

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 77 (2008)
Heft: 3: L'italiano nel Grigioni trilingue : quale futuro?

Artikel: Alberto Giacometti : l'arte di cominciare da capo
Autor: Soldini, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-58689>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JEAN SOLDINI

Alberto Giacometti: l'arte di cominciare da capo*

Alberto Giacometti è un artista che mette a disagio perché hai sempre l'impressione che, in lui, tutto sia contemporaneamente molto semplice e molto complesso. La patina di mito, inevitabilmente appiccicata a ogni celebrità, non aiuta poi chi tenta di capire un lavoro che appare, per esempio, spaccato in due momenti: quello che dall'inizio del periodo parigino ha portato l'artista a diventare il più importante scultore surrealista e quello dell'opera successiva, caratterizzata dalle sue celebri figure filiformi. Il nocciolo del grande contributo dato da Giacometti, non solo alla storia dell'arte, ma più ampiamente alla cultura del XX secolo, sembra lì, sotto i nostri i occhi. Nello stesso tempo ci sfugge, non rimane mai veramente fermo davanti a noi, un po' come i modelli che per l'artista non erano mai abbastanza immobili. Questa sera cercheremo d'individuare il filo conduttore che passa attraverso tutta la sua opera. Sono cinque i punti che toccherò.

1) Sappiamo bene che Alberto è stato fin dall'inizio attento alla storia dell'arte, cogliendo stimoli da fonti molto diverse. È quanto testimoniano i suoi disegni già a partire dal 1914 circa. Dürer prima di tutto, poi Rubens, Velazquez, Tiziano. Già dal 1917, almeno nelle sue parole, è manifesto l'interesse per l'arte egizia; nel 1920 si entusiasma per Cézanne, Tintoretto, Giotto, Cimabue. Sarà poi la volta dell'arte sumera, precolombiana, africana. È raro trovare un artista con una cultura storico-artistica così vasta e in nessun modo libresca. Intendo dire che Giacometti legge testi, ma soprattutto conosce disegnando con la capacità di entrare nello specifico dell'opera. Ogni volta non ti fa vedere solo la sua mano straordinaria, ma soprattutto la differenza tra un artista e un altro, tra un manufatto di una cultura e di un'altra. C'è in lui una sete di conoscenza, una voracità nei confronti delle grandi espressioni dell'arte di tutti i tempi che è pari alla sua voracità nei confronti dell'esistente che per tutta la vita lo affascinerà. Disegnare opere di altri non è per lui, in primo luogo, un segno d'ammirazione per l'arte, ma un segno d'interesse per come, nel corso della storia, l'arte si è avvicinata all'esistente, per come ha cercato di restituircelo. Le copie sono quindi un modo per ripercorrere i mezzi, le difficoltà, i risultati ottenuti da altri nel loro approccio all'esistente manifestatosi attraverso culture, religioni, miti e riti diversi.

Abbiamo accennato alla voracità di Giacometti nei confronti dell'esistente. Ad esso si avvicina subito con un'abilità che lo rende molto sicuro di sé. Riesce a dominare con fierezza i mezzi che utilizza e a cui fa fare ciò che vuole. È quanto esprime bene questo *Autoritratto* del 1918 che vi presento ora¹. Un disegno a inchiostro con Alberto che fissa il mondo con occhi intensi e con

* Testo della conferenza tenuta il 10 aprile 2008, alla Biblioteca Cantonale di Bellinzona, nell'ambito dell'esposizione *Alberto Giacometti: una vita che riecheggia nelle montagne*. La mostra, organizzata dalle Pro Grigioni Italiano e dalla Biblioteca Cantonale di Bellinzona, è stata curata da Raffaella Adobati Bondolfi con la collaborazione di Theo e Lorenza Mossi.

¹ Kupferstichkabinett, Kunstmuseum, Basel.

un appetito che passa anche attraverso il modo in cui sfrutta la capigliatura e le labbra. Eppure, di lì a poco questa grande sicurezza comincerà a spaventare. Lo dirà lui stesso. Ciò che prima guardava, impadronendosene istintivamente, ora gli sfugge. È quanto possiamo notare nei suoi disegni, come in questa *Montagna a Stampa* del 1922-1923 circa² che appartiene già al periodo in cui Giacometti si era stabilito a Parigi frequentando, in modo abbastanza regolare, l'Académie de la Grande Chaumière tra il 1922 e il 1925 (fino al 1927 in modo episodico). Che cos'è successo? E com'è successo? Possiamo dire che Alberto comincia assai presto, attorno al 1919, a intuire in crescendo un'instabilità inscindibile dal divenire che conduce alla morte. Quella morte con cui si confronterà brutalmente nel 1921. In occasione di un viaggio nel meridione d'Italia (Napoli, Paestum, Pompei), aveva conosciuto Pieter Van Meurs, archivista a L'Aia. Era l'inizio della primavera del 1921. Sempre lo stesso anno, tramite un annuncio sulla stampa, Van Meurs cercò di riprendere contatto con lui perché lo accompagnasse in un nuovo viaggio in Italia. I due s'incontrarono a Innsbruck e il 3 settembre giunsero a Madonna di Campiglio dove Van Meurs fu colto da coliche renali. Morì nella notte tra il 4 e il 5 settembre.

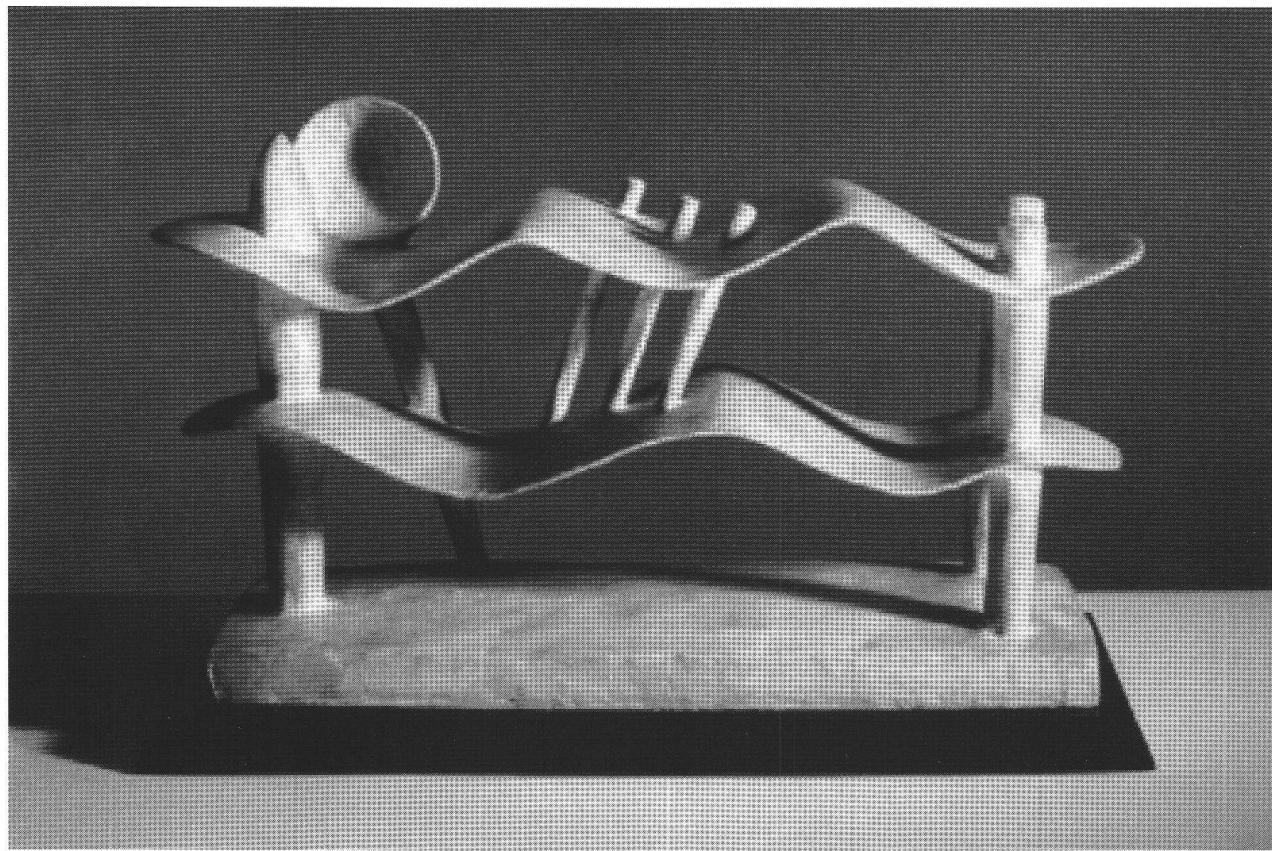
Giacometti non realizza subito quanto sta accadendo nel suo lavoro, ma si rende conto che non può più proseguire come prima. State ancora guardando il disegno *Montagna a Stampa*. Ammetterete che è un modo inconsueto di rappresentare quel paesaggio, soprattutto per chi lo conosce. Resta ben poco della durezza, della forza, della stabilità di quelle montagne, di quelle pareti rocciose. C'è il tentativo di afferrare a tentoni una struttura, di restituirne la verticalità. Cézanne, che tanto lo affascina, era riuscito a trovare i mezzi, gli strumenti tecnico-espressivi per dipingere contemporaneamente la permanenza strutturale di una montagna e il suo continuo mutare nella luce. Alberto, in quel momento, non aveva individuato un suo centro d'interesse. Non poteva, in ogni caso, servirsi di una via e di strumenti già fatti.

A Parigi si guarda attorno, oltre a seguire alla Grande Chaumière i corsi dello scultore Émile-Antoine Bourdelle, un maestro che ha lasciato una traccia importante su di lui. Giacometti si guarda attorno, dicevo, ed entra in contatto con le opere di Brancusi, Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz, con l'arte sumera, africana, precolombiana. Conferma il suo interesse per l'arte egizia. Dal 1924 al 1930 circa sviluppa una scultura con esiti assai diversi tra loro. Si va da opere postcubiste a opere chiaramente influenzate dall'arte africana, a teste semplificate in modo arcaizzante. Sono diversi linguaggi attraverso i quali egli cerca di tradurre la sua attrazione per quell'esistente la cui forza lo provoca senza che sappia come catturarla. Inizialmente, Giacometti si concentra, con modi non naturalistici, sull'aspetto della continuità del visibile, anche sulla scorta indiretta dell'insegnamento di Bourdelle che consigliava di evitare brusche rotture e di cucire il tutto con morbidezza. Nascono allora opere diventate molto celebri come *Femme-cuillère* del 1926-1927³ dove, oltre all'arte africana e a un vago accenno postcubista nella parte superiore, appare il desiderio di trasmettere l'idea di una vita potente legata alla donna, alla donna-madre vista attraverso questo grembo vasto e accogliente. Un'altra opera di quello stesso momento è *Le couple (homme et femme)* del 1926⁴. Ritroviamo l'arte africana, ma ciò su cui voglio attirare la vostra attenzione riguarda qualche dettaglio. Guardate la donna: il suo occhio rimanda al sesso della figura maschile. L'occhio dell'uomo, invece, rimanda al sesso della figura femminile. Già in

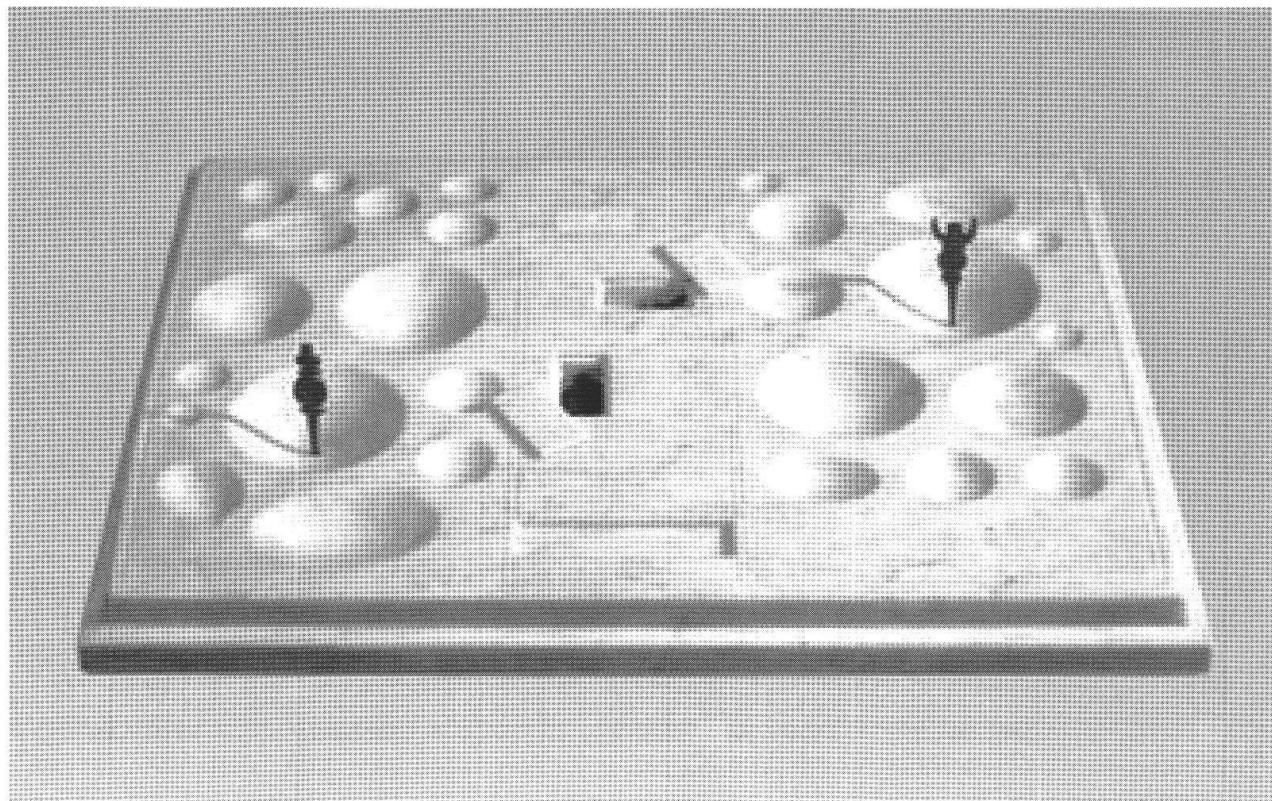
² Matita su carta, Musée National d'Art Moderne (MNAM), Paris.

³ Bronzo, Alberto Giacometti-Stiftung (AGS), Kunsthaus, Zürich.

⁴ Bronzo, AGS, Kunsthaus, Zürich.



1. *Femme couchée qui rêve*, 1929, *bronzo dipinto*, Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus.



3. *On ne joue plus*, 1932, *marmo, legno, bronzo*, Dallas, Nasher Sculpture Center.

questo momento Giacometti mostra d'intaccare le identità creando una permeabilità tra maschile e femminile. Non sono figure veramente androgine come nel Surrealismo nato nel 1924 e che lavora da subito su questo aspetto. Giacometti, che all'epoca non è ancora surrealista, apre più che altro vie di comunicazione, passaggi tra maschile e femminile. Nel frattempo, la semplificazione aumenta fino alla produzione di opere in cui domina una lastra, per esempio con due leggeri avvallamenti: uno verticale e l'altro orizzontale; il naso e l'occhio di un volto se vogliamo. È il caso di questa *Tête qui regarde* del 1927-1929⁵. Prevale ancora la ricerca dell'unità dell'esistente contro la sua frammentazione.

Già a partire dal 1928, Giacometti si volge pure in direzione opposta, dando vita a strutture trasparenti in cui, via via, si fanno strada un'acutezza, una durezza, una violenza crescenti. Guardate questo celebre bronzo dipinto; s'intitola *Femme couchée qui rêve* ed è del 1929⁶ [ill. 1]. Da una parte abbiamo le fasce orizzontali dal moto ondulatorio che suggeriscono la donna e il sogno (un elemento di avvicinamento al Surrealismo). D'altra parte, abbiamo quelle punte in diagonale che sembrano trafiggere il sogno e il corpo femminile. Struttura aperta, discontinuità, dolcezza, violenza. Quest'ultima prorompe in *Homme et femme* del 1928-1929⁷ [ill. 2] (che, detto per inciso, guarda parecchio, benché non sembri, ad alcune sculture di Bourdelle). Diciamolo francamente; un'opera come questa sconcerta. Sembra così esplicita. La donna minacciata dall'uomo. È certo così, ma anche dalla parte della punta minacciosa abbiamo un arco di cerchio che traccia una curva accogliente e materna. Sull'altro versante la figura femminile presenta nella parte alta una spigolosità vagamente nervosa, ostile e, soprattutto, una specie di piccolo fallo-clitoride prenile nel mezzo della parte concava. Ancora una volta, troviamo parentele sotterranee, passaggi tra maschile e femminile.

Il problema davanti a una scultura del genere è che si tende a interpretarla in chiave piattamente psicoanalitica. Si pensa a Giacometti, ai problemi di relazione con le donne di cui lui stesso ha parlato. Facendo così, in questo come in altri casi, si finisce per trasformare l'opera d'arte in un sintomo di qualcosa di più o meno patologico. Ora, questo è totalmente fuorviante qui e altrove, in Giacometti e in qualsiasi altro artista. Occorre starci attenti, soprattutto in una società come quella odierna, ossessivamente medicalizzata. È chiaro che l'opera d'arte non è certo indipendente dalla biografia dell'artista, ma non ne è lo specchio. La include, trasformata e trascinata su un piano, diciamo così, di anonimato che la consegna a tutti noi, la rende interessante per tutti. È quanto vale anche per l'esperienza della morte di Van Meurs prima ricordata. C'è una bella affermazione della filosofa Simone Weil che vi voglio citare: «*Un'opera d'arte ha un autore, e tuttavia, se essa è perfetta, possiede qualcosa di essenzialmente anonimo*». «*Essa imita l'anonimato dell'arte divina*»⁸, aggiunge la Weil. Oppure mi viene in mente Mark Rothko, che sosteneva di non aver mai pensato alla pittura come espressione di sé. «*Ogni insegnamento incentrato sull'espressione di sé in arte, diceva, è sbagliato e ha a che vedere piuttosto con la terapia*»⁹.

⁵ AGS, Kunstmuseum, Winterthur.

⁶ AGS, Kunsthaus, Zürich.

⁷ Bronzo, MNAM, Paris.

⁸ *Quaderni*, Adelphi, Milano 1988, vol. II, p. 169 (tit. orig.: *Cahiers*, Plon, Paris 1970-1974, 3 voll., nuova edizione riveduta e accresciuta). Citazione in corsivo nell'originale.

⁹ *Intervento al Pratt Institute* (1958), in *Scritti sull'arte: 1934-1969*, a cura di M. López-Remiro, ed. italiana a cura di R. Venturi, Donzelli, Roma 2006, p. 177 (tit. orig.: *Écrits sur l'art. 1934-1969*, Flammarion, Paris 2005).



2. Homme et femme, 1928-1929, bronzo, Paris, Musée National d'Art Moderne.

Torniamo all'opera di cui stiamo parlando. Di che cosa possiamo tener conto per capirla? Che cosa passa sotto questa dichiarata aggressività sessuale che s'inquadra in un clima surrealista che Giacometti respira sempre più? Potremmo parlare di un modo per esprimere l'attrazione sorda esercitata su di lui dal mondo circostante; questa attrazione è nondimeno diventata sempre più ingestibile in termini positivi dall'artista, fino a farsi addirittura sgradevolezza aggredente e generalizzata. Teniamo presente che, attorno al 1931, realizzerà alcune opere caratterizzate da punte che si proiettano minacciose verso l'esterno. Le aveva intitolate *Objets désagréables à jeter*¹⁰. Oggetti sgradevoli e, quindi, da gettare, ma pure oggetti di cui è sgradevole liberarsi; qualcosa che ti rimane attaccato addosso, di cui non sai se liberarti oppure no.

2) Nel 1930 Dalì e Breton notano *Boule suspendue*, una scultura di quell'anno¹¹. Giacometti entra così, di fatto, nella cerchia del Surrealismo. Stringerà amicizia con Breton e, fino al 1934, realizzerà opere che lo situano ai vertici della scultura surrealista. Due parole sul Surrealismo. Che cosa si prefiggeva? Prima di tutto il Surrealismo non cerca una fuga nel fantastico. Cerca, invece, la libertà per l'individuo e la società. Ora, questo obiettivo coincide con la conquista della realtà autentica. La realtà autentica non è la parvenza di realtà che è solo una crosta indurita dalle abitudini e dalle convenzioni, in cui tutto funziona per contrapposizioni. Il Surrealismo mira invece a uno stato in cui sonno e veglia, sogno e realtà convivano. È questa la vera realtà, quella che Breton chiama surrealità, dunque *superrealità*, realtà di livello superiore. Per sperare di arrivare un giorno a questa realtà, occorre rompere almeno un po', giorno dopo giorno, la crosta indurita della poca realtà¹² ordinaria, abitudinaria. Il sogno, le libere associazioni, l'emergere dell'inconscio quando dormiamo o quando la vigilanza della coscienza si affievolisce sono gli strumenti a cui ispirarsi per generare situazioni in grado di operare un sabotaggio delle relazioni che tengono in piedi quella crosta – per esempio con le sue identità sessuali – e in grado di agire sull'inconscio dello spettatore in un circolo virtuoso. Capite, allora, perché *Boule suspendue* attirò l'attenzione. Quella sfera appesa a un filo sembra sempre sul punto di unirsi alla forma sottostante, a quella falce di luna. C'è attesa di qualcosa che non avverrà, ma che sembra sul punto di accadere e che stuzzica il nostro inconscio. C'è da parte nostra l'attesa di un'unione liberatoria o distruttiva, chissà. Un'unione che rimane virtuale, sospesa, senza possibilità di fuga, anche per via della gabbia. Osservate, inoltre, la ormai abituale permeabilità di maschile e femminile. La sfera con la sua fessura è femminile, ma la sfera in sé è simbolo sia maschile sia femminile. La falce di luna è certo fallica, ma disegna una curva dalla dolcezza femminile e materna; rinvia oltretutto, come luna, al principio femminile.

Arriviamo così alle opere surrealiste più originali di Giacometti. Non solo nell'ambito del Surrealismo, ma anche della storia della scultura occidentale per la loro radicale orizzontalità. Penso a *Pointe à l'œil*¹³, *On ne joue plus*¹⁴ [ill. 3], *Femme égorgée*¹⁵, tutte del 1932. Mi fermerò solo su *Pointe*

¹⁰ Cfr. *Objet désagréable à jeter*, 1931, bronzo patinato, MNAM, Paris.

¹¹ Metallo e gesso, AGS, Kunstmuseum, Basel.

¹² Cfr. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1992, vol. I, p. 277 (pubblicata la prima volta in «Commerce», inverno 1924, ma in realtà febbraio o marzo 1925 e da Gallimard nel 1927; ripresa in *Point du jour* nel 1934).

¹³ Legno e metallo, MNAM, Paris.

¹⁴ Marmo, legno, bronzo, Dallas, Nasher Sculpture Center.

¹⁵ Bronzo, AGS, Kunstmuseum, Basel.

à l'œil. Prima, però, una considerazione sull'originalità di Giacometti rispetto allo stesso Surrealismo. In lui non abbiamo la proliferazione di parvenze, di dettagli, di ambiguità, di erotismo che caratterizza normalmente quel fenomeno. I suoi lavori sono ugualmente privi di quel fluttuare che asseconda il principio di piacere contro quello di realtà. Le opere giacomettiane sono sempre molto asciutte, formalmente pulite, abbastanza semplici, quasi minimaliste. Non concede molto all'aspetto liberatorio, bloccando piuttosto le componenti in posizioni definitive all'interno di un campo delimitato. Esemplare è *Pointe à l'œil*. Iniziamo dicendo che l'occhio affascina i surrealisti; l'occhio minacciato, offeso nella sua fragile potenza. Avete in mente l'occhio tagliato in *Un chien andalou* di Buñuel in collaborazione con Dalí (1928)? Oppure osservate l'*Autoritratto* di Victor Brauner con l'occhio che si va come liquefando (1931)¹⁶. Che cosa ci mostra Giacometti nella sua opera? Un occhio ferito? Da che cosa? Da ciò che vede? Soffermiamoci prima sulla natura dell'occhio. Che cosa fa un occhio? Riceve la luce, accoglie l'immagine delle cose, ma nello stesso tempo si protende, avanza, punta verso qualcosa e puntando, cercando, desiderando distrugge, fa fuggire, come l'amante ossessivo fa fuggire l'amata spaventata da troppa passione. *Pointe à l'œil* è l'espressione surrealista delle due facce dell'occhio, dell'occhio che nega se stesso. Occhio contro occhio.

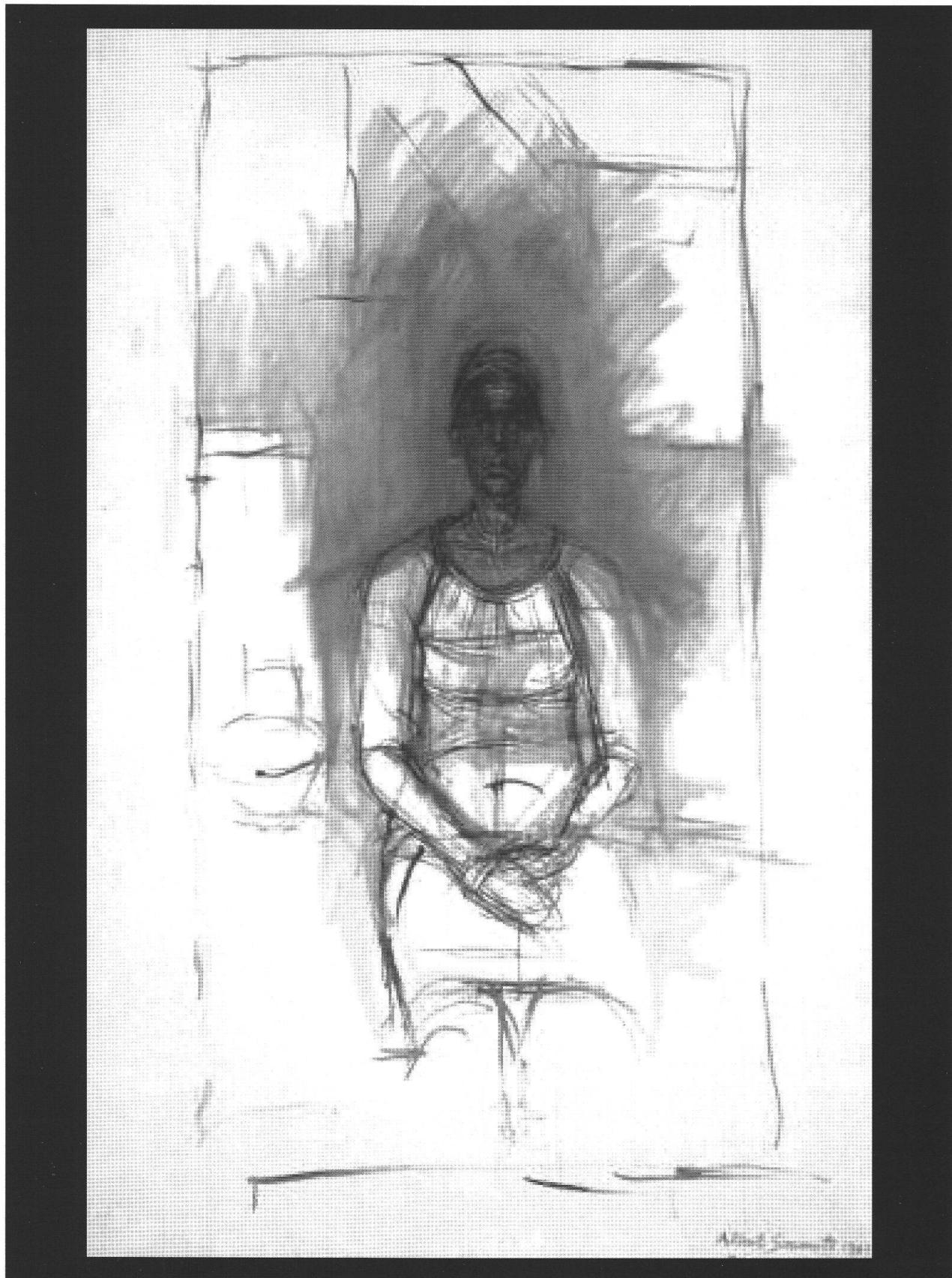
È la situazione dalla quale Giacometti cercherà di uscire un paio d'anni dopo, nel 1934, con quella che può essere considerata la sua ultima, grande opera surrealista: *L'Objet invisible*¹⁷, una scultura che ha visto la partecipazione emotiva ed intellettuale di Breton. Andiamo dritto al punto. Vediamo una figura legata a una sorta di trono, bloccata nella parte bassa da quella lastra sotto le sue ginocchia. Che cos'è l'oggetto invisibile? Non è ciò che, invisibile, le mani fanno il gesto di tenere. È l'oggetto atteso; e perché ci sia oggetto atteso ci vuole una figura frenata nel suo desiderarlo; frenata, impedita nella sua impazienza distruttiva. È quanto Giacometti metterà poi in essere, una volta tornato a disegnare una testa. Il suo lavoro febbrile sarà vissuto come una continua, infinita attesa che qualcosa si presenti prendendo l'iniziativa.

3) Siamo alla fine del 1934. Giacometti rompe col Surrealismo. L'espulsione formale avverrà il 14 febbraio 1935. Sapete che Breton procedeva con vere e proprie scomuniche nei confronti dei "traditori" precedentemente processati. Sarebbe però un errore pensare che l'artista si lasci alle spalle il Surrealismo che continua, invece, ad operare in modo sotterraneo. La stessa rottura con il movimento avviene all'interno di una dinamica surrealista. Per il Surrealismo si tratta di obbedire all'avventura, alla vita, al destino (pensiamo a Brauner; alcuni anni dopo l'*Autoritratto* che abbiamo visto prima, perderà effettivamente un occhio e leggerà quel suo dipinto come una premonizione, come un misterioso segnale da parte della vita stessa). È proprio quello che fa Giacometti. Torna a disegnare una testa per seguire ciò che in modo oscuro lo chiama dall'inizio: «sapevo che, qualsiasi cosa facessi o volessi, sarei stato obbligato, un giorno, a sedermi di fronte al modello, su uno sgabello, e a provare a copiare ciò che vedevo. Anche se non c'è nessuna speranza di riuscirci. Temevo, in un certo senso, di essere obbligato ad arrivare lì, e sapevo che era ineluttabile»¹⁸. Egli segue un richiamo sordo dalla profondità della sua vita: «Durante tutto

¹⁶ Olio su tavola, MNAM, Parigi.

¹⁷ Bronzo, Museum of Modern Art, New York.

¹⁸ In P. Schneider, «*Ma longue marche* par Alberto Giacometti», in «L'Express» (Parigi), 1961, n. 521, p. 49 (ripubblicato in A. Giacometti, *Écrits*, Hermann, Parigi 1990, pp. 262-268).



4. Caroline, 1965, olio su tela, London, Tate Collection.

il periodo surrealista sono stato ossessionato dalla convinzione che, presto o tardi, sarei dovuto tornare allo studio dal vero»¹⁹. Da queste parole possiamo togliere un po' di enfasi, possiamo pensare a un'accentuazione a posteriori, ma la sostanza delle parole di Giacometti è affidabile. Perché mai un artista celebrato avrebbe dovuto buttare tutto all'aria, senza nemmeno sapere bene dove stava andando? Che cosa, piuttosto, ha favorito questa obbedienza al destino? Un po' il sentimento di non poter continuare ancora per molto a creare oggetti surrealisti senza cadere in un atteggiamento meccanico, un po' il bisogno, dopo la violenza crescente degli anni 1930-1932, di rallentare permettendo al visibile di ricomparire inizialmente sotto forma di solidi dalla geometria irregolare²⁰. Inoltre, a favorire il ritorno all'esistente fuori di sé non sottovaluterei gli oggetti d'arredamento ideati nel corso degli anni Trenta per Jean-Michel Frank. Sono manufatti a volte massicci, con un'eleganza, ma pure una concretezza che fa pensare a rapporti con alcuni reperti mesopotamici conservati al Louvre, oltre a mostrare una sintonia con molti studi dall'arte egizia e sumera degli anni 1935-1937²¹.

Giacometti si rimette di fronte a una testa o a una mela²². Si tratta di riprendere dal punto in cui, senza molta esperienza, esigente con se stesso e frastornato, Alberto aveva incontrato le prime difficoltà. Eccolo ripartire, *cominciare da capo*; non evidentemente da zero. Ora sa che deve insistere lasciando perdere ogni a priori nel tentativo di vedere autenticamente. Praticamente significa: ciò che già so non serve, anzi è d'intralcio. Non è ciò che vedo. È, appunto, ciò che so. Per esempio, non vedo la parte posteriore della tua testa, ma so che c'è. Conosco le dimensioni della tua testa, ma ancora una volta: «è ciò che vedo realmente?». Bisogna prendere alla lettera quanto diceva Cézanne: «la tesi da sviluppare è [...] rendere l'immagine di ciò che vediamo, dimenticando tutto ciò che è apparso prima di noi»²³. Occorre cercare, però, dei mezzi che abbiano un senso oggi rispetto al centro d'interesse giacomettiano che porta all'estremo le premesse di Cézanne. Se effettivamente ci sforziamo di immaginare che cosa voglia dire fare così, capiamo che implica non solo dimenticare soluzioni tecnico-espressive precedenti, ma anche cercare di rinnovare continuamente la sorpresa per quanto ci appare, per quanto vediamo ora di quella testa, dimenticando ciò che di essa abbiamo visto un attimo fa. Stare a ciò che si vede; sembra il compito più facile di questo mondo. È, invece, un'impresa impossibile ed è su questo che Giacometti ha continuato a intestardirsi facendo e rifacendo, costruendo e distruggendo le sue figure, *cominciando da capo* diverse volte in una giornata e dando del filo da torcere ai suoi modelli. È a questo livello che si situa la moralità del rapporto tra Giacometti e l'esistente. Scrive Genet: «Che rispetto degli oggetti. Ognuno ha la sua bellezza perché è "solo" nel suo esistere, c'è in lui l'insostituibile»²⁴. L'insostituibile in ogni istante del suo

¹⁹ Cit. in J. Lord, *Un portrait par Giacometti*, Mazarine, Paris 1981, p. 121 (tit. originale: *A Giacometti Portrait*, New York, Museum of Modern Art, 1965. Edizione riveduta: New York 1980).

²⁰ Cfr. *Le Cube. Partie d'une sculpture (Pavillon nocturne)*, 1933-1934, gesso, MNAM, Paris.

²¹ Cfr. *Vaso*, 1933, gesso, MNAM, Paris.

²² Cfr. *Pomme sur le buffet*, 1937, olio su tela, New York, Collezione privata.

²³ *Lettera a Émile Bernard*, 23 ott. 1905, in AA.VV., *Conversations avec Cézanne*, Collection Macula, Paris 1978, p. 46. «Se non sapessi che il suo cranio ha una certa profondità, non lo potrei immaginare. [...] Non vedo più direttamente, la vedo [la testa, n.d.r.] attraverso la mia conoscenza; questo capita sempre, d'altronde, anche se in modo più o meno marcato» (in D. Sylvester, *Entretien avec Giacometti*, in cat. *Alberto Giacometti. Dessins*, Paris, Galerie Claude Bernard, 1975, di fronte all'illustrazione 39 e alla 41. Intervista ripubblicata in A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 287-295. Versione originale e intergrale: *Interview [two conversations with Giacometti]*, London, BBC, Third Programme, 1964, settembre).

²⁴ J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, in *L'atelier d'Alberto Giacometti, Les bonnes, L'enfant criminel, Le funambule, L'Arbalète*, Décines 1958, p. 57.

apparire per cui *l'essenza è l'apparenza*. Questo apparire fa tutta la differenza rispetto a Sartre a cui Giacometti è stato molto legato fino alla rottura nel 1964. Per Sartre la coscienza vuole senso, finalità e così diventa nullificazione dell'esistente fuori di noi, dell'in-sé che semplicemente esiste. Giacometti cerca di vedere l'esistente fuori di sé che, con la sua forza, lo precede, lo turba. La coscienza è sopraffatta, non sa più che cosa vede: «non so esattamente che cosa vedo»²⁵, egli dice. Nello stesso tempo la forza con cui l'esistente s'impone si trova ad essere affievolita dalla coscienza che insegue la sua nitidezza. Domina, in ogni caso, lo stupore continuo. L'artista non si pone mai propriamente il problema del senso e del valore di ciò che esiste. Sartre, invece, comincia da lì; entra allora in scena la nausea di fronte all'assurdità, all'assoluta contingenza di ciò che è e che riceve un senso solo dalla coscienza.

4) Ciò che interessa Giacometti, l'abbiamo visto, è l'esistere di questo e di quello come gli appare e non come lo prevede. È quanto lo obbliga a tener conto della distanza dalla quale gli oggetti gli si presentano, solitari, in uno spazio in cui viene a mancare l'abituale rete di rapporti vista anticipatamente. Inoltre, la forza con cui ciò che egli vede s'impone e lo turba è ugualmente fonte della solitudine dell'oggetto perché rompe, con la sua violenza, ogni possibile rete di relazioni. La solitudine non è, quindi, sentimento, condizione psicologica. Lasciamo di nuovo la parola a Giacometti: «Nel mio lavoro, io al tema della solitudine non ho mai pensato e non penso mai»²⁶. È nella prospettiva tracciata che bisogna capire l'estremo rimpicciolimento delle figure dal 1937 al 1945 circa²⁷, le figure filiformi dal 1947 al 1956-1958²⁸ e poi, fino alla morte, il più febbrile costruire e distruggere, dove le figure riacquistano volume²⁹, in un corpo a corpo con l'apparire che si concentrerà sugli occhi. Il primato assoluto dell'esistente e della sua energia rende necessario il *sacrificio dell'arte*, il sacrificio dei mezzi artistici fino alla quasi insussistenza delle opere per un lungo periodo, prima della fine della guerra. «Il mio interlocutore già sa che cosa è la realtà, pensa che essa sia opaca, banale [...]. Per me, invece, la mia pittura e la mia scultura sono al di sotto della realtà»³⁰. Il sacrificio dell'arte è l'unico mezzo per lasciar spazio a questo primato dell'esistente. Non è una rinuncia alla materia spiritualizzando, ma un modo per trasmetterle un po' di vita. Il sacrificio dell'arte è necessario per rendere conto dell'apparire di un esistente, del suo divenire che, nella distanza spaziale, comporta il suo passare e ripassare prima o poi davanti a me. L'esistente viene da una *profondità temporale* che è tornare e ritornare di qualcosa, inseparabile dalla profondità spaziale: «Oh, il suo volto tornerà presto, molto più giusto di prima»³¹. La pressione subita dal corpo percepito non è solo quella dello spazio; è altresì quella del tempo che porta con sé la minaccia della morte. Giacometti nega

²⁵ A. Parinaud, *Biennale de Venise: entretien avec Giacometti*, in «Arts-Lettres-Spectacles-Musique», Paris 1962, n. 873, p. 5 (conversazione ripubblicata in A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 269-279).

²⁶ A. Del Guercio, *L'arte nella società d'oggi. Intervista con Alberto Giacometti*, in «Rinascita», Roma 1962, 23 giugno, p. 32.

²⁷ Cfr. *Silvio*, 1942-1943, bronzo, circa 11,5 cm con lo zoccolo, Collezione privata.

²⁸ Cfr. *Homme au doigt*, 1947, bronzo, *Buste di Diego*, 1955, bronzo, entrambi nella Tate Collection, London, *Femme de Venise V*, 1956, MNAM, Paris.

²⁹ Cfr. *Annette X*, 1965, bronzo, MNAM, Paris e *Caroline*, 1965, olio su tela, Tate Collection, London [ill. 4].

³⁰ A. Del Guercio, *L'arte nella società d'oggi*, cit.

³¹ In I. Yanaihara, *Pages de Journal*, in «Derrière le Miroir» (Paris), 1961, n. 127, p. 26.

un tempo lineare che disperde, per privilegiare l'attesa; un'attesa d'impronta ancora surrealista. Attesa della realtà che passa e ripassa, che si presenta e si ripresenta quando vuole lei legando soggetto e oggetto, esorcizzando la morte.

Ciò che esiste va fiutato, a testa bassa con gli occhi rivolti al suolo, come fa il cane della sua famosa scultura³². Un cane che, sollevato il muso, vedrà l'esistente ergersi nello spazio e nel tempo; un cane che dovrà cercare di restituire questo apparire di colpo. Niente Giacometti “cane bastonato”, quindi, ma l'erezione dell'esistente. È a questo livello che, probabilmente, ha agito in lui la montagna che fa tutt'uno con la forza, con la saldezza della madre. C'è un rapporto profondissimo con la sua Bregaglia, ma eviterei di legarlo in modo rischiosamente romantico e letterario all'opera dell'artista. Giustamente, il titolo di questa mostra parla di “una vita che riecheggia nelle montagne”, senza suggerire un rinvio in tal senso all'arte. Le figure plasmate fino allo sfinimento e la dimensione geologica, una paziente e tormentata lavorazione evocatrice di una lunga stratificazione tellurica, la materia giacomettiana vista in relazione a resistenza-corrosione come metafora di una materialità cosmica, elementare, primordiale. Tutto ciò non mi sembra pertinente; neppure pensando alla *pietra dorata* e alla *pietra nera* di cui Giacometti parla in *Hier, sables mouvants*, testo uscito nella rivista «Le Surréalisme au service de la Révolution»³³. La pubblicazione è del 1933. Alberto racconta di quand'era bambino e della scoperta di un monolito vissuto come figura amica, positiva (la *pietra dorata*) e di una roccia percepita, invece, come aggressiva, minacciosa (la *pietra nera*). L'immaginario che qui è in atto non è quello materiale, ma l'immaginario che ruota attorno alla certezza e all'incertezza dell'essere, alla forza luminosa e violenta dell'essere servendosi dell'ambiente circostante con le sue presenze familiari. Anche focalizzato questo aspetto, non dimentichiamoci tuttavia che in arte il problema è, come dicevo prima, il passaggio dalla biografia al piano dell'animato in cui tutto il vissuto è artisticamente metabolizzato fino a diventare altro nell'universalità che ci è donata.

5) Passo ora al quinto punto. Sarà quello conclusivo. Nella linea che ho tentato d'indicare s'inserisce l'interesse dell'artista per l'apparire della figura umana portatrice di un'energia inaudita, superiore a quella di qualsiasi altro ente. Non c'è umanesimo in Giacometti, eppure è attraverso questa strada che l'uomo appare nuovamente grandioso accanto a una sedia o a un albero. Per questo ritengo fuorvianti affermazioni suggestive come questa dello scrittore Tahar Ben Jelloun: «Si è intimiditi perché un uomo, lontano dal mondo, lontano da ogni valore mercantile, è riuscito a esprimerci tutti scavando il metallo e ricordandosi della tragedia umana, sia essa immediata – come quella che egli ha vissuto durante il nazismo – sia essa lontana, e che esiste da quando l'uomo umilia l'uomo»³⁴. Giacometti non è indifferente all'uomo. Il fatto è che ciò che lo interessa è qualcosa di preciso e di diverso. Un cranio, egli dice, è «più vicino a una testa viva di qualsiasi altra cosa. Un giorno mentre volevo disegnare una ragazza, [...] improvvisamente vidi che l'unica cosa che restava viva era lo sguardo. Il resto, la testa che

³² La scultura a cui faccio riferimento è il bronzo *Le chien* del 1951, AGS, Kunsthau, Zürich.

³³ N. 5, pp. 44-45, ripubblicato in A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 7-9.

³⁴ Tahar Ben Jelloun, *La rue pour un seul. Alberto Giacometti*, Flohic Éditions, Charenton 1995 (seconda ed.; prima ed. 1991), p. 81.

si trasformava in cranio, diventava più o meno l'equivalente di un cranio morto»³⁵. Se noto lo sguardo, per contrasto il resto della testa sembrerà immobile, privo di vita. D'altro canto, dice ancora Giacometti, «Un cranio non è l'equivalente di un tavolo, o di un frutto, o di un oggetto; è comunque più vicino a una testa viva che a qualsiasi altra cosa!»³⁶. È, in sostanza, questione d'intensità dell'essere, di tensione a vedere questa intensità sconvolgente, travolgente, sempre eccessiva e i vari gradi della sua violenza. Quella violenza che gli fa dire: «sono turbato da ciò che vedo»³⁷. Quella violenza che manda in frantumi ogni relazione sul punto di costituirsi. Ecco ciò che fa tutta la semplicità e la complessità dell'opera di Alberto Giacometti. Ecco perché, al di là del mito, egli è molto di più di un gigante dell'arte del XX secolo.

³⁵ Cfr. G. Charbonnier, *[Premier] Entretien avec Alberto Giacometti*, in *Le monologue du peintre*, Julliard, Paris 1959, pp. 165-166 (riproduzione di *Entretien avec Alberto Giacometti*, Paris, RTF, 1951, 3 marzo, pubblicato con lo stesso titolo in «Les Lettres Nouvelles», Paris, n. s., n. 6, pp. 20-27 e ripubblicato in A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 241- 249).

³⁶ *[Premier] Entretien avec Alberto Giacometti*, cit, p. 165.

³⁷ In J. P. Hodin, *Quand les artistes parlent du sacré*, in «XX^e siècle» (Paris), n.s., 1964, n. 24, p. 26.