

Alberto Giacometti

Presentazione alla mostra - Galleria Galatea, Torino – 1961

Ho incontrato alcune volte Alberto Giacometti: a Stampa nella sua casa natale, a Parigi, al caffè, nello studio, così conosco per caso indirettamente, cioè direttamente, dai modelli e dagli ambienti abituali e non soltanto dalle loro immagini, certi legami dell'artista con la realtà che di fatto gli è estranea ma che egli tenta con ogni suo gesto di fare sua. Conosco per esempio quale grado di intensità di evocazione può ricevere un oggetto, una mela, un piatto, un bicchiere, una bottiglia, dal semplice fatto che Giacometti lo guarda, o soltanto sente la sua presenza e comincia a disegnarlo.

So, cioè, o mi pare di sapere, perché: "la lampe à suspension", o più semplicemente, e più magicamente, "la suspension", che è uno dei temi classici della semplice "imagerie" di Giacometti, nonostante che dal punto di vista del linguaggio plastico sembri una cosa aperta alle linee prospettiche di un'idea dello spazio le cui origini rimangono misteriose, un oggetto che si scioglie nell'atmosfera al punto che ne può rimanere soltanto un sospetto, fatto di nervi più che di sostanza, di rapide acute tracce dell'energia residua di una presenza che pochi attimi prima era certa, nella realtà della sua rappresentazione grafica essa condensi poi, ancora, tanta carica di mito, come un tenero feticcio incombente la cui divinità sta tutta nel semplice fatto di esistere, che luccica nelle curve del bronzo e attenua la luce con la sua coppa rovesciata e produce quel cerchio sul tavolo, dentro il quale, in modi tanto familiari, si curvano le teste, i capelli bruciano, le ombre s'allargano nei volti e i volti non sono più che ombra tenuta insieme da una ragnatela di fili e di graffiti.

So, o mi pare di sapere perché i ritratti, che sono sempre gli stessi ritratti delle stesse persone, nonostante che a prima vista possano sembrare immagini di persone schiacciate lontano come gli indiziati e i sospetti, sotto la luce spietata degli interrogatori, e ravvicinati poi mostrino così rilevati i segni delle percosse e le contusioni, i tagli, gli sfregi, i segni di un accanimento impietoso che ha per ultimo il fine di ridurli a una massa inerte (di nuovo il semplice fango della genesi, da modellare e animare) - tranne mi pare quel ritratto della madre, grigio e rosso, che per una schietta esigenza di documento, di memoria, di emozione una volta tanto estroversa ha forse imposto un limite alla inquisizione -, in realtà emergono alla luce della nostra contemplazione trionfanti immagini di vita, biologicamente piena anche se al limite di rottura; turgide figure, intatte, inguicibili; granito, onice, lava.

Si discorre per intuizioni, s'intende. Ma sono le stesse per cui Alberto Giacometti è l'artista del nostro tempo che amo di più. L'artista e l'uomo. Nella loro, in questo caso, miracolosa congiunzione. Soltanto vicino a Giacometti mi è stato facile capire in quale misura, e in quale direzione, un artista è diverso dagli altri uomini; Ma anche, in quale misura può essere così somigliante a tutti gli altri al punto da confondersi rapidamente nella loro folla anonima. Quando si è davanti a lui non si ha mai l'impressione che ora stia da una parte ora dall'altra della linea di demarcazione tra l'uomo e l'artista. Le due condizioni, i due stati, i due modi di esprimersi fanno sempre uno solo. Se egli si allontana hai la certezza confortante che non si allontana per un atto di superbia o di impazienza, ma per un richiamo e che quale che sia il richiamo la sua natura è nobile. Difatti ciò che è veramente meraviglioso, anzi stupefacente, in Giacometti, è il tipo di relazione che corre tra la sua essenza e la sua esistenza.

Sono relazioni di reciprocità assoluta, continuamente vivificata dalla curiosità istintiva, naturale dell'artista. Tutto ciò che gli sta attorno incuriosisce e attrae Giacometti, perché, tutto è vivo, splendidamente e terribilmente vivo a dispetto delle circostanze contrarie. Anche la sua opera, dipinto, disegno o scultura che sia, è una cosa viva, che lo incuriosisce e lo attrae nella stessa misura in cui disperava di riuscire a immetterla per sempre nel suo mondo. La sua opera non è mai la copia di un oggetto, né la proiezione di un'immagine interiore, o almeno non lo è più da tanti anni; è un oggetto di più, subito situato tra il mondo e l'artista: un documento visibile del loro colloquio, quasi un'arcata di più di un ponte gettato tra queste due cose, il mondo e l'artista, destinate a rimanere distinte ma che si cercano avidamente con rabbia, per colmare, costi quel che deve costare, il vuoto che le separa.

È difficile riconoscere nell'opera di altri artisti quel sentimento di missione eroica, l'imperativo che sembra dominare l'opera di Giacometti; che è di popolare il tratto di mondo, che attorno all'artista è sempre, subito, una fascia di deserto. I nuovi punti di riferimento, gli appigli, i satelliti, si direbbe oggi, che Giacometti colloca nello spazio portano dentro e sopra di sé la solitudine dalla quale sono stati evocati, e una fragilità medianica, e il brivido della creatura che d'improvviso trapassa dall'ombra alla luce, e l'esperienza dello spaesato, il silenzio delle divinità distolte dal loro regno. Figurine somiglianti in qualche cosa alle umane, che traversano senza voltarsi una strada o una piazza, senza riconoscersi; o che aspettano alcunché di ineffabile, inchiodate, saldate, crocifisse alla loro attesa; oppure volti di persone che dilatano uno sguardo impaurito e nel tempo stesso affascinato da ciò che guardato li guarda.

Il sentimento della incomunicabilità profonda tra gli esseri e tra le cose è probabilmente l'argomento essenziale del lavoro di Giacometti, la molla sempre carica che lo muove. Tuttavia l'energia vitale, la fatica fisica, la pazienza morale dell'artista sembrano spese prodigalmente per vincere l'incomunicabilità degli esseri e delle cose, che però rinasce intatta appena un passo più avanti, tanto più assurda nel suo triste contrasto, nel suo drammatico contrappunto con l'immenso bisogno di comprensione e di amore che ha la sua polla viva e lancinante nel profondo dell'essere. Tra le cose è addirittura la solitudine della separazione. *Un jour dans la chambre*, ha raccontato una volta Giacometti a Genet, *je regardais une serviette posée sur une chaise, alors j'ai vraiment eu l'impression que, non seulement chaque objet était seul, mais qu'il avait un poids – ou une absence de poids plutôt – qui l'empêchait de poser sur l'autre, La serviette était seule, tellement seule que j'avais l'impression de pouvoir enlever la chaise sans que la serviette change de place. Elle avait sa propre place, son propre poids, et jusqu'à son propre silence.*

Di questo seme dell'angoscia dei nostri giorni Giacometti mostra coraggiosamente il carattere più desolante: la sua natura di "seme", appunto; che fatalmente ritorna col passare delle generazioni alla sua struttura biologica originaria. Almeno nove decimi dell'arte di oggi pretende di rappresentare l'angoscia che urge dentro di noi e che ci sottrae ogni argomento di speranza, che svuota il mondo in cui viviamo e gli toglie ogni lume di fede. E si affanna a proporci motivi e modi di evasione attraverso la negazione, la rivolta, la quiescenza, la resa o attraverso la protezione mostruosa dei documenti di tale angoscia e l'oggettivazione minuziosa dei suoi strumenti infernali. Molte manifestazioni dell'espressionismo astratto, del surrealismo attuale, fino alle ultime congestioni materiche e merceologiche esprimono in maniera diversa una situazione di rivolta, che quasi sempre scivola, poi, per disperazione e per impotenza, nell'azione suicida di chi ha paura di consegnarsi vivo nelle mani del nemico. Così, le manifestazioni del realismo contemporaneo nelle arti mostrano quasi tutte soltanto esteriormente di possedere la lucidità del giudizio e la volontà di lotta che l'atto del giudicare presuppone. In realtà presentano una sequenza inquietante degli aspetti miserabili del tempo ed ostentano una fiducia nella facoltà della rappresentazione di agire, automaticamente, come una forza di pressione e come una norma sulle coscienze, che non ha riscontro nella pratica. Sono, comunque, l'uno e l'altro, quali che siano i valori estetici ed artigianali del linguaggio usato, astratto o figurativo, due atteggiamenti inequivocabilmente storicistici. Atteggiamenti per i quali l'angoscia ha un nome, una sostanza, forse una formula scientifica ed ha una scheda, un colore, forse un limite di tempo: qualche volta è anche, e soltanto, esperienza concreta. Persino la rappresentazione di Bacon, così acuta e indolente, partecipa di questa limitazione, tipica del riferimento all'esperienza temporale, o temporanea e alla memoria del fatto vissuto. Quanto a Gruber, che sovente viene richiamato come un precedente di Giacometti, non c'è forse una rappresentazione del miserabilismo della condizione umana che sia più patetica e più sofferta della sua, ma resta legata a una cronaca, coi suoi nomi e con i suoi giorni reali. È protesta e dolore, che noi possiamo riascoltare e intendere, senza tuttavia dimenticare che stanno già alle nostre spalle.

Giacometti è andato molto più avanti, egli è così presente alla sensibilità del nostro tempo - il tempo particolare che conferisce alle sue figure quella fattura che va dalla cenere spenta al grumo di pece, quel crepitio di zolfo, quel colorito di foglia che avvizzisce e di cristallo che si appanna, quel disegno che sembra tracciato con la punta del bulino o del bisturi e che tocca insieme la pelle e le ossa - perché egli guarda gli uomini e le cose dal punto di vista di chi accoglie come una certezza il pensiero della loro ideale perennità e sa che la disarmonia degli uomini e delle cose con il loro ambiente

storico è regolata da una fragilità che è nella loro natura. Così egli può lasciare in ombra i particolari dell'arredamento, oserei dire, oltre che quelli del linguaggio di uso corrente ed esprimere la terribilità del momento presente attraverso la modificazione che uomini e cose subiscono. Egli può addirittura farci assistere, e questo è il "suo" spettacolo, alla materiale impossibilità di raggiungere, nonostante i pazienti, rinnovati, amorosi approcci condotti da ogni lato, una realtà che abbia apparenze più reali di queste apparizioni o di coagulare un grumo di spiritualità, anzi di energia spirituale, più teso e più intenso di quello che possiamo raccogliere nell'assembramento di pochi oggetti consueti, nella sola persona, o nelle poche persone che hanno la nostra confidenza, ed in un punto solo di quella sola persona: lo sguardo che dà vita alla figura, che tutta la può esprimere e che la rende presente.

Se, al di là di ogni altro più ampio diletto estetico, nell'opera di Giacometti non ci fosse che il dono di questo sguardo, l'occhio che guarda, l'occhio che è guardato, conficcato nella ruga di gesso o di bronzo, nell'ombra di un vaso, nella cavità dell'orbita, sarebbe già un dono meraviglioso. Dal fondo della sua solitudine, o della sua angoscia, quello sguardo è una scintilla di vita, che esprime, prima ancora che la volontà, la capacità degli uomini di resistere e di esistere.

Il mezzo con cui Giacometti comunica il sentimento della incomunicabilità nella solitudine e la singolare nozione fantastica dello spazio, la bizzarra ipotesi di indefinibile finitezza che tale spazio propone quando è messo in relazione con gli oggetti. Difatti non è soltanto una equivalenza plastica della sensibilità dell'artista, o un espediente formalistico ma, piuttosto, un modo di prendere possesso della realtà. Si può dire forse: "in principio, in Giacometti, era lo spazio".

Al tempo della sua partecipazione surrealista, tra il 1930 e il 1934 circa, lo spazio, come entità attivamente partecipante alla logica ed alla poetica della visione - anche se con un modulo che rispetto alle manifestazioni successive potrebbe essere definito "in negativo" (soppressione magica dell'aria portante degli oggetti, come in "L'heure des traces", e sparizione effettiva degli oggetti) - era già chiaramente individuabile attraverso la sua qualità di misterioso agente della precipitazione delle immagini. Più tardi esso ha acquisito di fatto, se non come struttura almeno come intuizione, una forma prevalentemente prospettica. Si potrebbe ancora dire che l'opera di Giacometti pone l'uomo al centro dell'universo, che essa realizza misura integrale un pensiero rinascimentale; dove Spazio stia al posto di Universo. E non in questa o quella posizione rispetto ad una definizione, o finzione che sia, astratta e colta, dello spazio ma, in assoluto; dentro lo spazio.

Ogni figurina di Giacometti allunga dagli omeri e dalle anche delle linee diagonali che raggiungono gli spigoli di una invisibile, immaginaria, eppure così presente, scatola trasparente. In certe grandi figure come le versioni de "l'Homme qui marche" e gli altri Nudi femminili esposti a una recente mostra della gallerie Maeght di Parigi, le medesime diagonali convergono dagli omeri e dalle anche al centro del corpo, riproponendo, proprio da una soluzione letteralmente opposta, come tipica di Giacometti, la riduzione dell'immagine al punto di convergenza di tutto lo spazio coinvolto.

Questo concetto dello spazio svuota di ogni contenuto il problema delle dimensioni delle figure di Giacometti, che tanto intriga a prima vista gli spettatori. Grande e piccolo sono sensazioni legate a un rapporto. Che siano sottili come uno spillo, non più grosse di un chiodo oppure alte circa tre metri, come i nudi femminili in gesso che ho visto di recente, le figure di Giacometti impongono il loro rapporto, partendo dalla condizione che esse sono "comunque" al centro dello spazio e che lo spazio si muove insieme, le segue come un'aureola totale. Né ovviamente possono avere un senso preciso gli spessori, la realtà fisica, muscolare, la continuità stessa della proiezione ottica e del suo parametro. Nei busti sovente la prima superficiale impressione è che il torso sia stato veduto di fronte e la testa di profilo. Nelle figure, soprattutto nelle più piccole, il corpo si sviluppa in altezza quasi che fosse ripreso di scorcio, a cannocchiale: ultimo residuo surreale, di straordinaria efficacia, giacché offre una duplice via di penetrazione e di misurazione dello spazio.

Nell'opera del pittore cui è dedicata in massima parte la mostra di Galatea certi aspetti, i più distaccati e intellettuali dell'azione di Giacometti, sembrano placati. Del resto egli ha detto che ci sono cose che non è possibile dire che con la scultura e in scultura, altre con la pittura e in pittura. Se la visione

a tre dimensioni esprime con una tensione acuta quasi irritante la necessità di staccare, allontanare proiettare in una zona remota dove il troppo umano sembra potersi dissolvere nell'atmosfera e acquistare cadenze incantate, la visione a due dimensioni della pittura è invece l'obbligo di vedere la realtà da vicino, potendola accostare da una sola parte; di sostituire sino al limite della sopportazione il particolare all'universale; di riconoscere che l'ultima realtà è l'occhio che guardato guarda; che l'ultima volontà, in fondo alla solitudine della incomunicabilità, in fondo alla paura della solitudine, è ancora volontà di resistere e di esistere.

Luigi Carluccio