

Alberto Giacometti – Le copie del Passato

Perfezione al libro – ed. Botero 1967

Pubblicato in “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

La morte di Giacometti non ha cambiato la sostanza di questo libro; ma il fatto che egli non possa più riguardare questi disegni salvati quasi per caso e restituiti alla nostra comune conoscenza, quei disegni che in un certo senso ricostruiscono un itinerario del suo lavoro e resuscitano molti particolari toccanti della sua vita, modifica profondamente il valore della presenza del libro nel mondo degli oggetti.

Da un ricordo di memorie è diventato esso stesso una memoria.

Da qualcosa che nasceva a poco a poco, crescendo ad ogni foglio ritrovato, riconducendo attorno alla figura dell'artista certi momenti della sua carriera che trascinarono nel loro riverbero tanti altri echi di cultura e di vita, questo libro è diventato oro qualcosa che siamo costretti a guardare col distacco con cui si guardano le rievocazioni; qualcosa che si è irrigidita, esclusa ormai dalla palpitante avventura di tutto ciò che può ancora essere modificato, rimediato, ricomposto; che si allontana anzi nell'ombra lunga, nella voragine d'ombra che ingoia tutto quello che è già stato interamente vissuto.

A commento delle tavole illustrate di questo libro basterebbero le “notes pur le copies, che Giacometti ha scritto nel viaggio per mare di andata e ritorno dall'America e che mi ha mandato proprio la vigilia del suo ingresso all'Ospedale Cantonale di Coira. Sono tre, ma in realtà è una sola in tre stesure; l'una progressivamente più breve dell'altra, più magra, più smilza, più allucinata, più dolente; come le sue sculture. Se avesse potuto disporre di altro tempo le tre note si sarebbero forse ridotte a un rigo, a una parola; forse anche soltanto a quella sua angosciata sensazione di essere incapace di realizzare un'immagine vera, di dire la cosa che egli voleva veramente dire. Basterebbero anche perché sono tra le pagine più belle che egli abbia scritto, forse le più belle. Se insieme con le parole di Giacometti lascio ancora le mie tanto più povere, incerte, braccate potrei dire dal pudore, è perché anche queste sono in gran parte sue; nate quasi sempre come piccole vittorie sulla sua e mia riluttanza, qualche volta come preziose e spontanee concessioni della sua confidenza.

LC

Nei limiti di un limite

La stanza di soggiorno della casa di Giacometti a Stampa. È passato molto tempo dal giorno in cui per la prima volta capitò sotto i mie occhi una di queste “copie del passato”. Non conoscevo allora nei particolari l'opera di Giacometti, perciò fu più facile sul primo momento pensare che si trattasse di una semplice manifestazione di curiosità, o di simpatia. Non avevo molti punti di riferimento; tranne, improvvisamente evocate nella memoria, come certe sensazioni di freddo o di caldo intenso avvertite chissà quando chissà dove, poche figure di riproduzioni di disegni simili a questi, visto sul numero di “Labyrinthe” arrivato, per vie arcane io credo, in un campo di concentramento in Germania. Poi, man mano che le “copie” reperite dalle mani irrequiete di Giacometti uscivano dalla cartelle, capii di essere davanti alle testimonianze di un esercizio che era stato continuo, puntuale, instancabile. Giacometti me le mostrava senza civetteria, piuttosto come piccole cose curiose e l'idea di raccogliere tutte in un libro, per fissare una volta per sempre questi documenti di una sua attività parallela, per costruire la loro storia e attraverso la loro storia un certo atteggiamento dell'artista rispetto al suo passato, gli sembrò subito inutile. Non era convinto che si dovesse fare. Allo stesso modo che niente mai lo ha convinto a essere stato definitivamente compiuto, finito; che niente mai gli è sembrato degno di essere salvato, perché tutto, al contrario, è semplicemente il fluido e l'abile fenomeno attivato dallo scambio reciproco di emozione tra l'artista e il suo ambiente di vita. Tutto è, più semplicemente, sul filo di una meravigliosa innocenza, conoscere ed insieme essere conosciuto. Poi molte cose sono cambiate. Ogni foglio recuperato faceva diventare più rotondo il nostro primo informe progetto. Lui cominciò a salutare con piacere più vivo il ritrovamento di un'altra copia e davanti a questa “cosa”, cui lui non aveva mai pensato, che prendeva una forma definitiva e immutabile e perciò conteneva in sé il senso patetico di certi addii fatti per sempre, e numerava le lacune, riportava a sé per pochi istanti, con quasi rimpianto, tutto quello che è andato smarrito o definitivamente perduto. L'idea del libro lo aveva finalmente conquistato al punto di dire, una volta – “questa forse è la cosa che mi interessa di più, che sia fatta, perché per me rappresenta tutto il mio passato, come se lo rivedessi *fissato*”.

Molte cose sono cambiate. Lui è morto, intanto, in fondo a questa valle; non lontano da questa stanza dove ogni cosa è sempre come era la prima volta che ci sono venuto e le altre volte dopo, nel cerchio di luce e di ombra della famosa lampada a sospensione. Sulle pareti di legno i dipinti del padre di Alberto sono un ornamento, che soltanto le dimensioni, la sagoma delle cornici, il variare del tema distinguono dagli altri mobili e ornamenti, intagliati, scolpiti, colorati nelle lunghe sere dei lunghi inverni dei Grigioni, per completare il mobilio della casa. Questi arredi curiosi esprimono la costanza degli affetti, la continuità della famiglia e della casa: sono il racconto stesso di tale continuità, di tale costanza e dei sentimenti, che attraverso tante stagioni devono essere

nutriti soprattutto della loro intima fiducia nella profonda armonia delle cose create. Tra i quadri, giusto accanto alla porta c'è un piccolo ritratto di Alberto a due anni. Sembra dipinto con i colori dei fiori della montagna, pervinche, genziane, arniche, rododendri. La porta della stanza da letto grande è aperta e si vede il letto grande: il buon letto di una volta come se ne può trovare ancora in campagna, nelle case dei contadini e dei montanari. Da quella porta compariva a volte la mamma, con la densa aureola dei capelli aperta tutt'attorno al capo, capelli ispidi e pieni come quelli di Alberto; col suo volto schietto e forte, segnato da fitte rughe sottili tra altri segni più profondi, un volto come quello di Alberto.

Sul modello di una stanza come questa, ancorata ad un'epoca lontana ci si illude di capire perché i luoghi dove ha lavorato e vissuto Giacometti non hanno avuto bisogno di cambiare, perché non hanno subito variazioni, a parte quelle provocate dall'attrito e dall'usura naturale del tempo, dal cumolo di piccole cose, quasi impercettibile, cresciuto come una porosa incrostazione di polvere un poco ogni giorno. Ci si illude anche di capire perché le opere di Giacometti tendono a diventare una sola ed unica opera, irripetibile, anche quando mai dovesse sembrargli compiuta e lui potesse mai accettarla come compiuta. Questa stanza sembra infatti cresciuta su se stessa, come, si è tentati di dire, Giacometti sembra che sia cresciuto, anche quando ne era materialmente lontano, dentro questo tenero cerchio di luce e di ombre, che la lampada a sospensione distende, ora che scende la sera, sul tavolo e sui fogli sparsi: i fogli delle "copie" dei quali bisogna parlare, bisogna farlo parlare.

Giacometti, lui, vuole invece prima di tutto farmi capir bene che, se è vero che questa è la stanza della sua infanzia, nella casa dei suoi genitori, come loro l'hanno voluta e realizzata nel primo decennio del secolo, c'è tuttavia una grande differenza, una differenza enorme, tra quello che lui può sembrare, veduto in questa stanza e quello che veramente lui è, o sente di essere in questa stanza. Un forestiero, sempre di passaggio, impaziente. Da qui si è allontanato appena ha potuto, di sua volontà. Ha chiesto che lo mandassero a studiare come "interno" in un collegio ed ha scelto lui stesso il collegio, quello di Schür, famoso per la severità, per la durezza della disciplina, per la mancanza di ogni conforto materiale – quell'acqua gelata nei catini, d'inverno, per esempio. Un collegio come una casa di correzione, quasi una caserma, dove mandavano tutte le teste calde del Cantone. Una regola studiata per ammollire i duri, fiaccare i ribelli.

Certo, egli lo ammette, casa e il paese di Stampa e l'intera Val Bregaglia, potrebbe persino dire ogni albero e ogni pietra di questi luoghi, hanno avuto influenza della sua infanzia e forse, senza che abbia mai potuto rendersene conto esatto, su tutta quanta la sua vita. Ma la sua vera vita si è formata e si è svolta altrove; in un altro ambiente, che non ha nulla in comune con questa casa e con questa stanza, dove egli "è" e "non è" la stessa persona che è qui. La verità è che Giacometti non ha una casa sua, e le ha tutte. Gli basta dire: è qui, è questa. Potrebbe vivere e lavorare non importa in quale luogo e nei luoghi più disparati. Ogni volta che viaggiano, anche le ultime volte a Londra e poi, così lontano e così diverso, a New York, i viaggi che ha accettato con tanta riluttanza e insieme con tanta impazienza, quasi avvertisse che poteva farli in quel momento o mai più, Annette, lei, dice sempre: "torniamo a casa", non dice mai: "torniamo in albergo".

Così, questa stanza, che alla prima occhiata può sembrare tanto congeniale con lo spirito di profonda e densa intimità che abita tutta l'opera di Giacometti, questo luogo dove per anni e anni egli è tornato soltanto di rado, quasi sempre d'estate, sosta obbligata prima di salire a Maloja per una breve vacanza in famiglia, gli è potuta sembrare quasi estranea, anzi strana, quando vi si è fermato più a lungo durante gli anni della guerra; e persino irriconoscibile o addirittura inafferrabile. Con tutti quegli spigoli nuovi, dei quali non era subito capace di misurare, sentire le distanze – "dovevo ogni volta ricostruire tutto lo spazio intorno a me, riconoscere le distanze delle cose con

me e tra di loro”, perché rovesciavano i termini naturali del suo rapporto col circostante e gli creavano nuovi problemi, nuove dimensioni di cose vicine e lontane – “da non poter mai sapere quale era vicina, quale era lontana”. Straniera appunto, estranea, e così strana; anche dopo la guerra, quando è tornato più sovente accanto alla mamma. Uno spazio che lo aggrediva, che bisognava rintuzzare, contrattaccare per conquistarli con tanta fatica, centimetro dopo centimetro per poter realizzare tra questi muri, questi sassi, queste prode, d’inverno, d’estate, un’alternativa altrettanto semplice alle stanze disadorne e spoglie di rue Maindron; alla loro coltre di tiepida cenere, rimescolata soltanto dalle sue entrate e dalle sue uscite.

È facile immaginare un ragazzo che cresce nella casa di un artista, dentro una storia fatta di forme e di colori che si accumulano attorno a lui e che si ricreano il mondo con delle luci nuove e con dei gesti che sembrano voler dire: guarda, il mondo è fatto così: gli alberi, le case, le montagne, la tua casa, il viso di tua madre, il tuo stesso. Quel mondo, il ragazzo lo ha toccato con le sue mani. Ha intuito assai presto che è un oggetto, e che è possibile possederlo interamente e in tutta la sua verità anche soltanto con l'anima; come la grande pietra scoperta un giorno poco fuori del villaggio, un monolite di colore dorato, che subito diventa il benevolo amico totem dei giorni dell'infanzia. Lo stesso mondo è chiuso nei libri. I libri che stanno ancora oggi ben ordinati Negli scaffali di questa stanza. Libri stampati con i forti caratteri gotici e con forti figure in nero; ognuno dei quali riflette una storia del mondo in un mondo diverso. Per questo, forse, lo attraggono: mentre lui stesso, il ragazzo, si illude di creare una storia tutta sua, diversa da tutte le altre, e disegna i volti dei compagni di scuola e dei fratelli, già braccato dal desiderio di fermare le cose più difficili, quelle mobilissime e vive, e con un pugno di plastilina che gli ha regalato il padre già tenta la forma della testa di Diego. Il ragazzo si muove tra due acque ed in ognuna si vede riflesso. Da una parte il presente, il lavoro del padre, le persone e gli oggetti dentro la stanza, le persone e gli oggetti fuori; quella pietra per esempio, che può vedere nitidamente dalla finestra, nei suoi minimi dettagli, persino dentro la sua pelle che è colorata come la pelle di una trota. Dall'altra il passato, tutto il passato, di cui facevano testimonianza mille immagini così legate all'attività del padre e dalla vita quotidiana della casa, in mezzo alle quali il ragazzo cerca le risposte ai propri interrogativi e forse anche una profezia del suo futuro.

Tra i primi ricordi dell'infanzia, per quanto Giacometti possa tornare indietro sul filo della memoria, esiste il ricordo di copie dalle figure dei libri. Una sensazione di avidità, che lo sollecita con la forza degli istinti e che sarà poi sempre uguale - “da allora sino all'anno passato, posso dire fino a quest'anno, non ho mai potuto resistere, quando guardavo qualcosa che mi interessava, al desiderio di copiare”. Guardare appunto, vedere, cercare di capire. Una specie di curiosità incontenibile spingeva Alberto ragazzo a frugare tra i libri che stavano allineati in bell'ordine, con le loro costole di tela impressa in oro, nelle scansie del padre, e che sovente rimanevano aperti sul tavolo, la sera, nel cerchio di luce della lampada. Vedere, copiare, riprodurre. È difficile sapere se attraverso questi gesti di mimesi prendeva forma anche la coscienza dell'artista in divenire, ma certo, intanto, quei disegni liberamente ricalcati erano come tante finestre aperte su un altro mondo e dilatavano la realtà del presente, ne spostavano i confini nel tempo e nello spazio, instauravano quel dialogo fuori del tempo e di ogni evidente o immutabile certezza, in cui si dilunga poi sempre, con una certa aspra soavità e quasi con scarsa volontà di chiudere, il suo discorso.

Così accade, a volte, che sulla stessa pagina figure di epoche lontane si accostano, si accoppiano, provocano contaminazioni attraenti e sconcertanti, con una disinvoltura che sembra appartenere ad una felice facoltà di intuire i reciproci richiami segreti di epoche lontane. Figure che si incontrano e si integrano inseguendo un misterioso appello e l'onda della medesima eco; da non saper distinguere dove una finisce e comincia l'altra; da far pensare che la verità di una composizione antica è proprio quella ricostruita dalla fantasia di Giacometti. Accade per esempio che sullo stesso foglio l'Assuero di Conrad Witz muova in diagonale fuori dalla sua cornice incontro ad una figurina egiziana, invece che incontro a Ester; ad una figurina che sale verso di lui, appena delineata nel suo contorno, e che risponde docilmente seppure ancora rigida alla chiamata di lui: re gotico che ha barattato lo scettro con la bacchetta del mago per poter revocare da un regno tanto lontano. Può accadere che la testa di Sesostri ed un autoritratto di Cézanne, collocati uno vicino all'altro sulla stessa pagina bianca, rivelino la stessa torsione dello sguardo rispetto alla vita; o che il ritmo delle anime del purgatorio riprese da un mosaico bizantino di Torcello, richiami il ritmo delle Stagioni di Cézanne. Può essere l'azzardo, il frutto di un casuale vagabondaggio nei libri, tra i libri, o la semplice connessione ottica di due cose guardate una subito dopo l'altra; ma più spesso è il frutto delle relazioni che si pongono quasi automaticamente nel libro spazio della immaginazione di Giacometti: - "ricordo bene che questo disegno doppio fu fatto nel medesimo giorno, nella medesima ora. Io guardo sovente le cose, per non dire sempre, comparativamente. So che nelle teste di Conrad Witz trovavo una certa parentela con le cose egiziane, e nel medesimo tempo la loro differenza. Può essere che il rapporto si sia stabilito perché avevano in comune il fatto che mi interessavano, che mi impressionavano, che erano ugualmente difficile da copiare. Capita sempre così che le cose più difficili da copiare siano quelle che mi impressionano di più. C'erano delle opere antiche, che perdevano ad un certo punto tutta l'importanza che gli davano, proprio perché il lavoro di coppia scorreva via con facilità. Certo è che tra le cose moderne, se si comincia il moderno con Giotto, le cose più difficili da copiare sono quelle di Conrad Witz, che è molto meno apprezzato di van Eyck, ma io sono tentato di metterli alla pari, e tra le cose del passato certo sono le sculture egiziane. Dunque, no? le cose più intense, le più realizzate sono sempre le più difficili da copiare".

Ma può accadere anche, che ad un certo momento, accostata la mitica figura della Cerere del Pannonio seduta sullo scanno, accanto cioè ad una testa aureola di spighe, che nelle mani di Giacometti diventano ciglia metalliche e uncini, compaia, sulla stessa pagina, la testa della madre dell'artista, vista di scorcio verso il basso: una testa frantumata e ricomposta dalla luce che spiove dalla lampada a sospensione. Allora il gioco della copia rivela il suo vero carattere, che non è di evasione dagli impegni o di fuga all'indietro verso le certezze del passato, ma, piuttosto, di cosciente acquisizione della verità del passato alla verità del presente.

I libri, ecco il pasto quotidiano di Alberto. Ce n'erano molti nella casa del padre, Giovanni Giacometti, semplice e ispirato pittore della Val Bregaglia, con bei nomi risonanti sul dorso. Ognuno di quei libri può attrarre il ragazzo. Ad apertura di pagina affiorano dai quei libri immagine che subito diventano specchio di oggetti altrettanto veri e vivi che il paesaggio di Stampa, le sue case, i suoi personaggi. Non si pone nemmeno un problema di scelta in principio. In principio solo

Rembrandt e Dürer che attraggono di più l'attenzione di Alberto. Ricorda ancora bene che tornava a guardarseli e a copiarseli di continuo, tanto che il padre un giorno gli domandò quale dei due infine preferisse. Dopo molte esitazioni, sorpreso lui stesso dalla risposta che gli si condensava sulle labbra, Alberto rispose che preferiva Dürer. Un giudizio che il tempo doveva lentamente modificare e che ancora adesso lo sorprende, perché nell'insieme dell'arte Rembrandt non si è mai interamente eclissato dalla sua mente, mentre Dürer gli è davvero piuttosto lontano. Ma allora, quando era ragazzo, aveva confidenza con quei due grandi del Nord - "quasi fossero lontani parenti, membri della mia famiglia" e dopo, cresciuto ritornerà comunque a riguardarli, a copiarli; anche Dürer, fino a questi ultimi anni, giacché la testa di Massimiliano è del '60, forse perché la sua prima - "o quasi prima" copia del passato, una copia che allora deve aver lusingato quel sentimento di bravura che avrebbe poi come sempre rinnegato, è appunto una copia dell' incisione il *Cavaliere*, la *Morte*, il *Diavolo* di Dürer. O forse perché la secchezza dei segni, la minuzia delle descrizioni, l'obiettività dell'espressione sembrano riproporre attraverso il velo e il fascino dell'arte i segni e i rilievi del mondo che Alberto conosceva meglio: il suo mondo quotidiano, un piccolo mondo in espansione, gli aghi degli abeti, le erbe fini dei prati di montagna, le costellazioni dei piccoli fiori, i muschi, le macchie sulle pietre, le rocce, come si alzano gli spigoli sottili, acuti, verticali, brillanti alla luce o inghiottiti nell'ombra che intiepidisce gli spacchi.

Di tanti disegni, di tante copie eseguite tra gli anni dell'infanzia e, si può dire, ancora ieri, che la Madonna di Raffaello e il ritratto della moglie di Cézanne risalgono all'estate scorsa, se ne son potute rintracciare circa centocinquanta: frugando nelle cartelle dello studio di Rue Hyppolite Maindron, nelle stanze di Stampa, nelle cartelle di Annette e di pochi collezionisti amici. Giacometti sa che ne devono esistere altri. Chissà dove, per esempio, sono finiti i piccoli taccuini riempiti nei suoi primi viaggi in Italia. Tra questi circa centocinquanta c'è una sola immagine che ci parla della preistoria; la Venere di Laussel - "eppure ho copiato tante volte i bisonti, i mammoth, le pareti interne di Lascaux" dice Giacometti. Sono molto rare anche le figure dell'arte italiana, eppure egli ricorda che l'arte italiana fu una vera rivelazione per lui verso il 1914 o il 1915 - "forse prima, piuttosto prima", e ricorda di aver copiato tante volte le opere di Pinturicchio - "ho nitidamente in testa tutte le coppie che ho fatto di Pinturicchio, e quando nel 1960 l'ho riveduto al Vaticano ho avuto la sorpresa di trovarlo ancora bello, come quando lo copiavo trent'anni fa e forse anche di più", e le opere di Gozzoli, di Cosimo Tura, di Signorelli, di Botticelli. Ricorda bene che la scoperta di Raffaello su un libro fu un avvenimento, come più tardi la scoperta di Seurat, più tardi ancora l'arte preistorica. Ha copiato di tutto, disegnando, ché è il suo modo di esistere; al punto che la sua mano traccia sempre dei segni nell'aria, come per un rito; anche quando le dita non stringono una matita o una penna anche quando esse scorrono inquiete su un pezzo di carta qualsiasi, il giornale che ha smesso di leggere, la copertina di una rivista, la busta ai margini di una lettera. Al di là della figura di persona o di oggetto che gli sta davanti, e dentro di essa, Giacometti vede sempre qualcosa che bisogna dire, qualcosa che bisogna capire e che bisogna copiare. Come impulso a capire, a dire e quindi a disegnare e nella misura in cui davanti ai suoi occhi diventano uno stimolo che viene dall'esterno, e per semplice fatto di proporre la loro presenza provocano la coscienza di una presenza diversa, le opere del passato, certi disegni, incisioni, dipinti, sculture, sono diventate cose, elementi concreti del mondo in cui l'artista abita. Hanno posato per lui, come frammenti di

una realtà assai vicina se non proprio uguale alla realtà del bicchiere, della tazza, del frutto, della sedia, della lampada a sospensione, della figura umana, che, pur nella loro fragile sostanza, sono dei simboli della persistenza e della resistenza della vita contro il niente del tempo che la corrode, contro il vuoto dello spazio che la ingoia.

I disegni che compaiono riprodotti in questo libro sono quelli salvati quasi per caso o perché sono piaciuti per qualche motivo ad Annette, a Diego o altri amici; e pochi altri, superstiti quasi per inerzia, trattenuti via via che affioravano alla vista perché legati a un ricordo particolare o ad un momento di simpatia. Se ne mancano tanti non è per una deliberata volontà di selezione: - “quasi sempre mi capitava, entrando nell'atelier verso sera, di aprire un libro e cominciare a copiare, così, ad apertura di pagina, senza darmi la pena di scegliere il foglio di carta; dunque di copiare magari sulla pagina di un giornale, sulla rovescio di una busta”. Il giornale, la busta si perdevano poi a poco a poco, ma non aveva alcuna importanza che si perdessero tra le altre carte, che sparissero definitivamente.

Questi disegni, nati nelle ore in cui cade la luce del giorno, nelle ore di intervallo fra due modelli, nei momenti di attesa, e nati proprio perché per Giacometti era impossibile starsene con le mani in mano a guardare il vuoto, impossibile non tentare di colmare questo vuoto, di gettare un'altra arcata di ponte tra due cose, il mondo e lui, destinate a rimanere distinte e che tuttavia si cercano avidamente, con rabbia, una rabbia paziente; questi disegni, dicevo, non erano fatti per essere conservati. Il loro servizio finiva nel momento stesso che la mano si staccava dal foglio. Salvati dunque quasi sempre senza intenzione, tra tanti altri. Eppure tra i pochi che sono rimasti, sono molti quelli che rappresentano, come per caso, gli aspetti e momenti dell'arte che hanno interessato di più Giacometti - “e forse proprio quelli che mi hanno interessato di più”.

Potrebbe essere soltanto un arbitrio voler collegare questi disegni, adesso che stanno davanti a noi tutti insieme, con un filo cronologico o stilistico, e voler suscitare una certa logica nella loro sequenza con motivazioni riconosciute a posteriori - e l'ordine stabilito da Giacometti nella distribuzione dei disegni nel libro dice appunto che sarebbe un arbitrio. Ma, forse ripetendo a mente le sue parole sfrondando l'azione del caso, è possibile individuare una traccia dell'orientamento dei suoi umori. Il filo d'Arianna potrebbe forse essere il suo curioso interesse, tante volte dichiarato del resto, per le opere e per le epoche che possiedono uno stile. Ha detto tante volte, che le opere del passato che lui ritiene più rassomiglianti al vero sono quelle che in generale la gente giudica più lontane dal vero, quelle cioè che appartengono alle epoche dominati dallo stile: le opere dell'Egitto, della Caldea, di Bisanzio, del Faiium, della Grecia più antica. L'acutezza della visione e la fedeltà della resa sono dunque le condizioni stesse dello stile? e ciò che di solito sembra conferire alla rappresentazione artistica i limiti della stilizzazione, e quasi l'impronta di una maniera, è invece l'ultimo sigillo necessario alla sua più genuina ed autentica bellezza?

Bisogna pur accettare da Giacometti questa apparente contraddizione, perché ogni artista nuovo è in realtà un nuovo termine di contraddizione. Il suo arrivo scalfisce i luoghi comuni, rovescia le idee già fatte e prepara le strade di una nuova visione. Tutto ciò che esiste in arte interessa Giacometti

- “anche moltissime cose che sono considerate di secondo e terzo ordine”, ma quando egli guarda una testa di oggi, ed è questo il problema cui è arrivato lentamente: guardare una testa, gli capita sempre di vederla rispecchiata molto più l'arte, tutta l'arte di prima di Giotto, che quella venuta dopo di lui. E se è abitudine corrente considerare realistiche, molto realistiche le sculture romane, per esempio i busti degli Imperatori e dei condottieri, e giudicare invece molto stilizzate quelle egiziane, cioè come contraffazione del vero e tali proprio per una volontà di stilizzazione, per una programmatica intenzione di ridurre le cose a semplici emblemi, l'esperienza insegna a Giacometti che quando lavora *d'après nature*, nelle lunghe ore del suo combattimento accanito e incalzante, qualsiasi testa - “più vado avanti, più il mio lavoro si restringe allo stadio di una mezza figura, di una testa”, la testa di Diego, di Annette, di Caroline, di Yanaihara, di Lotar, la sua presenza lì davanti a lui, nello spazio che si muove, si dilata e si contrae, assomiglia assai più a una stilizzata scultura egizia che ad una romana - “un busto romano, credo sia molto più concreto, più un'idea che una visione, che una semplice cosa vista”

Ogni incontro di Giacometti con un aspetto dell'arte che non conosce ancora, e che perciò gli si rivela, rende sempre più vasta la sua visione del mondo, la rende anche più esclusiva. Quando nel 1920 scoprì la scultura egiziana al Louvre non gli riuscì per lungo tempo di avere occhio per niente altro, e da allora non se n'è mai saziato. Lo stesso accade per l'arte sumera, cercata per la prima volta nel 1923. Per tutto un inverno andò ogni domenica al Louvre attraversandolo di corsa, d'infilata, sordo ad ogni altro diverso richiamo, finché non aveva davanti a sé le statue di Gudea e poteva di nuovo scrutare i loro volti perfettamente chiusi.

Al contrario di tanti, che nell'arte antica della Grecia, dell'Egitto, dei Sumeri, e dei Bizantini vedono soltanto una contrazione manierata anche se ispirata delle modalità del vero, Giacometti è convinto che essa realizzi un avvicinamento al vero impossibile per i moderni - “e quando io dico moderno voglio dire a partire da Giotto”. Tutte le opere degli ultimi secoli dopo Giotto, anche quelle di Rembrandt, che tuttavia ha guardato e copiato tante volte, gli sembrano più superficiali di tutte le opere delle epoche che hanno potuto avere uno stile. Quando è tornato da Londra, come ogni volta dopo una sua mostra, era ossessionato dall'idea di aver fallito tutto e dal pensiero che bisognava ricominciare tutto da capo. Continuava a dire che la sola sensazione viva l'aveva ricevuta da certe icòne russe conservate nei depositi della Tate Gallery - “ma nemmeno di grande epoca, piuttosto delle icòne qualunque; forse appena dell'800”. Lui dice sovente - “la pittura bizantina è quella che io sento più che mai più vera di tutta la pittura moderna”, e io mi domando se, per caso, in ciò che lui definisce “stile”, in senso così nobile ma anche così discorde dalle idee comuni, Giacometti non ami la capacità di artisti così lontani da lui nel tempo, e nella storia del tempo, di definire la forma di una cosa, di una figura, di una testa e di renderla universale, annullando quel margine sempre residuo, quella frangia di indeterminatezza, quella approssimazione dell'infinito, che invece è la dolente e al tempo stesso orgogliosa ragione del suo lavoro; quella che gli fa dire - “forse, se potessi tenerti, lì fermo, davanti a me, tanti anni, mettiamo mille anni, e anche di più, mi riuscirebbe di annullare quasi, certamente però non tutto, il margine di imperfezione, che rimane sempre in tutti i tentativi che io faccio per conoscere veramente che cosa e chi sei”.

“Più vera, più che mai più vera”, ed è ancora una prova delle sue implicite contraddizioni, se Giacometti si riferisce ad una visione del mondo che la gente in genere accetta con ammirazione e confidenza perché la crede interamente inventata, e ad opere che sono state giudicate le meno realistiche del mondo. Ma la verità, la realtà di cui Giacometti parla continuamente, il desiderio di possedere, cioè di conoscere veramente come sono le cose entrate nel cerchio della sua esistenza, la ricerca senza tregua del vero, quel suo mai placato bisogno di lacerare il velo resistente delle apparenze e delle convenzioni, non hanno forse il loro significato pieno nel punto in cui Sartre, per esempio, ha intuito che ogni presenza realizzata da lui è una presenza interrogante? Non è il punto in cui noi ci accorgiamo che lo sguardo, l'occhio che sta conficcato nella cavità dell'orbita, nella ruga di gesso o di bronzo, l'occhio che sta aperto anche nel groviglio dei segni che disegnano un fiore, una tazza, una sedia, lo sguardo delle cose oltre che delle figure, viene da una pupilla che, guardata, guarda a sua volta? con una specie di sfrontatezza e di pudore insieme, come per coprire l'angoscia e la miseria mortificante della sua imperfezione. Ritornando sovente sulle testimonianze dell'Egitto, della Caldea, di Bisanzio, cioè su espressioni di cultura e di civiltà che a noi moderni sembrano più distaccate dal problema dell'imitazione del vero e dal realismo, perciò le meno realistiche, le più inventate e riferite a modelli idealmente lontani da poter sembrare volutamente spiritualizzate, rese arcane e metafisiche, quasi che contengono in sé il senso dell'ignoto, le copie del passato di Giacometti non stanno forse a indicare una inclinazione involontariamente, inconsapevolmente orientata sulla intuizione che la realtà e il vero esistono oltre le rive del mistero, e che perciò sono le cose che bisogna ancora riconoscere?

Ma lui, Giacometti, allontana caparbiamente il sospetto che nella sua vita e nel suo lavoro ci sia mai stato un momento appena diverso da quello, così naturale del resto in lui, di conoscere come realmente è fatto il mondo, sia pure attraverso uno dei suoi piccolissimi frammenti: un oggetto di uso comune, una figura, una testa. Il suo volontario esilio di qualche anno nel cerchio del surrealismo è certamente nato dalla sensazione disperata di non poter fissare le apparenze e farle corrispondere, anzi collimare un attimo solo con ciò che si dissimula dietro le apparenze, che sfugge e che nel profondo della sua sostanza e della sua esistenza è la realtà stessa. Forse anche dalla certezza umiliante di non poter andare oltre le apparenze, se non passando attraverso di esse e venendo a patti con la loro cangiante provocazione. Un salto deliberato nel mondo dell'immaginazione, del non vero; come un rifiuto, o forse come semplice rinvio di un problema scottante. Nelle copie cambia la natura dell'oggetto. La realtà sono le opere degli altri ma il proposito è sempre lo stesso: capire cosa sono. Lo stesso problema e lo stesso modo di attuarlo, muovendosi sul filo degli incontri. È sempre la cosa che impone la sua presenza non è mai Giacometti che la cerca. Nemmeno per il suo lavoro personale ha mai avuto bisogno di cercare, ma gli è sempre bastato lo stimolo di ciò che gli stava immediatamente intorno, di una piccolissima parte del suo mondo quotidiano, cose e persone che lo assediano e la cui presenza sottolinea un distacco e al tempo stesso provoca un osmosi: Diego, Annette, Caroline, il tavolo, la sedia, la lampada, il bicchiere: oggetti che le sue mani usano, che il suo sguardo risuscita ogni volta che li sfiora: oppure qualcuno che l'incontro casuale trasforma insensibilmente, contro la sua stessa volontà, in paziente modello esclusivo per le infinite ore di lotta e di impazienza che ogni lavoro di

Giacometti comporta. Il mondo delle copie è un poco più vasto, ma anche esso è un mondo fatto semplicemente di incontri, regolato dal caso: l'apertura di un libro, l'arrivo di un catalogo, il ritrovamento di una vecchia cartolina postale, che subito liberano un richiamo efficace. Non si pone neppure il problema di una scelta. Semmai è l'incontro casuale che diventa una scelta, dal momento in cui ciò che esso propone, nuovo emblema di un problema perenne che riaffiora nella sue avanzate apparizioni, diventa per Giacometti una cosa importante. È quello che è accaduto ad un certo punto della sua vita con le opere degli Egiziani, poi con quelle dei Sumeri, più tardi ancora, verso il 1925, con i simulacri dell'arte dell'Africa nera, dell'Oceania, dell'America precolombiana. Tutto un mondo nuovo, anche se fortemente stilizzato, ricco di eccitante invenzioni, che lui invece sentiva profondamente vicino alla realtà; oggetti che agli occhi dei loro oscuri anonimi autori e di chi li aveva guardati nel loro tempo e nel loro ambiente, erano certamente sembrati veri - "almeno quanto a noi, oggi, sembra che siano vere, nell'era della nostra civiltà, le opere della classica".

A volte l'effetto di un incontro è persistente e lascia segni che non si cancellano o che ritornano a intervalli regolari, a volte invece dura una corta stagione. Ci sono epoche e personaggi che si avvicinano per un certo tempo, ma poi si allontanano per sempre - "come Poussin, amato intorno al 1930"; altri che ritornano soltanto dopo molti anni, ma per poco, come Dürer. Ma, seppure tra i disegni che sono rimasti quasi per caso, sono molti quelli che possono suggerire una predilezione di Giacometti per le zone della visione che siamo abituati a considerare ispirate, anzi dominate da un'idea del soprannaturale e pervase da un pensiero religioso, esse stesse divenute sacrali o rituali, emblemi di ciò che per la vita terrena è mistero, non è possibile dedurre ch'egli subisce la seduzione sottile, anche se inconsapevole, del mondo del mistero e della magia. Non è che Giacometti pensi che il mistero non abbia una parte della vita. Anzi, egli crede che fino ad un certo punto, o da un certo punto di vista, tutto è misterioso - "la realtà è misteriosa, per il fatto stesso che è impossibile, ma proprio impossibile, e da lontano, capirla totalmente". Così, essa ricompare davanti a noi sempre vergine, nuova - "una testa resta per me una cosa quasi sconosciuta, nonostante tutte le rappresentazioni che ne sono state fatte nel passato".

Ci sono degli Artisti che realizzano la loro opera attraverso una lacerazione impietosa di sé. Nella smania di toccare il fondo del senso di precarietà che infetta la loro percezione del mondo e dell'esistenza si dilanano con le proprie unghie, e il sangue e i lamenti irritati della loro anima confluiscono nello stesso stillicidio, scorrono nel medesimo rivolo nero. Anche nelle opere di Giacometti c'è qualcosa di lacerato, di straziante, che non si esaurisce nel simulacro, in quella specie di drammatico ricalco di cenere o di lava dal quale ogni sua figura dipinta o scolpita sembra cavata con uno strappo crudele. È semmai la consapevolezza, che lo angustia come una ferita mai rimarginata, dell'impossibilità o incapacità di ricostruire nel proprio mondo attuale la stessa situazione di ineluttabilità; quel non poter far niente di più e niente di diverso e quel coraggio, che può apparire sovrumano all'uomo d'oggi, di chiudere una forma e insieme con la forma il pensiero, di arrestare quindi il flusso e la piena disponibilità della vita, che nella realtà è continuamente attizzata dalla sua continuità appunto, dalla sua organicità, dalla sua reciprocità. È il coraggio che Giacometti vede subito realizzato in una qualunque pittura bizantina, anche in una icòna anonima

e probabilmente esausta, e che gli fa sentire - "sempre più vera, oggi più che mai più vera" tutta la pittura fatta prima di Giotto.

Che cosa è la verità, dove è la verità? Queste interrogazioni Giacometti le porta addirittura impresse come un sigillo indelebile sulla maschera del suo volto, una maschera fatta di pomice, fittamente arata, graffiata. Se potesse rispondere, tutti i suoi problemi di esistenza e di stile sarebbero risolti. Avrebbe difatti coscienza d'essere arrivato assai vicino alle espressioni dell'arte degli egiziani, dei sumeri, dei bizantini, probabilmente anche di certi pittori "moderni", Rembrandt per esempio, che lui ha copiato tante volte, che fa nascere la luce non in contrasto con l'ombra ma come una fioritura dall'interno dell'ombra; proprio come lui Giacometti, vorrebbe far sorgere la figura non in contrasto con lo spazio, ma dall'interno dello spazio. Arrivato, cioè, vicino all'assoluto che lui cerca, a quella ineffabile terribilità per cui sul volto di un uomo della strada, di un uomo qualunque di oggi, è così facile cogliere il riflesso di tutte le immagini che ne hanno dato gli antichi. La vocazione alla certezza, il desiderio di essere antico, che possono sembrare così sconcertanti in un artista che quasi sempre concentra la sua straordinaria facoltà di investigazione del vero nei particolari di un solo particolare: la testa in una figura, l'occhio in una testa, o l'attacco del naso, o lo scivolo su tre dimensioni del contorno della testa tra la guancia e il mento, e perciò in un artista che è propriamente moderno, esprimono forse una nostalgia struggente per una situazione in cui l'arte era soprattutto un'offerta di testi di comunicazione essenziali e di facile adesione, era una definizione categorica dei contorni e delle interpretazioni di certe realtà e di certe verità, delle quali l'artista stesso era emblema ed araldo, passando in mezzo alla folla, essere misterioso e possente, sacerdote di un Dio. Giacometti aveva anche lui il suo tempio e il suo rito; più semplici. Un rito alla rovescia, per rientrare nell'anonimato dal quale il tempo lo aveva costretto a uscire, per passare sconosciuto tra sconosciuti. Andare e tornare con le spalle un poco incurvate, il passo un poco strascicato, dal suo antro al bistrot della rue d'Alesia. Sacrificare su una mensa disadorna, anche se anonima, due uova sode, una fetta di prosciutto, un caffè lungo, un bicchiere di vino, senza lustrini e candele, dove l'incenso è il fiato invernale, o il sudore estivo della bestia; e la creta della creazione vien trattenuta con le unghie.

Se è vero che egli ama poche cose, tutto quello che è stato fatto nel campo dell'arte lo interessa - "anche molte cose che di solito sono considerate di secondo e terz'ordine". Copia anche queste; perché copiarle significa leggere meglio gli originali, comprendere meglio la personalità degli artisti. Ma il rapporto col passato attraverso le copie significa soprattutto ripercorrere a ritroso la loro nascita, intendere come sono state elaborate e forse imparare un poco, attraverso l'atteggiamento assunto dagli altri nel guardare la loro realtà, come lui deve guardare la sua realtà e come dare un senso al suo lavoro. In questa funzione di chiarimento il bisogno di copiare le opere degli altri e di altre epoche è cominciato più o meno nello stesso momento in cui ha sentito il desiderio di copiare lui stesso direttamente dalla natura. Ma non sempre esiste questo stretto parallelismo tra la copia e il disegno di invenzione - "so che, diciamo dal 1925 alla fine della guerra, io ho disegnato poco, per me, dal vero, eppure ricordo che copiavo intensamente". Di più, dunque, negli anni dei suoi contatti con i surrealisti, e poi negli anni di guerra, quando era tenuto per forza lontano dal suo studio di Rue Hyppolite Maindron e la sua scultura conosceva la sua più patetica avventura -

“quelle figure di colossi, che avevo in mente, e che invece finivano col diventare dei nani, piccoli, sempre più piccoli; delle sculture tascabili, no? che potevo portarmi sempre con me, dentro le scatole dei fiammiferi”. Copiare era anche, a quel tempo, un rimedio, un'alternativa, un'aspettazione paziente; un frammento dell'unica attesa paziente che è stata tutta la sua vita. Un lavoro dal quale poteva tuttavia ricavare curiosi nutrimenti per la sua fame di scoperta. Velázquez, per esempio, lo aveva sempre impressionato, soprattutto come colorista. Gli sembrava anche che il suo disegno fosse quello di un impressionista, forse con sciabolate più larghe e più sontuose. Copiando scopriva, invece, che quel che vi è di più forte nella testa del *Ritratto di Innocenzo X* è la struttura, e gli si rivelavano i valori della composizione, il rapporto delle figure con la tela - “come nella *Meninas*, dove c'è quell'immenso vuoto nello spazio in alto del quadro” - e il legamento, anche quello meno scoperto, delle varie parti. Così, tutta la scultura sumera gli era sembrata alla prima occhiata piuttosto rotonda. La testa di Gudea addirittura una sfera. Poi, copiandola, Giacometti ha compreso che quella sfera è fatta di tante sfaccettature, di piani molto accentuati, che è quasi il contrario della sfera, una costruzione serrata - “che va avanti quasi per angoli retti, verticale - orizzontale, verticale - orizzontale”. Venivano così in superficie, dalla lontananza dell'inconscio, i motivi segreti del suo interesse per quelle forme. Trovava così un punto insperato d'appoggio la sua convinzione, che è possibile arrivare a realizzare una cosa somigliante - “almeno sino ad un certo punto” - partendo da lontano, passando anzi per ciò che può apparire a prima vista come il suo contrario.

Copiare dunque è stato soprattutto capire meglio; ma per capire meglio bisogna andare dentro le cose, attraversarle. La gente che le accarezza lentamente facendo scivolare la mano sulla loro forma esterna, ne sfiora soltanto il guscio. Liscio, ruvido; una massa che discende, che sale; che diventa concava, convessa; le crepe, i vuoti, i pieni. Una scultura di Maillol può dare alla mano le stesse sensazioni di una scultura greca; eppure c'è una differenza enorme, perché una scultura greca, anche una degli ultimi secoli come l'*Apollo di Belvedere*, ha una struttura interna molto tesa, mentre la scultura di Maillol - “mica per criticare Maillol, del resto” non è, in fondo, che una superficie arrotondata e pesante. Copiare è stato anche riconoscere che cosa hanno copiato forse inconsciamente gli altri. Ci sono infatti artisti che si esprimono riproducendo le occasioni offerte da ciò che gli sta intorno, tutti occhi e memoria, ed altri che invece lavorano copiando qualcosa che sta conficcato dentro di loro come un seme. Soltanto attraverso le molte copie che ne ha fatto, Giacometti ha creduto di capire che Cézanne aveva in mente più la scultura che la pittura antica. Proprio quello che una volta aveva detto l'amico Derain: che la pittura di Cézanne è soprattutto un'interpretazione della scultura attraverso la pittura e che, tutta la vita Cézanne non ha fatto altro che dipingere gli altorilievi romantici visti nella sua giovinezza. Un giorno dopo aver fatto la copia di una versione delle *Bagnanti*, - “che era quanto più fedele possibile”, Giacometti ha avuto la sensazione esatta di trovarsi davanti ad un'immagine che gli ricordava un altorilievo romantico di Aix-en-Provence, assai più che davanti ad un quadro di Cézanne. Il lavoro di artista passa infatti per le stesse strade della sua vita d'ogni giorno, e la visione ch'egli ha dell'universo è sempre condizionata dagli elementi della sua cultura; così anche l'opera che può sembrare più libera e più rivoluzionaria è strettamente legata al suo momento storico - “ed a tutte le opere di tutte le epoche che fanno parte del suo passato”.

Come in tutto ciò che gli fa, per un istinto irriducibile che è nella sua natura, Giacometti ama celare l'immensa ricchezza della sua ricerca in una formula apparentemente modesta e monotona. Vedere, capire, disegnare dal vero, copiare, non sono categorie, ma fenomeni di una manifestazione univoca, che una sola parola, una nobile parola, continua quasi martellando a definire "lavoro". Per questo, anche nelle copie, è il suo modo di rendersi disponibile alla chiamata del lavoro che diventa in lui caratteristico, diverso che in tutti gli altri, forse inimitabile. Altri artisti contemporanei hanno guardato alle opere del passato prossimo o lontano. Tutti hanno copiato, da quando esiste una storia dell'arte. Penso a Picasso, che è sempre un caso tanto indicativo e vistoso. Le variazioni su un tema, anzi su una immagine già compiutamente depositata nel fondo della fantasia e delle forme sensibili, occupano una buona parte della sua opera. Variazioni della *Meninas* di Velàzquez, dalle *Femmes d'Alger* di Delacroix, dalle *Démoiselles aux bords de la Seine* di Coubert, dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, per fare soltanto gli esempi più famosi di una attitudine in cui egli appare sinceramente posseduto da una furiosa volontà di scomporre, di distruggere ciò che è stato già fatto; non tanto per la curiosità di vedere come è fatto, come anche i bambini fanno coi giocattoli, quanto per ricostruire è quasi catalogare, inventariare attraverso vere e proprie acrobazie mentali tutte le loro probabilità figurali. L'impulso ad appropriarsi di immagini altrui ed a riproporle, per così dire, di seconda mano, può anche essere un impulso diverso dalla semplice virtuosistica ambizione del giocoliere. Francis Bacon parte anche lui, tante volte, da figure già pienamente definite da altri artisti, lo stesso *Innocenzo X* che anche Giacometti ha copiato, per esempio; o da figure che gli sono rimaste appiccate agli occhi da una sequenza cinematografica; o da fotografie di cronaca scattate alla luce dei flash, di quelle che fissano crudamente certi momenti della vita, strappandoli con drammatica violenza al loro fatale svanire. Ma lo fa quasi per sottolineare la propria intolleranza per la brutalità animalesca della vita, ed è quasi una nausea; come se volesse mettere un diaframma, uno schermo, tra ciò che è fuori e ciò che è dentro di lui. Un pretesto, comunque, niente di più che un pretesto, come per Picasso, mentre, per Giacometti, la copia è semplicemente un modo di rendere lucida e quasi esasperata l'intelligenza dei modelli; di enucleare ciò che in ciascuno di essi lo attrae irresistibilmente; di verificare come lo stesso modello può chiamare la sua curiosità in momenti diversi. È l'atto di una partecipazione attiva al lavoro degli antichi e dei contemporanei, è l'altro elemento necessario per un dialogo serrato nel quale conta la sincerità delle parti, la fedeltà del modello, l'umiltà del copista; perché è soltanto la volontà di restare aderenti al modello, di ripresentarlo attraverso la copia quale esso appare a tutti, che consente tante volte a Giacometti di ricostruire il modello nel suo divenire; di intuire, come può intuire soltanto un poeta, le sue motivazioni segrete e di prendere, al tempo stesso, la parte che gli spetta. Un modo, anche, di accusare i colpi.

Penso ancora la testa di Gudea, a quel ciottolo levigato, smussato, polito, che in realtà sorge a poco a poco da un contrasto profondo; la testa che ricompare ripetuta nello stesso foglio; una volta fortemente inchiostrata, una macchia unita, come se l'occhio del copista fosse impressionato soprattutto dal posto che essa occupa nel suo proprio spazio e nel libero campo visuale; una volta, invece, incalzata, frugata, analizzata nelle linee segrete della sua costruzione plastica. Questo bisogno di ritornare sulle cose si manifesta a Giacometti anche quando legge. Più un libro lo

interessa più lentamente lo legge e torna a leggere due, tre volte, anche di più, la stessa pagina o la stessa frase. Come copiarla. Se non la copia materialmente è perché rimane sempre una grande differenza tra la pagina scritta, dove i caratteri e le parole sono degli elementi dati, e la rappresentazione plastica. Quando si legge “tavolo”, o sedia, bicchiere, tazza, è sempre lo stesso gruppo di lettere e di suoni a significare qualche cosa, sempre la stessa, che assume poi il suo vero senso soltanto dal contesto. Ogni disegno di un tavolo è sempre, invece, una visione diversa e particolare di un certo tavolo. La visione obiettiva della realtà non esiste. Non si copia la cosa così quale è davanti ai nostri occhi; si copia ciò che per mezzo dello sguardo è rimasto cosciente nella nostra mente - “si copia dunque indirettamente, attraverso il filtro dell'intelletto”. Si copia, e si torna copiare, proprio per ridurre lo spessore di questo filtro e per avvicinare ogni volta un poco di più l'opera dell'arte ad una realtà, che in realtà non coincide mai con le sue apparenze.

Per questo, quando da ragazzo copiava il suo primo Dürer: *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, che ha voluto collocare ad apertura di questa lunga serie di copie, Giacometti ha tentato di replicarlo letteralmente, linea per linea, punto per punto. E ricorda bene di aver cominciato una seconda copia, subito dopo aver finito la prima, spronato dalla speranza di raggiungere una precisione assoluta. Poi, col tempo, gli interessi o le particolari ricerche del momento hanno modificato a volte profondamente la sua nozione di fedeltà; l'hanno proiettato su piani diversi, a volte molto diversi, dal virtuosismo del ricalco puntiglioso. Dell'*Inverno* di Bruegel, per fare un esempio, lo hanno interessato soprattutto le linee maestre della composizione: gli alberi in primo piano, i cacciatori tra gli alberi, poi il grande sfondo del paesaggio. Una volta rintracciato il ritmo del dipinto non ha più sentito il bisogno di contornare in maniera più minuziosa le figure dei cacciatori, e le figurine lontane sul ghiaccio. Del mosaico di Torcello esistono tre coppie diverse, che non sono state eseguite nello stesso giorno. Ciascuna di esse è uguale e al tempo stesso diversa dalle altre, e proprio nel modo in cui Giacometti ne ha rilevato è rivelato la cadenza interiore. Eppure, l'impeto cristallino del dipinto di Bruegel è reso con pochi tratti in tutta la sua vivezza, ed il piccolo moto delle anime del Purgatorio del mosaico di Torcello, quasi un adagio trattenuto, risorge sempre uguale in ognuna delle tre copie esistenti, con la cadenza di una lenta danza leggera, di passi fatti sui carboni ardenti.

Il segno di Giacometti nelle copie è sempre diverso e sempre lo stesso. La diversità viene dal tempo dell'esecuzione, dal variare dei modelli e delle loro suggestioni, dal mutare degli strumenti. La matita, la penna stilografica, la penna a sfera, il colore stesso dell'inchiostro influiscono sul segno con il peso della propria materia. La fine ombreggiatura che ingentilisce la copia da *L'architetto Senmut* e *la principessa Neferure* nasce, ovviamente, al tempo stesso dal liscio granito dal quale è cavata la bella scultura antica, dalle qualità tipiche della morbida grafite e dalla visione particolare di un certo momento del lavoro di Giacometti, che può essere collocato vicino al tempo delle sue ricerche surrealiste. Quelle immagine di due figure bloccate in una risponde puntualmente ad un momento della immaginazione fantastica di Giacometti, sensibile ai modi di occupare lo spazio, di prendere possesso dello spazio, di delimitare anzi delle particelle elusive ed esclusive senza tuttavia svuotare l'infinito della sua pienezza. Ma anche il segno per se stesso varia, nelle copie. Ora è un segno corsivo, spoglio, essenziale al punto di contentarsi di evocare sul nulla della pagina bianca il calco leggero di un fianco solo dell'*Apollo di Belvedere*, come se l'immagine si avvicinasse a noi di sbieco, ruotando silenziosamente su un cardine; ora invece

appare scheggiato in tante scaglie, in tanti sottilissimi aghi di cristallo, che provocano la sensazione di una ricostruzione luministica del modello, trattenuta al limite del suo ultimo dissolvimento nell'atmosfera della sua naturale organica coesione, e quasi dalla forza di attrazione di un campo magnetico, che agisce all'interno della massa degli innumerevoli cristalli trasparenti. Il suo segno è però sempre un graffio netto e nitido, anche quando con un semplice ricciolo continuo e senza variazioni nella sua continuità egli delinea il contorno del principe Zoser, ne scopre la gracile grazie ambigua e riconquista, anzi riconverte per noi i tratti essenziali di una presenza fisica e morale, incerta eppur così pregnante, quasi di un malato millenario.

Sono assai rari i casi in cui si può vedere materialmente comparire nelle copie l'assottigliamento delle figure, quella allungamento delle immagini caratteristico della riduzione che Giacometti opera su ogni cosa, quasi che voglia ridurla alla corda. L'*Adamo ed Eva* di Masaccio, la *Fornarina* e la *Madonna del Prato* di Raffaello, per esempio. Basterebbe pensare che una volta tanto egli ha accolto l'effetto naturale della deviazione prospettica delle riproduzioni distese sul tavolo, con le loro figure che si allontanano dal primo piano, impicciolendo come ogni figura veduta dal basso, di scorcio, per significare questa modificazione del modello: ma Alberto ricorda bene che almeno in questi casi egli ha deliberatamente voluto vedere cosa diventavano le opere degli altri - "quando le interpreti, almeno fino ad un certo punto". Nonostante l'ammirazione che gli ha per Masaccio, le sue figure, come quelle di Raffaello, gli sembravano troppo larghe - "come fatte da un apparecchio fotografico, che non ha che un occhio".

In questo lavorare di copia, che, in fondo, è la battuta continuamente ripresa di un dialogo privatissimo, lo spirito di obiettività e lo scrupolo di fedeltà che lo disciplinano fanno sì che i luoghi, le epoche, i nomi degli autori e i titoli delle opere del passato siano subito sulla punta della lingua, che i modelli siano quasi sempre riconosciuti al primo istante, a volte proprio attraverso certi particolari che sorprendono come se fossero inediti, inventati e che poi, invece, rintracciati esattamente uguali negli originali. Difatti, nel rendere l'essenza di un'opera dell'arte del passato, e di ciò che in essa è insieme verità ed artificio, occhio e pensiero, le immagini fotografiche non sono mai fedeli quanto lo sono le immagini realizzate da Giacometti con le sue copie. Eppure, non c'è una sola copia che appena riguardata non proclami anche il nome di Giacometti, e con tale urgenza che si può essere tentati di dire che non è stato Giacometti che ha copiato una scultura greca egiziana, un dipinto di Mantegna, di van Eyck o di Rembrandt, un disegno di Dürer o di Cézanne, ma piuttosto che quegli autori antichi per una qualche loro facoltà profetica, hanno potuto evocare dal loro futuro lo stile di Giacometti. - "Che assurdità!" dice Alberto; ma poi, quasi ripensandoci, ammette che anche le coppie più lontane fra di loro nel tempo e le più diverse, almeno apparentemente, nella maniera hanno qualcosa in comune, qualcosa che appartiene a lui soltanto. Ma subito aggiunge che, se questa sensazione può essere giusta, lo è soltanto nella misura in cui egli è, come lo siamo tutti del resto, molto limitato - "come sono limitato nella mia stessa dimensione fisica: come sono alto un metro e settanta e non un metro e settantadue, con un naso che ha questa forma e non un'altra, una mano come questa e non diversa, una sensibilità che è, né più né meno, quella che mi è stata data nascendo. Non potrò mai essere diverso da quello che sono; dunque, ciò che posso fare è sempre molto parziale, molto ridotto, condizionato in

partenza. È questo che dà un carattere particolare a tutto l'insieme delle copie, come a tutto l'insieme della mia opera: non poter andare mai più in là. Ci sono stati i modi di disegnare, che sono più validi, e quanto più validi del mio, che tuttavia rimangono completamente esclusi dalle mie possibilità naturali. Non corrispondono alla mia sensibilità. e, non corrispondono alla gradazione o alla nervosità delle mie mani, o al loro contrario”.

Qual è l'anno, il mese, il giorno? Difficile dirlo, al punto in cui nel ricordo, ma è già una cara memoria, tutto affluisce rimescolandosi, come stanno rimescolati i disegni che torniamo a guardare, interrogare. E dove? sul tavolo di noce scuro della stanza di soggiorno di Stampa? sul pagliericcio macerato dell'Atelier di rue Hyppolite Maindron? sul piano di plastica del tavolo del bistrot di rue d'Alesia? ho già sulle tavole di questo libro? frammenti, pareti, sale pietosamente salvate dall'ignoto museo intimo di Giacometti, vero e proprio “musée imaginaire” avanti lettera. Difficile dirlo perché il luogo sembra lo stesso, e l'ora è sempre la stessa. L'ora in cui a Stampa si accende la lampada a sospensione e l'ombra blocca i suoi margini. Ma non ho mai sentito così grande la grandezza di Giacometti, come l'ho sentita nel momento, questo momento in cui egli scopre e mi lascia vedere, e quasi mi fa toccare con mano, l'involucro così sottile e così resistente dentro il quale, come in un bozzolo, sia aggomitola il suo fare e disfare: incessante volo d'ape e di calabrone, frenetico spigolare di formica, nei limiti di un limite appunto, nella feroce viscerale consapevolezza della sua irriducibilità, perché è come il limite tra la notte e il giorno, tra il buio e la luce: limite e traguardo insieme. Ma è veramente così grande, come nel momento, “questo” momento, in cui dice quasi per concludere, anche se lui non immagina, e nessuno del resto lo puoi immaginare, che non è soltanto una conversazione o soltanto una confidenza che sta per giungere alla sua conclusione - “ecco: si arriva al limite delle proprie possibilità, ed è tutto”.

Luigi Carluccio