

Passi nell'inadeguato

Autor(en): **Bellasi, Pietro**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **70 (2001)**

Heft [1]: **Alberto Giacometti : sguardi**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-53785>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Passi nell'inadeguato

Il simbolo è segno che rimanda a un significato indicibile e invisibile e quindi è obbligato a incarnare concretamente l'adeguatezza che gli sfugge, servendosi del gioco di ridondanze mitiche, rituali, iconografiche che correggono e completano inesaurevolmente l'inadeguatezza.

(Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*)

Come riprodurre una cosa, creare un'immagine, un'apparenza dell'oggetto rappresentato? Come rendergli giustizia? Come cogliere la somiglianza? Non trovi che sia un compito impossibile in un universo dove tutto è unico, inimitabile?

(Alberto Giacometti, *Conversazione con Brassai*)

Ricordo un'intervista, oggi un po' dimenticata, fatta ad Alberto Giacometti forse all'inizio degli anni '60, da un giovane giornalista della televisione della Svizzera Italiana.¹ Si svolgeva nel suo atelier, quel rustico guscio di tronchi, a Stampa, in Val Bregaglia, nel quale Giovanni Giacometti, il padre pittore, aveva aperto delle finestre per fare entrare all'interno la poca luce che sembra travolta e perpetuamente trascinata via verso la pianura lontana dentro i cristalli sbriciolati e gli spruzzi abbaglianti del torrente impetuoso che mugghia divorando le rocce del fondo valle. Alberto rispondeva alle domande mentre contemporaneamente lavorava modellando febbrilmente la creta di tre statuette appena abbozzate sui loro esili tralicci-scheletro, un po' sghimbesci, di filo di ferro. Le domande dell'intervistatore vertevano sul successo di critica e di pubblico che, in quegli anni, cominciava a sorridere all'artista e, nella loro ingenuità, rivelavano chiaramente il disorientamento, a volte il brivido di panico di un giornalista verosimilmente assai inesperto. Le risposte di Giacometti si sviluppavano su due piani, quello verbale e quello «gestuale» della elaborazione delle due figure: la risultante era il prendere corpo e lo svilupparsi di un paradosso, anzi, proprio di un ossimoro straordinario, avvincente, inquietante tra ciò che lo scultore affermava e ribadiva continuamente e ciò che via via germogliava, fioriva nella creta dai tocchi, dagli scatti rapidi, nervosi, fibrillanti dei suoi polpastrelli. Qui l'intensità fisionomica di un volto appariva e scompariva da grumi di materia come implosi in nuclei duri e fragili di vita; nelle parole invece il senso più volte ribadito dello scacco, della sconfitta, dell'insuccesso, del fallimento di tutti i tentativi di cogliere, negli anni di lavoro, un minimo di «verità» del reale: il profilo di un viso, la dimensione di una testa, il crinale di una montagna.

¹ Cf. *Il sogno di una testa*, nel presente fascicolo: intervista di Sergio Genni, pp. 11-14.



L'homme qui chavire, 1950, Kunsthaus Zürich
(Vereinigung Zürcher Kunstfreunde)

sione simbolica: la sua *inadeguatezza* costitutiva ed essenziale a rappresentare la verità del mondo (la creatività come seguito di «realizzazioni» mancate) e d'altro canto la sua *potenzialità* a proiettarsi, ad avventurarsi nell'«oltre» della rappresentazione stessa che è anche un «oltre» della comunicazione ogni volta messa in scacco (il fibrillare dei polpastrelli nell'umidore organico della creta). E ancora, a fronte di quella inadeguatezza, la *ridondanza*, la *dépense* di tentativi e di repliche, grazie ai quali nella dimensione del simbolico si percorre indefinitamente questa indigenza radicale, si vive questa sproporzione, ci si smarrisce in questa asimmetria, senza mai riuscire a colmarla o a correggerla, ma si esplorano e si consumano le approssimazioni successive. Proprio in questo senso, in un suo libro famoso su *L'immaginazione simbolica*, l'antropologo Gilbert Durand distingue, tra le possibili raffigurazioni pittoriche della realtà (sacre, profane, figurative o non) le pure e semplici «immagini» che *veicolano un senso* ma sono come racchiuse su di sé, centripete, inerti nel copiare il sensibile, dalle «icone» che propongono e instaurano un *senso-oltre*, una *forma-oltre* che Durand stesso chiama «l'Angelo dell'Opera». Il linguaggio dei miti, dei riti, delle arti trovano un loro comune a-fuoco nell'essenza dinamica del simbolico, nella permanente ricerca che ne costituisce il segreto. Poiché appunto:

... il simbolo è segno che rimanda a un significato indicibile e invisibile e quindi è obbligato a incarnare concretamente l'adeguatezza che gli sfugge, servendosi del

... in fondo tutto quello che ho fatto fino a ora non conta niente (non è assolutamente niente in confronto a quanto vorrei creare); eppure, anche se sono pienamente cosciente d'avere fallito quanto ho tentato, e pur sapendo per esperienza che tutto quello che intraprendo mi sfugge dalle mani, nonostante ciò trovo sempre più piacere a lavorare. Riuscite a capire come può funzionare? Io no, ma è così. Vedo le mie sculture là, di fronte a me: ognuna, anche quella in apparenza più compiuta, al contrario è soltanto un frammento, anzi un insuccesso. Eh sì, un fallimento! Ma in ciascuna c'è qualcosa di quanto un giorno vorrei creare. Questo in una, quello in un'altra e nella terza qualcosa che manca nelle prime due. Insomma la scultura che io sogno contiene tutto quanto compare, ma solo isolatamente e per frammenti in quelle altre mie opere.²

Così Giacometti ci offre una straordinaria metafora sui paradossi fondanti la dimen-

² Gotthard JEDLICKA, *Alberto Giacometti zum 60 Geburtstag*, in "Neue Zürcher Zeitung", 10 ottobre 1961.



La jambe, 1958, Kunsthaus Zürich
(Fondazione Alberto Giacometti)

gioco di ridondanze mitiche, rituali, iconografiche che correggono e completano inesaurevolmente l'inadeguatezza.³

Ancora Durand parla di «caduta nel simbolico»: inevitabile, provvidenziale, sofferto e felice abbandono della propria esperienza ai flussi di mediazioni, agli scorrimenti metonimici di un qualche linguaggio. Quel suo «Angelo dell'Opera» prende corpo in questo volo-caduta-volo per riapparire e dileguarsi nell'immediatezza effimera del canto come per l'*Angelo Nuovo* della Kabbalà e di Walter Benjamin: via via nei tentativi successivi d'esperire e ridurre l'inadeguato, nella trasmigrazione verso quell'«al di là» remoto e arcano dell'immagine e della sua comunicazione che costituisce la condizione e l'essenza della creazione estetica. Volo/caduta, ma anche canto/silenzio, epifania/*aphanisis*, oblio/ignoto, il qui/l'oltre: le tensioni al paradosso si rincorrono e si ripetono nel ritmo d'incontro di

opposizioni sintetizzate da quella che dell'Angelo dell'Opera costituisce l'atmosfera vitale: la *presenza* (prossimità) e l'*assenza* (lontananza).

Il continuo rinnovarsi «ripetitivo» dei simboli non è qualcosa di tautologico, ma:

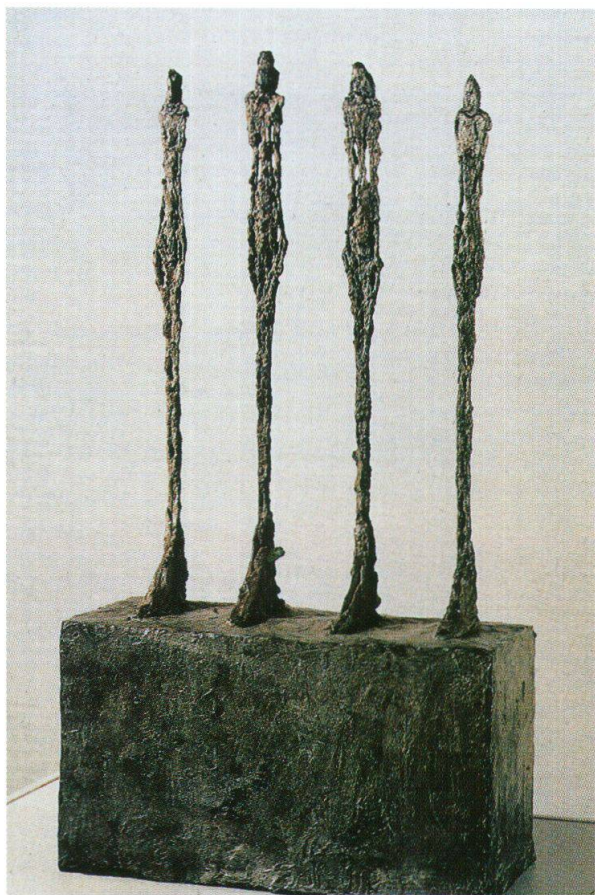
... è perfezionante per approssimazioni accumulate. Si potrebbe pensare ad una spirale o, meglio, a un solenoide che ad ogni passaggio stringe di più il suo sguardo, il suo centro. Non che un solo e unico simbolo non sia altrettanto significativo di tutti gli altri, ma l'insieme di tutti i simboli riferiti a un oggetto fa sì che questi si illuminino reciprocamente gli uni con gli altri, acquisendo così una *potenza simbolica supplementare*.⁴

Nel 1962, durante una conversazione con André Parinaud, Alberto Giacometti raccontava:

Ebbene, nelle mie intenzioni la scultura era una cosa diversa dall'oggetto. Ero dunque giunto a uno scacco. Ero passato accanto al mistero, il mio lavoro non era una creazione... Occorreva tornare alle origini e ricominciare. Dimenticando che nel 1925 avevo abbandonato l'idea di lavorare dal vero – perché la trovavo impossibile – ho ripreso a lavorare col modello, volendo fare velocemente uno studio per poi passare alle sculture. Era il 1935. Quindici giorni dopo ho ritrovato quell'impossi-

³ Gilbert DURAND, *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris 1968, p. 14.

⁴ Gilbert DURAND, *L'imagination*, op. cit., pp. 10-11.



Quattro donne su base, 1950, Kunsthaus Zürich
(Fondazione Alberto Giacometti)

bilità del 1925... e ho tenuto lo stesso modello dal 1935 al 1940. Tutti i giorni, ricominciando tutti i giorni *la testa*...⁵

Sono proprio convinto che, nella contemporaneità, Alberto Giacometti sia l'artista che più di ogni altro ha abitato quel mistero, ha esperito allo spasimo quella inadeguatezza, elaborandola vigorosamente in sofferenza esistenziale; ha esplorato *disperatamente* la ridondanza corrosiva, lo spreco-di-vita della ripetizione con la consapevolezza, direi allucinantamente nitida, del sovrappiù di potenza simbolica acquisita ad ogni superamento di «insuccesso». Egli ha vissuto come dramma, a volte come tragedia del vivere e certamente come tormento della creazione, quel paradosso della dimensione simbolica di cui parla Durand e nel cui fuoco si origina e vive l'arte nella sua utopia di verità e di libertà. Che è la libertà sottesa a un concetto straordinario ed entusiasmante come *interpretazione*: non coagulo e sutura, ma breccia, faglia, ferita aperta nel rapporto col mondo; orizzonti via via collassati, di tentativo in tentativo, oltre la rappresentazione di quel

rapporto. Proprio la libertà insita nella interpretazione si ingenera paradossalmente dalla inadeguatezza dei linguaggi (della pittura, della scultura, della scrittura) e si anima, anzi si rigenera continuamente dalla *dépense*, dallo «spreco sontuario» dei mezzi e delle strumentazioni simboliche: le infinite enfattizzazioni, le ridondanze, le iperboli (per eccesso e per difetto) delle forme/contenuto della produzione estetica; e anche, evidentemente, le ripetizioni quasi-ossessive di soggetti instancabilmente frequentati, anzi braccati, assediati con le repliche, consumati e ancora evocati dal segno tenero e crudele. Un po' come accade nel gioco dei bambini, a ripetere velocemente e senza sosta una parola fino a smarrirne totalmente il significato nella disarticolazione di un suono.

L'«oltre» la rappresentazione proprio dell'arte, insomma l'«Angelo dell'Opera» che celebra Durand, sta proprio in questo paradosso di una contemporaneità di *presenza* e *assenza*, laddove il vuoto dell'inadeguato anima un *surplus* di investimento simbolico, una sovrabbondanza di *libertà* interpretativa che, come creatività estetica, si sottrae anche ad ogni possibile funzionalità dell'abitudine comunicativa. Proprio come l'Angelo della Kabbalà, quello «dell'Opera», prima di scomparire nel consumo del consueto,

⁵ Conversazione con André Parinaud: *Perché sono scultore*, trad. it. in Alberto GIACOMETTI, *Il mio lungo cammino. Conversazioni*, Hesta Edizioni, Cernusco Lombardo 1998, p. 47.

intona per la prima e l'ultima volta un canto, effimero perché totalmente «altro» e, nell'immediato, in qualche modo, «irricognoscibile»; proprio in questa «immediatezza» egli consuma tutta la propria esistenza.

Dentro quella consunzione, nel suo epicentro, si installa con assoluta consapevolezza la vicenda creativa di Alberto Giacometti: la ridondanza dei tentativi nati dall'esperienza dell'inadeguato e il mistero dell'oscillazione presenza/assenza che tutto ciò sostiene, assumono con l'*entropia* la loro metafora più consona. La corrosione delle forme, lo sgretolarsi e il disperdersi delle materie segnano dolorosamente la tensione verso il confine paradossale con l'irraggiungibile adeguatezza della dimensione simbolica; là dove l'opera si smarrisce e si perde nel caos della trivialità quotidiana. Un «crinale» che per Giacometti è molto simile al *terrain vague*, a quella sorta di informe periferia dell'esistenza che divide la vita dalla morte. Così come la fatica della elaborazione simbolica riflette, anzi è parallela alla stanchezza immane della materia cosmica, al passo di un procedere inesorabile delle forme organiche di vita verso la solitudine inerte dell'inorganico. L'«Angelo dell'Opera», cioè appunto il suo «oltre», come l'«oltre» della comunicazione non può non sorprendere e intimorire l'autore stesso:

Con un senso di terrore le sculture diventavano sempre più piccole; risultavano somiglianti solo se piccole e tuttavia quelle dimensioni mi parevano rivoltanti e allora, senza sosta, ricominciavo da capo per arrivare, dopo qualche mese, allo stesso punto. Una figura grande mi appariva falsa e una piccola intollerabile; e poi si riducevano così piccole che un ultimo tocco di dita le faceva scomparire. Teste e figure mi sembravano un po' vere solo se minuscole. Questo mi spinse a tentare figure più grandi; ma allora, con mia grande sorpresa, esse diventavano somiglianti solo se lunghe e sottili.⁶

⁶ ALBERTO GIACOMETTI, [Première] *Lettre à Pierre Matisse*, in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, Pierre Matisse Gallery, New York 1948.