

Da: *Alberto Giacometti*, a cura di J. Gachnang, R. Fuchs, C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 1988 - 26 febbraio 1989), Fabbri Editori, Milano 1988, pp. 25-29.

Umano

Jole de Sanna

Giacometti sintetizza il sentimento di un mondo culturale che gli corrisponde in Francia sotto l'aspetto di Esistenzialismo in un momento in cui diversi «Realismi» si danno appuntamento nel mondo. «Per me, egli dice, la realtà rimane esattamente allo stato vergine e inesplorata come la prima volta che qualcuno tentò di rappresentarla... Quando cominciai a vedere, guardavo come attraverso l'arte del passato; piano piano cominciai a vedere oltre lo schermo e oltre il noto apparve l'ignoto. Allora potevo provare meraviglia, ma nello stesso tempo non potevo ritrarlo»¹. Il mito buddista della conoscenza attraverso un velo, divulgato da Schopenhauer, aveva ricevuto con Metafisica la sua consacrazione; procedendo, il modo di conoscere diventa oggetto di rappresentazione, il travaglio della conoscenza si traduce in una descrizione irregolare e diseguale del modello: «Più lavoro, più vedo le cose diversamente, ogni cosa aumenta di grandezza ogni giorno, diventa sempre più sconosciuta, sempre più bella. Più mi avvicino più è grande, più è remota»².

Jean-Paul Sartre restituisce questa conoscenza protratta, elastica, con le stesse parole: «Quattro figurine inaccessibili, in equilibrio su una lama di fondo, un parquet verticale. Egli le ha fatte come le ha viste: *distanti*»³.

Giacometti elabora il modello uomo con un effetto che non è né disumano né inumano, ma umano frammentario; una rappresentazione non muta, tuttavia, ma eloquente. L'uomo è sempre là, «distante, è vero», precisa Sartre, ma «dopo tutto è l'uomo che ha creato la distanza e questa non ha senso che in uno spazio umano»⁴.

Giacometti esprime interesse per la figura fin dalle sue prime battute, nel 1933, pur essendo stato adottato dai surrealisti. Ma non risulta affatto che il Surrealismo abbia bandito la figura, anzi. Così, fa un effetto sorprendente leggere nei commenti apparsi accanto alle esposizioni recenti di Giacometti del suo «misfatto» avvenuto intorno al 1935: operando in maniera tradizionale sulla testa umana egli avrebbe sfidato Breton. Di qui una ostinata leggenda che lo innalza ad eroe del libero arbitrio artistico contro l'avanguardia e ne fa l'intemerato artefice del ritorno al figurativo a metà degli anni Trenta.

Se fosse solo per questo, niente aveva mai smesso di essere figurativo durante gli anni Dieci, Venti e Trenta, e tutto continuava ad essere astratto, negli stessi anni e per il futuro: falsa questione.

Nel 1933, anno del debutto di Giacometti, Picasso satura, nel senso di stordire, l'ambiente parigino con una larga e stupefacente produzione di sculture. Il primo numero della rivista surrealista «Minotaure» contiene un lungo saggio di Breton sull'attività «extra-picturale» del maestro: dietro la copertina col minotauro disegnato da lui, le sue sculture spaziano in tutte le direzioni; un gruppo di esse, detto «monumentale», emerge tra le altre: sono delle figure lunghe, tirate verso l'alto. Sotto un'altra veste, Picasso vi sperimenta ancora movimenti contrari alla forza di gravità, come nelle sue sculture di filo di ferro; se non sono di filo, tendono al filo.

Risulta precisamente questo, non solo il momento, ma anche il contesto in cui il Surrealismo accoglie Giacometti⁵, che espone alla Galerie Pierre Colle con l'intero stato generale del gruppo⁶

proponendo la *Table*, la Tavola surrealista acquistata da Noailles, e *Mannequin (Femme qui marche)*, una figura di cui prolunga le membra altrimenti integre. Ora, conta di più l'integrità delle forme o il loro prolungamento sulla scia di Picasso? Dalla risposta dovrebbe dipendere la collocazione di Giacometti per o contro l'avanguardia. Invece Giacometti, come Brancusi, è un artista che suscita adesione spontanea, ma ciò non ha nulla a che vedere con l'offendere o lo sposare l'avanguardia.

Giacometti e Brancusi hanno un modo di compiere la forma che corrisponde a un modo in cui alla gente piace vedersi: è su questo punto che si può stabilire una riflessione e proporre un'indagine su un lato di vita dell'arte del secolo. Il punto è l'arte del secolo dal punto di vista della sensibilità sociale.

Pur non integrati stabilmente in un movimento, i due artisti traducono le acquisizioni maturate dall'arte del loro tempo in un linguaggio al quale riesce naturale per il pubblico aderire. La ragione, si può presumere, è il piacere di accogliere in un unico documento un lavoro di almeno tre generazioni.

Il compimento della sintesi di Giacometti avviene nei tardi anni Quaranta, quando la figura umana *in verticale* rompe le linee e obbedisce alla *materia aperta* (vedi Medardo Rosso).

Una tipica quanto oziosa curiosità del critico al riguardo vorrebbe stabilire: è questa un'attività di sintesi oppure di stilizzazione? Dopodiché, naturalmente seguirebbe: qual è la differenza tra sintesi e stilizzazione? Domanda assai ghiotta in un contesto, questo secolo, che ha liquidato gli stili in cambio dei movimenti. Uno stile implica la possibilità di adoperare delle forme come modelli. E in realtà tanta scultura successiva ha praticato la combinazione corpo-sfaldamento come uno stile. Ma il risultato è il cimitero di corpi scorticati che affollano gli anni Cinquanta. Quindi non è forse il caso di addebitare a Giacometti la fondazione di uno stile a figure ruvide, più di quanto si possa rimproverare a Brancusi la paternità del gusto «lucidato». Piuttosto che di stile sarà forse opportuno parlare di *sigla*, di termine medio tra proiezioni dell'arte e riconoscibilità del manufatto.

Tra le pulsioni che trattengono l'arte del secolo a determinati, tipici comportamenti, questo fare il punto sulle ricerche dell'arte rispetto allo spazio di ascolto sociale mostra una frequenza ciclica: Rodin, nel passaggio di secolo, è un precedente; Andy Warhol un nuovo episodio negli anni Sessanta. Tale pulsione sorge a volte, mentre sussiste, permanente, quella più caratteristica di «trincea», ovvero di guardia e restituzione di ogni minimo mutamento di indirizzo. Della quale possediamo in Picasso il campione e l'emblema.

Testimonianza dei succhi del tempo è l'attività iniziale di Giacometti, in cui vede il Surrealismo (*Table*, 1933, Parigi, Musée national d'art moderne), il Cubismo (*Tête dite cubiste*, intorno al 1934, Parigi, Musée national d'art moderne) e la scultura di Picasso (*Femme qui marche*, 1933, Parigi, Musée national d'art moderne). Dopo il 1945, con il gesso smaterializzato della *Diane Bataille*, la sintesi può dirsi compiuta, con l'inclusione della *materia aperta italiana*: Lucio Fontana ne era stato il recente promotore in Francia durante gli anni Trenta.

¹ Cfr. James Lord, *Giacometti, a biography*, Faber & Faber, London-Boston 1985, p. 474.

² *Ibid.*

³ Jean-Paul Sartre, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrière le miroir», n. 65, maggio 1954.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. A. Giacometti, risposta all'inchiesta di A. Breton e P. Eluard, in «Minotaure», n. 3-4, 1934.

⁶ Hans Arp, André Breton, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Marie-Berthe Ernst, Max Ernst, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Georges Hugnet, Valentine Hugo, Marcel Jean, René Magritte, Joan Miró, Man Ray, Yves Tanguy, Tutundjan (Galerie Pierre Colle, 7-8 giugno 1933).