

Alberto Giacometti : un'ipotesi interpretativa della sua ricerca spaziale

Autor(en): **Bondio, Andrea del**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **59 (1990)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-46236>

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.

Alberto Giacometti: un'ipotesi interpretativa della sua ricerca spaziale

Prendendo lo spunto dall'asserzione di Alberto Giacometti che «voleva fare una testa, ma non riusciva a fare niente», Andrea Del Bondio spiega lo sforzo compiuto dall'artista per rivoluzionare la scultura, introducendo in essa il campo spaziale, la distanza dall'osservatore, che fu sempre esclusiva della pittura tradizionale (prospettiva) e della fotografia. Da questa operazione geniale nascono statuette come fiammiferi, statue lunghe e filiformi dalle vibrazioni indefinite, sugli zoccoli, le basi, le rampe. E di riflesso, nella pittura e nel disegno, s'introduce una specie di grande cornice alla figura, che costituisce un primo piano e crea a sua volta una distanza enorme.

Da una parte Alberto, nella fedeltà all'oggetto e nella scelta dei motivi (figure, busti, qualche animale, nature morte, paesaggi) conserva la tradizione. Dall'altra, aderisce al suo tempo, lo interpreta e lo precorre come dimostrano le sue opere cubiste, surrealiste e in particolare esistenzialistiche: nella fragilità e vivacità, nella condensazione, solitudine, sacralità e distanza infinita delle figure, è genialmente raffigurato «l'uomo gettato nella situazione reale» (Heidegger). Del Bondio conclude con l'analisi di ulteriori interpretazioni, contribuendo validamente alla conoscenza del nostro grande artista.

La Biblioteca di Valchiavenna e la Società Culturale di Bregaglia hanno organizzato, in collaborazione, una breve rassegna su Alberto Giacometti, con le seguenti manifestazioni:

- *introduzione di Piero Pucciarini, alla Biblioteca di Chiavenna,*
- *visita dell'esposizione Giacometti al Castello di Rivoli, Torino,*
- *serata conclusiva con visione del film di Giorgio Soavi e Gritzko Mascioni «Il sogno di una testa, Ritratto di Alberto Giacometti» (TSI, 1966) e interpretazione di Andrea Del Bondio, alla Biblioteca di Chiavenna.*

Il film di Soavi-Mascioni presenta interviste con varie persone che hanno conosciuto Alberto Giacometti (il fratello Diego, il gallerista Pierre Matisse, il sovrintendente dei Beni culturali, ecc.) e un dialogo con l'artista stesso, nel suo studio di rue Hippolyte-Maindron a Parigi.

Questi dichiara ad un certo punto di voler semplicemente fare una testa, una testa qualsiasi, ma di non riuscirci. Da questo spunto muove il discorso conclusivo di Andrea Del Bondio, che riproduciamo qui, mantenendo il tono discorsivo dell'intervento.



A. Giacometti: *Ritratto di Annette*

Vorrei prendere lo spunto da quanto Alberto Giacometti afferma nell'ultima parte del filmato appena visto: «Non so fare niente. Vorrei fare una testa, una figura, ma non riesco!».

Questa frase potrebbe sembrare una «boutade», una battuta che rientra nel personaggio di Giacometti, artista già mitizzato in vita. Se guardiamo da una parte alla sua presenza a Parigi, dove vien concepito come «il montanaro di Parigi», oppure addirittura «l'abitante delle caverne di rue Hippolyte-Maindron», dove aveva appunto lo studio, appare come un personaggio mitizzato, ostico alla ricerca critica, che poteva sopraffare con questa battuta un tentativo di valutazione.

Lo scultore era un personaggio anche in Bregaglia: l'uomo di Parigi, l'uomo grigio dai lunghi capelli crespi coll'attributo del suo giorgione di

cenere e della sua provenienza da Parigi, senza che la sua opera fosse conosciuta. (Penso che fino all'assegnazione del premio per la scultura della Biennale di Venezia, 1962, il suo lavoro fosse quasi sconosciuto in valle).

Cerchiamo però di considerare più seriamente quest'asserzione, per non incorrere nell'errore di Pierre Matisse che (come risulta dall'intervista) s'era dovuto ricredere per aver preso l'annuncio della partenza di Giacometti per l'America come una battuta, mentre si trattava di un viaggio programmato. Questa battuta potrebbe allora significare il rifiuto di una facile critica compiacente e l'affermazione della sua valutazione soggettiva: «Lo dico io, non riesco a fare niente: sono io che lo dico!» e quindi non c'è più niente da aggiungere. Questo significherebbe evidentemente misurare il divario fra i risultati e le sue intenzioni e aspettative di riuscita.

Che poi, per noi, Giacometti avesse già conseguito parecchie riuscite (anche a livello critico) è scontato, perché conosciamo (per averle viste anche al Castello di Rivoli) le sue sculture surrealiste, che avevano fruttato all'artista l'elogio di Breton (l'ideologo del Surrealismo). Aveva conseguito una riuscita nel Cubismo: quelle sculture quasi bidimensionali degli anni 1927-29, che lo manifestarono come uno dei rari artisti che avessero assunto questo trattamento delle forme spaziali nella scultura, mentre il Cubismo restava legato alla pittura.

Nel filmato Giacometti parla di queste cose, dicendo che si trattava di opere facili, perché sono degli oggetti immaginati da trascrivere e bisogna semplicemente realizzarle. Questo giudizio riguarda il suo lavoro fino agli anni 35 circa, quando, di fronte a questa possibilità, subentra una crisi: alla realtà dell'oggetto si sovrappone nella rappresentazione la realtà della visione. L'oggetto permane, ma nella sua figurazione bisogna comprendere anche la relazione che noi abbiamo con questo; non va cioè rappresentato soltanto un corpo, ma anche lo spazio fra l'oggetto e l'occhio che lo guarda, «quella cosa che s'inserisce fra i due», dice una volta Giacometti. Nascono allora quelle «figurine inaccessibili, in equilibrio su una lama di

fondo, un parquet verticale. Egli le ha fatte come le ha viste: *distanti*».¹⁾

Affascinato da questa problematica, Giacometti ha operato una scelta importante, in quanto questa determina poi tutta la sua opera posteriore. Tale scelta è nello stesso tempo di rottura e di continuazione della tradizione, tradizione che ora bisognerebbe forse brevemente ricordare.

Evoluzione storica

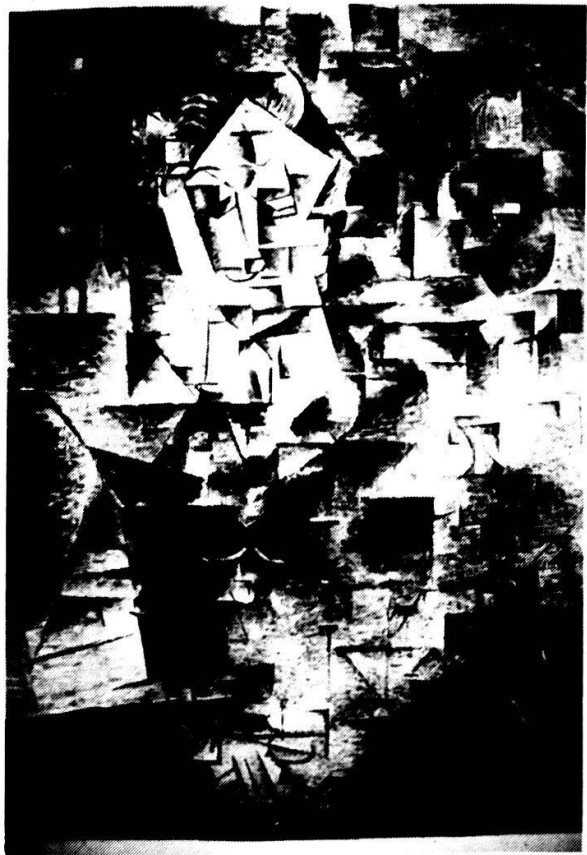
Per le mie considerazioni sulla risoluzione dei problemi spaziali guarderei piuttosto all'evoluzione storica della pittura che non della scultura. La pittura costituisce infatti la tecnica pilota per la risoluzione di questa problematica; la pittura nel suo corso secolare, come pure la pittura contemporanea: per esempio anche in Calder non è la scultura che s'è colorata nei «mobiles» (le lamelle, le superfici svolazzanti, sospese nel vuoto), ma sono le stesse superfici colorate che hanno invaso lo spazio reale, cioè si sono staccate dallo sfondo ed hanno preso possesso di questo spazio, muovendovisi addirittura dentro.

Ma ritorniamo alla vicenda della pittura «moderna»! (Intendo la pittura a partire dal Rinascimento, riservando il termine «contemporanea» a quella del XX. secolo).

La rappresentazione spaziale è quella determinata da un unico punto di vista e da un unico momento temporale: un oggetto viene cioè percepito in un attimo e da un punto di vista determinato. Questa visione diventa tecnica di rappresentazione lineare nel Rinascimento,

con la prospettiva geometrica; si manifesta come rappresentazione luministica nel Barocco, con lo sfondo oscuro che incombe o la luminosità che lo invade; la rappresentazione diventa coloristica nell'Impressionismo, dove sono i colori stessi che creano l'atmosfera e i valori di distanza.²⁾

Queste tecniche basate sulla percezione da un unico punto di vista temporale e spaziale non si



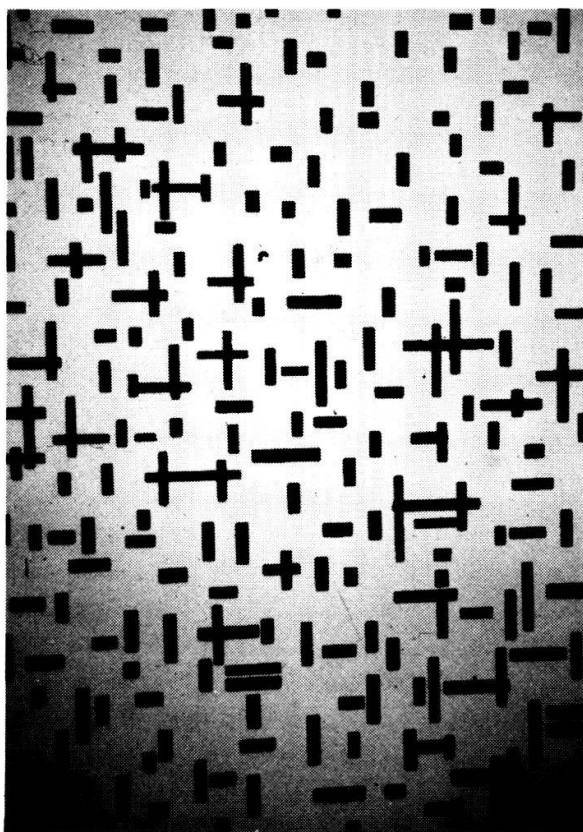
CUBISMO
Pablo Picasso: *Ritratto*

¹⁾ Jean-Paul Sartre, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrière le miroir», n. 65, maggio 1954.

²⁾ Quando questa ricerca dell'arte moderna si è estenuata o si è un po' esaurita nell'Impressionismo (colori atmosferici e distanza), il discorso seguito generalmente dalla pittura è piuttosto un'analisi dei meccanismi stessi della percezione. Si analizzano per esempio le strutture delle cose, le strutture che s'intravedono negli oggetti (la struttura è sempre anche un fatto mentale, non legato esclusivamente al solo oggetto) nel Cubismo e nell'Astrattismo (Costruttivismo, Neoplasticismo). Si operano sovrapposizioni, spostamenti nella Pittura metafisica (un oggetto situato fuori posto, un monumento mezzo nascosto da un muro), oppure un personaggio è reso trasparente: vi si vede attraverso il cielo, come in certe figure di Magritte, tanto per citare anche un surrealista. Oppure si passa all'indagine e sperimentazione della materia colorata nella Pittura informale (*vedi documentazione fotografica!*).

discostano molto dal procedimento della macchina fotografica che riprende un'immagine. Chiediamoci allora cosa abbiano in comune la rappresentazione spaziale moderna (pittura rinascimentale fino all'Impressionismo) e la tecnica fotografica!

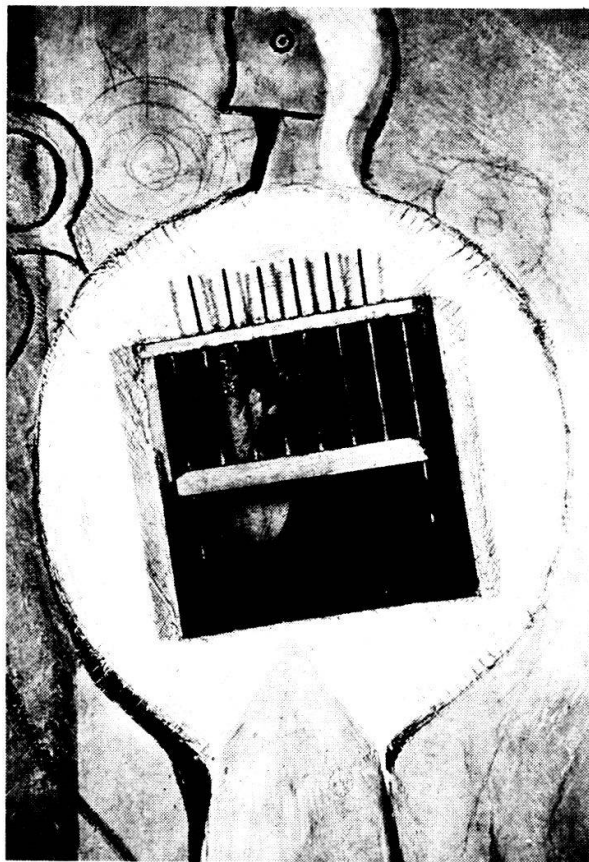
Se scattiamo la fotografia di un edificio da una distanza data (diciamo 20 metri), questa distanza resta poi implicita nell'immagine. Possiamo sviluppare la fotografia su di un formato piccolissimo, la possiamo ingrandire, la possiamo proiettare su di uno schermo, avvicinarla fino a toccarla col naso: l'edificio resta ripreso da questa distanza (20 metri), «inclusa» nell'immagine stessa.



NEOPLASTICISMO
Mondrian: *Porto e molo*

Questo vale evidentemente anche per quanto riguarda la pittura. Ma come funziona in scultura?

La scultura tradizionale non ha «incluso» in sé questo spazio, la distanza che intercorre tra l'osservatore e l'oggetto. Perché la scultura si



SURREALISMO
Ernst: *particolare*

sviluppa nello spazio reale: si può guardare una figura da una data distanza o da un'altra diversa e la visione non ne soffre, perché si resta in uno spazio reale (contingente), non definito dall'artista. (Se lo spettatore si allontana dalla scultura, l'artista lo ignora).

Svolta di Giacometti

Nel decennio a cavallo del 1940 Giacometti non dipinge; disegna, perché segue sempre con la matita le sue osservazioni, ma non dipinge quadri. Nel periodo dell'Informale egli sceglie una via diversa da quella che si può ora considerare l'avanguardia dell'epoca.

Oltre il disinteresse verso l'indagine della struttura, si nota in lui il desiderio di conferire anche alla scultura quella irradiazione spaziale che le immagini bidimensionali posseggono: assegnare all'oggetto creato il suo proprio spazio. Si sviluppa allora una lunga ricerca, una



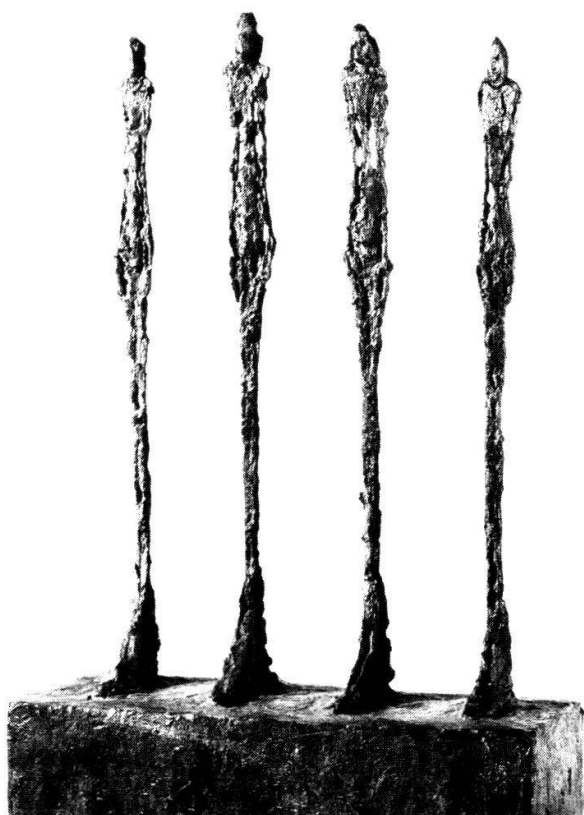
PITTURA INFORMALE:
Tobey: *Southern night*

sofferta esperienza di scavo nello spazio, dove la figura s'instaura per creare, quasi, il suo campo spaziale, le sue distanze. Mi ricordo di aver provato una volta un certo trasalimento girandomi in un museo e scorgendo di sorpresa un busto di Diego, a una distanza falsata; evidentemente mi ero troppo avvicinato, mentre quel busto richiedeva una distanza maggiore, in quanto «irradiava» il suo spazio: lo creava, definendolo. «Le sculture di Giacometti sembrano in certo qual modo immunizzate contro lo spazio reale, esse entrano in uno scenario proprio, a loro viene dato in dono un proprio mondo fatto di apparizioni».³⁾

Mezzi

Nel suo tentativo di continuare la tradizione, conferendo però alla scultura lo spazio della visione che era la conquista della pittura, Giacometti si pone un problema quasi insolubile: liberare l'arte plastica dalla sua materialità mediante la stessa materia. (Non ha a disposizione altro che la materia per liberare la scultura dalla materialità). Questa ricerca è tanto difficile da giustificare la sua affermazione: «Non so fare niente». Ma il filosofo francese J. P. Sartre diceva a questo proposito che questo solo tentativo valeva più di ogni riuscita.

³⁾ Rudolf Schmitz, *Rappresentazioni conclusive del moderno*, in «Alberto Giacometti», catalogo esposizione Castello di Rivoli, dicembre 1988.



A. Giacometti: *Quattro figurine su zoccolo*

I mezzi per raggiungere questa figurazione sono delle conquiste lente. Giacometti ci parla del suo lavoro a Ginevra (1942-44), dicendo che le sculture «rassomiglianti» erano soltanto quelle piccolissime, che sempre tendevano a cadere in polvere. E un aneddoto racconta che del suo lavoro di quegli anni s'è portato, al suo rientro a Parigi, qualche scatola di fiammiferi che conteneva tutto quanto (erano delle minuscole statuette di pochi centimetri). Queste costituivano allora l'unica possibilità di rappresentare e l'oggetto e lo spazio, ma non soddisfacevano Giacometti, intestardito a voler comunque realizzare opere anche tradizionali. E le voleva più grandi. Allora le sculture cominciarono a crescere, ma assumendo una forma allungata, un aspetto filiforme. Era questa la sola possibilità di crescita, se volevano mantenere il fascino e l'espressione spaziale di quelle minute. Non soltanto il loro aspetto è

filiforme, ma la loro forma è nello stesso tempo cristallina e aperta, cioè senza delimitazione precisa. Si mantiene un margine di vibrazione nella loro massa cristallina che sembra una concentrazione magnetica attorno ad un polo: una vibrazione fortissima. Gli zoccoli, le basi, le rampe sono elementi che moltiplicano lo spazio. Si noti, per esempio, la fattura delle «Piazze»: piatte e convesse, ma soprattutto concave, in cui tutto lo spazio si arrotonda in una visione dall'alto. (Quelle concave non si possono vedere dal basso; sono già viste dall'alto, altrimenti non sarebbero concave!).

Oppure gli zoccoli: opere diverse quali le varianti di «Quattro figurine su zoccolo» si differenziano quasi solo nella costruzione della base: una volta romboidale e un'altra quadrata, verticale. La variazione dello zoccolo conferisce al motivo uno spazio del tutto diverso: una grande distanza nel primo, che riprende in qualche modo la fuga delle rette ora poste in diagonale; uno spazio aggressivo nel secondo, con la verticale che delimita lo zoccolo.

Questa raffigurazione propone poi un punto di vista unico, ciò che esula anche dalla scultura, ad eccezione di certa scultura impressionista (per esempio Medardo Rosso).

Esigono queste figure generalmente una visione frontale; si possono guardare anche di fianco, ma (come si può constatare nel filmato) non convince il moto della camera da presa attorno alle figurine della «Piazza». Osservando una scultura tradizionale si cerca generalmente di identificare l'oggetto anche muovendosi in giro. Ma la cinepresa che gira attorno alle piccole figure che camminano sulla piazza non raggiunge il suo scopo: il movimento è quello impresso loro dall'artista, non quello che la camera vuol simulare.

Esiti nella pittura

In questo periodo Giacometti riprende anche a dipingere. (Uno dei primi quadri di questo nuovo momento sarà poi il «Ritratto della madre» del 1937). La pittura adotta allora il discorso della scultura, ne ingloba le conquiste: si può notare come nel quadro figurino spesso

proprio le sue sculture. La rappresentazione pittorica tratta la tela come uno spazio scavato. Attorno alla figura o anche al paesaggio si notano spesso delle linee o delle superfici che delimitano una specie di cornice, che non è una simulazione di doppia cornice, ma costituisce il primo piano di uno spazio che all'interno si sprofonda. Questa impostazione stabilisce, dal primo piano al personaggio, una distanza enorme. È quindi impossibile guardare la figura se non dalla grande distanza stabilita dal primo piano.

Il disegno è trattato in modo analogo, per così dire, alla scultura. Questa presenta le impronte delle dita, del coltello, le raschiature. Che cosa presenta il disegno? Rappresenta una linea, quasi la traccia dello sguardo che segue un oggetto e cerca di individuarlo, di situarlo nello spazio. Ogni contorno è tracciato più volte; le tracce si ripetono, come sguardi che, ripetutamente, delimitino il loro oggetto. (Questi modi possono anche ricordare delle tecniche contemporanee, come certi disegni di Lucio Fontana, per esempio, ma evidentemente in un contesto diverso; solo il segno presenta qualche analogia).

Iconografia

Di fronte alla scelta dei motivi rappresentati dobbiamo constatare che si tratta di un'iconografia del tutto convenzionale: figure, busti, qualche animale, nature morte, paesaggi: tutto quanto di convenzionale c'è in pittura. È chiaro che Giacometti non vuol sperimentare nel campo iconografico, ma continuare la tradizione affinandola, arricchendola anzi con il dato reale. Arricchire l'arte con la realtà sembra essere il suo ultimo fine.

Resterebbe da chiedersi: perché fare una testa, una figura? (Il discorso seguito finora non dà una risposta, perché si poteva fare anche per la rappresentazione di un albero, di un edificio). La risposta si fa qui più complessa.

Si può evocare dapprima il fascino del confron-

to con un personaggio: il modello che si sente dipinto, la sfida davanti ad un motivo più impegnativo forse di un albero, in quanto noi siamo più atti a percepire le variazioni nella figura umana e soprattutto nel volto che non in un altro elemento, sia esso vegetale che minerale. Si potrebbe inoltre ricordare qui il momento culturale degli anni 50, epoca in cui Giacometti è molto legato al filosofo esistenzialista Jean-Paul Sartre. Il filosofo francese dichiarava appunto che l'esistenzialismo era un umanesi-



A. Giacometti: *Uomo che cammina*

mo⁴). Nell'ambito dell'esistenzialismo Giacometti aveva trovato la sua eco (soprattutto per quanto riguarda la Francia), sostenuto anche dai lavori di Sartre, il «*maître à penser*» dell'epoca.

⁴) Jean-Paul Sartre, *L'esistenzialismo è un umanesimo*, 1946.

L'interpretazione esistenzialista

Quali sono gli elementi dell'opera giacomettiana che fanno di lui lo scultore esistenzialista? L'esistenzialismo ha visto l'uomo posto nel mondo, in una condizione sconosciuta, nella quale poi si dovrà definire con i propri mezzi. È un essere «gettato» (Heidegger) nella situazione reale, nella vita. La fragilità delle figure di Giacometti, quasi ombre vacillanti al primo soffio di vento, ma vitali, rappresentano tale situazione: la loro fragilità e vivacità, il loro slancio, la condensazione estrema delle teste che sembrano di un peso enorme che risucchia il fluido spazio che le attornia: tutto questo poteva venir identificato con l'«esistenza»: slancio vitale come possibilità di vita.

Poi il motivo delle figure che appaiono in una lontananza quasi insondabile, per esempio le «Quattro figurine su zoccolo» che sembrano «sorgere», emergere dallo spazio, staccandosi appena dallo sfondo e mantenendosi alla massima distanza visibile.

E infine la loro solitudine o sacralità, come spesso s'è detto. Che cosa significa «sacralità»? Sacro è ciò che è consacrato, dedicato a qualcuno o qualcosa: il sacrale è quindi intoccabile. Sacrali sono queste sculture, perché poste in uno spazio che non si può attraversare, siccome le figure stesse lo creano e lo assorbono (Sacro è l'esistenza umana volta alla sua realizzazione).

Altre interpretazioni

Dopo i primi grandi riconoscimenti nell'ambito culturale dell'esistenzialismo, l'opera di Giacometti suscita poi altre risposte, nuove interpretazioni. Per esempio la critica statunitense ha parlato del «primitivismo» di Giacometti e di «ferita nella vita»: i suoi personaggi testimoniano di una ferita, di una lotta continua fra energia e materia, quasi: non si distendono

solidificati in una materia, ma sembrano sempre in «espansione».

Jean Genêt, lo scrittore francese che ha posato per Giacometti e pubblicato dei testi su di lui⁵), ha esaltato i valori tattili, narrando del piacere che lui provava sfiorando quelle figurine di bronzo che gli trasmettevano un fremito sconosciuto. Al di là della percezione stilistica e culturale, il singolo spettatore stabilisce una relazione psicologica con l'opera, con la sua presenza materiale.

Giacometti non sembra fare distinzioni fra materie varie: gesso, terra, polvere, corde, bronzo non vengono concepiti in modo diverso. Questa sua indifferenza verso la particolarità dei materiali testimonia forse di un concetto di arte globale; anche se raramente ha dipinto le sue sculture, Giacometti le ha sempre concepite come colorate. Si può attribuire ad un atteggiamento conservatore questa sua volontà di conservare una certa globalità. Come evidentemente conservatrice è la volontà di mantenere i temi tradizionali dell'arte figurativa, il desiderio di conservare la realtà nell'arte. Questo atteggiamento conservatore mi sembra l'espressione della forza dell'elemento materno in lui: l'attaccamento alla madre (e quindi una certa rivalità o emulazione nei confronti del padre).

Conclusione

L'apporto di Giacometti all'evoluzione dell'arte è una nuova visione della realtà, un nuovo linguaggio, profondo e sempre scontento di sé. All'aforisma di Picasso: «Io non cerco, trovo!» Giacometti sembra ribattere: «Io cerco, ma non trovo!».

Mi piace considerare tutta la sua produzione come un'opera «in fieri» (in divenire). L'arte, per Giacometti, sarà conclusa solo quando avrà inglobato in sé la realtà.

⁵) Jean Genêt, *Alberto Giacometti*, Scheidegger, Zurigo, 1962; *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Marc Barbezat, L'Arbalète. Décines, 1963.