

Alberto Giacometti nel paese di Fidria

Autor(en): **Radrizzani, Dominique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **50 (1999)**

Heft 1: **Griechenland und Moderne = Grèce et modernité = Grecia e modernità**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394108>

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 nel paese di Fidìa

Non si può fare una *Femme égorgée* senza tagliare la cariatide

Una notte d'ottobre del 1965, a bordo della nave che lo riporta dal nuovo al vecchio mondo, Alberto Giacometti – tornando dalla grande retrospettiva dedicatagli dal Museum of Modern Art – rilegge un testo che aveva scritto all'andata per il volume curato da Luigi Carluccio e che raccoglierà le sue «copie dal passato».¹ Sulle acque nere di un Atlantico improvvisamente trasformatosi in Lete, si sporge come per dimenticare le circostanze della sua arte:

«Comment dire tout cela? Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultané comme si l'espace prenait la place du temps. [...] Je voulais parler de ces copies, j'en suis incapable; je peux les regarder, je peux m'en souvenir, mais je ne sais pas pourquoi je ne peux rien en dire ou sinon il faudrait raconter toute ma vie, tout ce dont je me souviens.

Et puis quoi dire ici, au milieu de cette mer qui n'a pas de fin, qui n'a pas de nom, au milieu de cette eau noire dans laquelle je pourrais sombrer, dans laquelle je pourrais être mangé, dévoré par des poissons aveugles et sans nom.»²

Un mese e mezzo dopo, il 30 novembre 1965, conclude: «Après plusieurs essais je m'aperçois qu'il m'est impossible de donner une espèce de chronologie de ces copies, ce qui était le but de ces notes.»³

Tra la ridda di copie che l'artista cerca disperatamente di mettere in ordine per Carluccio, la Grecia è largamente presente:

- *Due idoli delle Cicladi* (ill. 2) (da statuette del British Museum di Londra, ill. 1), 1937, penna, 422×260 mm, Parigi, collezione privata, CARLUCCIO 1967, cat. 3.
- *Tre visi (greco?, Fayyum, oceanico)*, penna a sfera blu, 295×209 mm, collezione privata, cat. 17.
- *Due statue* (dal *Diadumeno* di Policleteo al Museo nazionale d'Atene e da un esemplare dell'*Afrodite* «tipo Doidalsas»), matita, 270×210 mm, collezione privata, cat. 40.
- *L'Etera Palaisto* (dal famoso psykter del pittore Eufronio all'Ermitage di San Pietro-

burgo), 294×301 mm, Parigi, collezione privata, cat. 41.

- *Leto, Afrodite in grembo alla madre Dione* (dal frontone est del Partenone al British Museum di Londra), penna a sfera blu, 209×295 mm, Parigi, collezione Louis Clayeux, cat. 42.
- Due disegni del *Laocoonte*, penna a sfera blu, 295×209 mm, Parigi, collezione Louis Clayeux, cat. 43–44 (ill. 5 e 6).
- *L'Apollo del Belvedere*, penna a sfera blu, 295×209 mm, collezione privata, cat. 45.
- *Testa antica* (da un particolare dell'altare di Pergamo al Pergamon Museum di Berlino?), 1958 ca., penna a sfera blu, 215×135 mm, collezione privata, cat. 46.
- *Apollo* (da un particolare del frontone ovest del tempio di Zeus a Olimpia, Museo di Olimpia), penna a sfera blu, 295×209 mm, cat. 132.
- *Busto «di Eraclito»* (dal bronzo della Villa dei Papi di Ercolano presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ritenuto per molto tempo un ritratto di Eraclito e pubblicato come tale da Carluccio probabilmente su indicazione fornita da Giacometti⁴), matita, 290×220 mm, cat. 135.

La Grecia è presente anche nelle seguenti opere, non contemplate nel volume:

- *Menade* (da un vaso del pittore Cleofrade nella Staatliche Antikensammlung a Monaco di Baviera), 1943, matita, 340×249 mm, Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.⁵
- *Figura da un vaso greco* (da un'anfora del pittore Andocide al Louvre), 1943, 290×190 mm, Ginevra, collezione privata.⁶
- *Amazzone* (dall'hydria del pittore Hysis nella Staatliche Antikensammlung di Monaco⁷), 1945 ca., matita, 320×170 mm, Ginevra, collezione privata.⁸
- Due disegni dal *Bassorilievo «degli atleti»* (da una base incastrata nel muro di Temistocle ad Atene), 1960 ca., l'uno a penna a sfera blu, l'altro a matita, 125×350 mm, Zurigo, collezione P. D. Bernoulli.

Prima di affrontare i dettagli della questione, bisogna precisare che questo interesse costante per l'arte greca (come emerge dal nostro

elenco certamente incompleto) va inteso quale piccolo frammento di un grande mosaico. L'arte egiziana e oceanica per esempio, ma anche scultori contemporanei come Laurens, Arp, Brancusi, Lipchitz – e perché no, il «neogotico» Lehmbruck?⁹ –, senza dimenticare soprattutto Cézanne o Hodler, hanno rivestito un'importanza uguale, se non superiore, nell'evoluzione stilistica dello scultore.

Periodo arcaico

Si può immaginare che la scoperta dell'arte greca da parte di Alberto Giacometti sia avvenuta in primo luogo consultando i libri della biblioteca paterna, poi a contatto con i calchi di gesso studiati nella classe di disegno a Ginevra (1919–1920) e con le copie romane viste in Italia (1921). Se è possibile dubitare dell'importanza di questi primi incontri, si sa invece che fin dal suo arrivo a Parigi nel 1922 al Louvre lo attende, soprattutto la domenica grazie all'entrata gratuita, una nuova seduzione. Tutta la Grecia arcaica (arte cicladica e minoica), l'Egitto e la Caldea gli si rivelano immediatamente e, con le arti primitive che fanno irruzione allo stesso momento nella sua vita, segneranno profondamente la sua carriera artistica. In una lettera del 16 dicembre 1922 ai genitori, racconta: «Al Louvre vado anche qua e là la domenica specialmente – e ogni volta si scoprono nuove cose interessanti e mai non se ne vede abbastanza.»¹⁰

Alla fine degli anni venti, l'arte arcaica greca è anche ospite di *Cahiers d'art* che ne riproduce volentieri alcuni esempi.¹¹ Christian



1 Idoli cicladici, fotografia. Questa fotografia di Giraudon è stata pubblicata da Amédée Ozénfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) in *L'esprit nouveau* nel febbraio 1922, proprio all'indomani dell'arrivo del giovane scultore a Parigi nel gennaio 1922.

Zervos, fondatore della rivista – greco lui stesso –, si occupa di riunire il materiale delle prime enciclopedie d'arte cicladica e cretese che saranno pubblicate nel 1956–1957.¹² Lo stesso Zervos è anche l'autore, nel 1932, di uno dei primi articoli monografici su Giacometti¹³ e contribuisce verosimilmente a iniziare il giovane artista agli arcani minoici. Figura chiave del rapporto intrattenuto dalle avanguardie parigine con l'arte greca, se ne assume all'occorrenza l'orchestrazione. Il primo sguardo rivolto alla scultura di Giacometti, tre anni prima di firmare l'articolo encomiastico citato, è da questo punto di vista quanto mai eloquente:

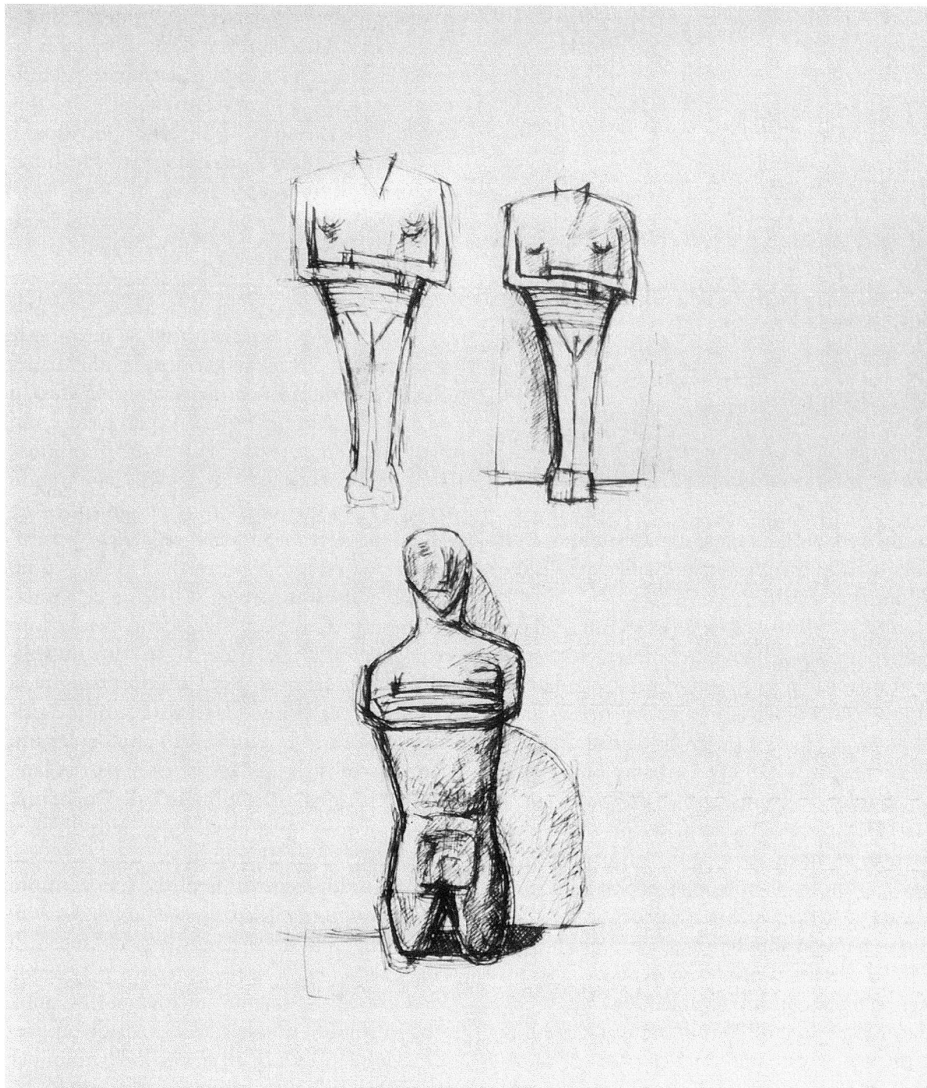
«Dernier venu à la sculpture, Giacometti semble s'être donné pour tâche de démontrer que la sculpture n'est pas, comme beaucoup veulent le croire, l'art par excellence décevant qui tire toute sa puissance du métier, réduisant de la sorte le rôle du sculpteur à l'exécution manuelle. Toutefois, aussi longtemps qu'il persistera à ne faire exprimer à son œuvre que des intentions poétiques, il n'atteindra jamais à la plénitude de son art. Qu'il creuse ses formes au lieu de les tirer en relief, cela ne saurait d'aucune manière changer les principes de la sculpture.

Une plaque cycladique semble se suffire de simples indications. Au vrai, elle réalise toutes les conditions de la plastique. Aussi une indication viendrait-elle à disparaître, cette œuvre ne perdrait rien de sa grandeur, car chaque fragment est plein à craquer de plastique. Au lieu que si l'on supprimait une quelconque partie de l'œuvre exposée de Giacometti, on s'apercevrait que celle-ci se trouverait désorganisée, du fait que son unité repose davantage sur l'apparence que sur des qualités intrinsèques de plastique.

Le sculpteur égéen était affirmatif et non dialectique. Loin de se disperser dans son œuvre il ramenait ses puissantes abstractions à l'unité.

S'il s'agit pour Giacometti, comme j'aime à me le persuader, de vaincre les apparences, il ne faut pas qu'il se croie dans l'obligation de supprimer, en même temps que les vains accidents, tout ce qui fait la substance même de la sculpture.»¹⁴

E la Grecia di Giacometti non si ferma al Louvre e a Zervos, ma ingloba anche la Grande Chaumière. Per quattro anni infatti, dal 1922 al 1925, Giacometti frequenta la classe di Bourdelle, «Greco della Francia meridionale» secondo la definizione data da Rodin al suo discepolo e amico: «Sa sculpture est vivante, et attique, telles ses délicieuses figurines où l'on retrouve la grâce nourrie des Tanagras. Après les Grecs, il apporte les dernières nuances de la Beauté, sait épandre cette lumière



2 Idoli cicladici, 1937, penna, 422×260mm, Parigi, collezione privata. Non esistono, a mia conoscenza, nel corpus dei disegni di Giacometti, delle testimonianze contemporanee alla sua scoperta del vocabolario arcaico. Datato 1937, questo foglio (stesse statuette dell'ill. 1) si situa circa dieci anni dopo la fase più intensa di ricezione dei modi cicladici.

normale qui enveloppe toutes choses aux jours de beau temps. Bourdelle est un Grec de la France méridionale.»¹⁵

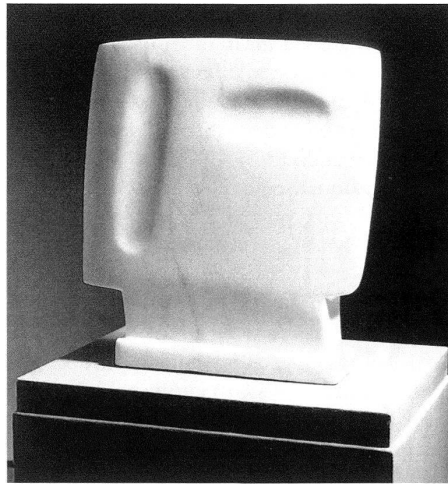
A Bourdelle si è tentati di assegnare il brutto ruolo di barbone accademico, con la mente e lo studio invasi da intere legioni di gessi eroici. Affinché Giacometti possa meglio spezzarle, quali più belle catene di scuola? La lezione di Bourdelle fungerà un po' da *repoussoir* nella leggenda dell'artista, che Giacometti stesso non mancherà di alimentare. Alle ampollose mitologie del maestro, egli vuole opporre un'intenzione di purezza formale: «pendant les cinq années où j'ai travaillé d'après modèle chez Bourdelle, j'ai cessé de travailler chez moi d'après modèle. Chez moi je travaillais en m'efforçant de reconstituer par la mémoire seule ce que j'avais senti chez Bourdelle en présence du modèle; et cela se réduisait à très peu de chose. Ce que réellement je sentais, ça se réduisait à une plaque posée

d'une certaine manière dans l'espace, et où il y avait tout juste deux creux, qui étaient si l'on veut le côté vertical et horizontal que l'on trouve dans toute figure.»¹⁶ (ill. 3)

Egli ritornerà su questa idea nei dialoghi con David Sylvester del 1965: «Si je ne savais pas que votre crâne a une certaine profondeur, je ne pourrais pas le deviner. Donc, si je faisais absolument la perception que j'ai de vous, en sculpture, je ferais une sculpture assez plate, à peine modulée, qui serait beaucoup plus proche d'une sculpture des Cyclades, qui a l'air stylisé, que d'une sculpture de Rodin ou d'une sculpture de Houdon, qui ont l'air vrai.»¹⁷

Da *Tête qui regarde* (1927) all'*Objet invisible* (1934), si rileva nella produzione dello scultore l'incursione di elementi arcaici. Addirittura la *Femme-Cuillère* (1927), ispirata, come è stato dimostrato a partire da Jean Laude¹⁸, ai cucchiai Dan della Costa d'Avorio,

3 *Tête qui regarde*, 1927–1929, marmo, 41×37×8cm, Fondazione Alberto Giacometti, Zurigo, Kunsthaus. «Plus proche d'une sculpture des Cyclades, qui a l'air stylisé, que d'une sculpture de Rodin ou d'une sculpture de Houdon, qui ont l'air vrai.»

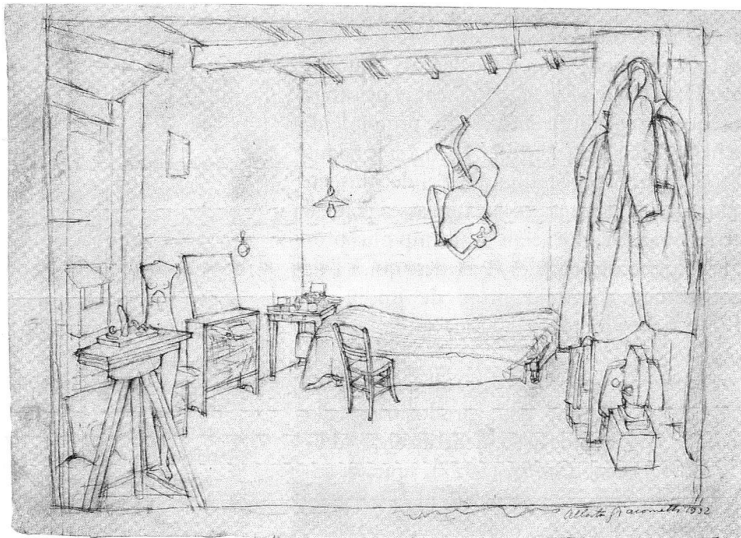


contiene forse una parte clandestina di idolo delle Cicladi, in particolare nella sua visione di profilo.

Inoltre, il corso di Bourdelle è forse all'origine del grande sfoggio mitologico che ha avuto un ruolo importante nella rapida adozione di Giacometti da parte dei surrealisti. In *Homme et femme* (1928–29), forse anche in *Fleur en danger* (1933), l'artista non sta forse regolando i conti con l'*Héraklès archer* (1910),¹⁹ tutte e due le volte con scopi facilmente immaginabili: qui trasformando la freccia mitologica in «objet-dard», là ideando un grazioso dispositivo di deflorazione?

Come non chiedersi infine, pensando ai gesti che hanno sempre esasperato Giacometti, se questa sconvenienza del *Discobolo* («Oui, [la *Fiancée juive* de Rembrandt] est le seul tableau où le geste me soit à ce point désagréable./Et «Le discobole?»»²⁰) non intende coprire quella infinitamente più conturbante e spettacolare del capolavoro di Bourdelle? Oltre alla ricerca del movimento, di un istante privilegiato nell'azione, fissato in un momen-

4 *Studio dell'artista*, 1932, matita, 312×421 mm, Basilea, Öffentliche Kunstsammlung. Sospesa, sopra il letto, al filo della lampada, la scultura di Giacometti *Femme-araignée* richiama la *Mariée* del *Grand Verre*. A destra, il mantello dello scapolo è appeso sopra sculture d'ispirazione arcaica.



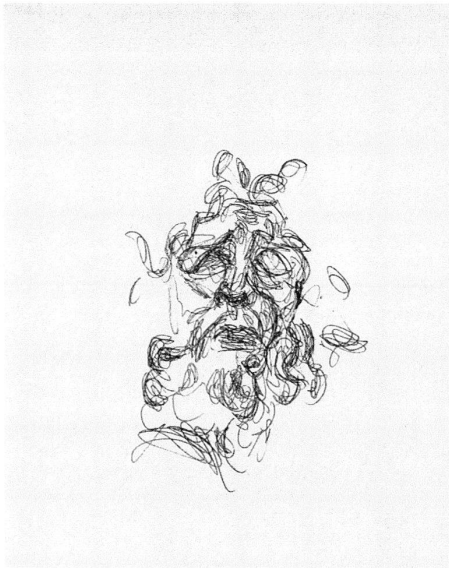
to di equilibrio instabile ed effimero, Bourdelle condivide con il suo illustre predecessore Mirone questo modo di attingere preferibilmente dagli apparati decorativi (il Greco le figure d'atleta sui vasi, Bourdelle la metopa) e di tradurre a tutto tondo soluzioni ideali per un bassorilievo.

La rottura

Zervos riferisce: «Giacometti est d'avis qu'après la représentation littérale du monde extérieur, on devrait tenter des jeux de formes plus libérés de la tyrannie naturaliste. Mais, il est aussi d'avis que l'expérience du passé a son prix et qu'il faut se plier aux règles plastiques, dont le bénéfice est, il s'en est vite rendu compte, très sûr, mais à longue échéance.»²¹

All'interno del corpus dei disegni dello scultore, le due straordinarie vedute dello studio (1932) conservate presso l'Öffentliche Kunstsammlung di Basilea colpiscono per la loro eterogeneità (ill. 4). Nate da una rottura stilistica che lascia in qualche modo presagire la crisi del 1934, la loro singolarità sembra a prima vista riflettere il rinsaldamento dei legami con i surrealisti, con Max Ernst in particolare. Ma c'è forse anche l'influenza di Duchamp. Infatti, il gioco prospettico e la rete di linee che fissa gli oggetti impongono il confronto con gli studi precisi del Francese (per esempio la *Ière Esquisse du: Cimetière des uniformes et livrées* della collezione Arensberg al Museo di Filadelfia), per l'impresa eversiva del *Grand Verre*, la cui ambizione dichiarata era stata, sconvolgendo i modi tradizionali di rappresentazione, quella di affrancarsi una volta per tutte dagli influssi inquinanti del passato.

«From 1913 on» spiegherà Duchamp riguardo alla *Broyeuse de chocolat* (1914) del *Grand Verre*, «I concentrated all my activities on the planning of the large glass and made a study of every detail, like this oil painting which is called Chocolate grinder, 1914. It was actually suggested by a chocolate grinding machine I saw in the window of a confectionery shop in Rouen. Through the introduction of straight perspective and a very geometrical design of a definite grinding machine like this one, I felt definitely out of the cubist straightjacket. The lines of the three rollers are made of threads sewn into the canvas. The general effect is like an architectural, dry rendering of the chocolate grinding machine purified of all past influences.»²² Senza risalire fino a Fidia, gli influssi del passato indicano qui principalmente le avanguardie recenti (cubismo, futurismo) con le quali Duchamp è entrato in contatto. Allontanandosi, nel giro di due disegni, da Cézanne, determinante fino a quel momento per il suo segno grafico, anche



Giacometti è sul punto di rompere con le avanguardie, per così dire le stesse.

Il culto arcaico appare svuotato dal simbolo, appiattito, spoglia di una Grecia fantasma di cui si consuma il cadavere («C'est le corps que je regarde et que j'analyse»²³), e perfino il mantello dell'artista sembra provenire direttamente dal «cimitero delle uniformi e livree». Facendo il minuzioso inventario del suo parco cicladico – si riconoscono fra l'altro *Trois yeux, deux bras*, la *Femme égorgée*, la *Femme-Cuillère*, ecc. – e mutuando il tratto di matita dall'aridità del rilievo archeologico, Giacometti è Sir Arthur Evans. L'«architectural, dry rendering» (interpretazione architettonica e secca), la messa a nudo che predomina, ma anche questo accostamento di elementi meccanici e di forme viscerali che popolano lo studio, sembrano un prolungamento del *Grand Verre*, dei suoi «Moules mâliques» e della «Mariée». Anche se certamente non è dovuta a Duchamp, la crisi dello scultore (1934–1945) mostra una coincidenza di attitudini particolarmente impressionante nella convergenza delle scritture. Cercando la soluzione in un lavoro accanito che lo inchioderà al tavolo da disegno, Giacometti potrà presto borbottare. «Personne ne s'était enfoncé aussi loin dans cette impasse que Marcel Duchamp, que Giacometti aimait beaucoup. D'abord, il avait peint des tableaux – entre autres la célèbre *Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes* [sic]. Mais un tableau n'existe que par le regard qui l'anime; Duchamp voulait que ses créations tiennent debout sans aucun secours; il s'est mis à copier avec du marbre des morceaux de sucre; ces simulacres ne l'avaient pas satisfait; il avait façonné des objets usuels, tout à fait réels, entre autres un échiquier; puis il se contenta d'acheter des assiettes ou des verres,

et de les signer. Il finit par se croiser les bras (je reproduis cette histoire telle que, selon ma mémoire, Giacometti la racontait).»²⁴

Il Laocoonte

In una conversazione con Marius de Zayas, Picasso notava nel 1923: «Je suis surpris de l'emploi et de l'abus qu'on fait du mot évolution. Je n'évolue pas, je suis. Il n'y a, en art, ni passé ni futur. L'art des Grecs ou des Egyptiens n'est pas du passé; il est plus vivant aujourd'hui que jamais. Changement ne signifie pas évolution. Si un artiste change son mode d'expression, cela signifie qu'il a varié dans sa façon de penser, ce qui est toujours permis à un homme, fût-il même un artiste.»²⁵

In certo qual modo, l'evoluzione di Giacometti o, per meglio dire, il suo cambiamento, riproduce a grandi linee il lungo e complicato cammino dell'arte greca. Tra sculture come la *Femme-Cuillère* (1927), *Tête qui regarde* (1927–29) o *Femme* (1928–29) e quelle consecutive alla crisi come l'*Homme qui chavire* (1951), vi è un mondo paragonabile a quello che separa l'idolo cicladico dal *Laocoonte*. Per legare gli inizi alla maturità, lo stesso insieme di crisi, guerre, rivoluzioni, influssi, annessio-

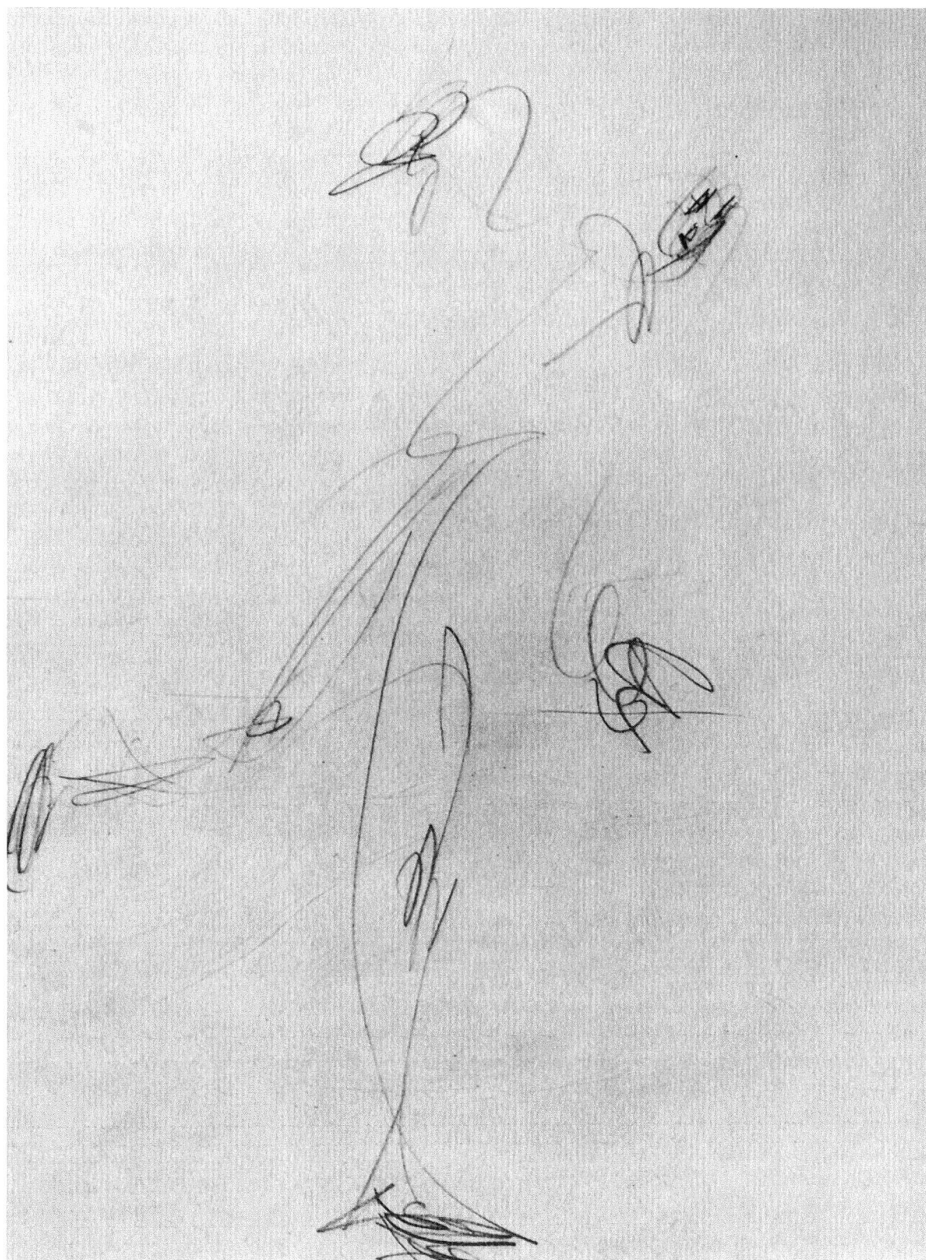
5 *Testa del Laocoonte*, penna a sfera blu, 295×209mm, Parigi, collezione Louis Clayeux.

L'artista non avrebbe potuto contraddire meglio le proprie teorie sull'assenza di sguardo nell'arte greca: «La sculpture des Nouvelles-Hébrides est vraie, et plus que vraie, parce qu'elle a un regard. Ce n'est pas l'imitation d'un œil, c'est là bel et bien un regard. Tout le reste est le support du regard. Par contre, la sculpture grecque n'a pas de regard. C'est le corps que je regarde et que j'analyse.»

6 *Il gruppo del Laocoonte*, penna a sfera blu, 295×209mm, Parigi, collezione Louis Clayeux. Realizzato alla fine degli anni '50 e dunque nel periodo in cui Giacometti dichiara il suo interesse per il gruppo scultoreo antico: «Pour ma part, le Laocoon m'intéresse aujourd'hui autant que les archaïques et m'apporte, je crois, davantage.»



7 Disegno dell'*Homme qui chavire*, 1950 ca., matita, 387x285 mm, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght. Nelle graffiature nervose del segno si può leggere la tensione drammatica del *Laocoonte*, come pure il celeberrimo grido muto.



ni, ecc. che porta da una concezione arcaica alle ultime disavventure dell'ellenismo.

La scorticatura, le «vane asperità» di cui Zervos deplorava il radicale e ossessivo rifiuto nelle opere giovanili, tornano ora con prepotenza e controllano la materia. L'immanenza epifanica dell'idolo cede il passo al pathos, al sentimento del tragico, l'infalibilità alla sofferenza. Certo, questa inversione di senso si traduce in quella, che le fa perfettamente da corollario, dello stile: dalle strutture lisce e impeccabilmente lucidate, concepite per sottrarsi se possibile a ogni genere di prensilità, si passa nel regno dell'impronta e dell'abbozzo. Colui il quale nel 1933 dichiarava: «Depuis des années je n'ai réalisé que les sculptures qui se sont offer-

tes tout achevées à mon esprit»²⁶ erige ora il bozzetto a principio formale dell'opera.

Sarebbe estremamente allettante vedere nell'*Homme qui chavire* (1950) (ill. 8) una sorta di illustrazione del ritorno di interesse per il *Laocoonte*, manifestatosi negli anni '50 («Pour ma part, le *Laocoon* m'intéresse aujourd'hui autant que les archaïques et m'apporte, je crois, davantage»²⁷) e che si concretizza in due copie a penna a sfera (ill. 5 e 6). Il disegno dell'*Homme qui chavire* (ill. 7) presenta infatti notevoli somiglianze di stile e invenzione con l'interpretazione giacomettiana del gruppo antico. Stessa espressione di disperazione nelle sopracciglia arcuate, stessa notazione convulsiva e avvolta delle mani che, una

alzata e l'altra alla ricerca di un appoggio, descrivono la già perduta lotta contro l'inghiottimento. Come il sacerdote dell'Eneide, l'uomo si batte contro la sentenza implacabile degli dei, e come lui non ha nessunissima possibilità di cavarsela. Giacometti non ha mai potuto nascondere: «son vrai souci était de se défendre contre l'infinie et terrifiante vacuité de l'espace. Pendant toute une époque, quand il marchait dans les rues, il lui fallait toucher de la main la solidité d'un mur pour résister au gouffre qui s'ouvrait à côté de lui».²⁸

I termini del processo creativo si possono invertire, l'oggetto della ricerca rimane lo stes-

so, l'unità dell'opera, che a tutti gli stadi dell'evoluzione dell'artista resta al centro delle preoccupazioni: «Artista è [...] l'uomo che per la [felice] complessità del suo essere, corpo e spirito, arriva a realizzare un piccolo universo semblante del grande universo. Realizza un universo che porta in sé l'unità completa con ciò la verità assoluta e la bellezza assoluta [...]».²⁹ Un tempo minacciosa, ora minacciata, naufragata. Niente affatto orgogliosa o imponente, ma ferita, maltrattata, torturata, come la terra nella quale è stata coscienziosamente plasmata. Da messa a nudo «par ses célibataires, même» nel profondo del blocco –



8 *Homme qui chavire*, 1950, bronzo, 60×14×32,5 cm, Zurigo, Kunsthaus.

sebbene di bronzo, la *Femme-Cuillère*, l'*Objet invisible* si spacciavano come ideazioni di marmo, di cui riproducevano la finitezza –, si ritrova modellata, frutto di una lenta e spietata triturazione senza fine. Con, come conseguenza sull'artista, una specie di riconversione inconscia, nel senso che il falso statuario – molto raramente Giacometti lavorava di persona i marmi³⁰ – che ci faceva credere a una verità avvicinata «per via di levare», è ora divenuto un vero e proprio scultore.

Riassunto

Per Giacometti la Grecia non è l'unica fonte viva. Tuttavia, a differenza degli altri modelli (Egitto, Caldea, Nuove Ebridi, ecc.), la percepisce e la capisce nella sua evoluzione e nella sua molteplicità. Come percepisce e capisce la propria evoluzione e la propria molteplicità: dopo essersi appassionato, negli anni giovanili, alle Cicladi e all'arte minoica, negli anni '50 si volge verso il *Laocoonte*. In questa bipolarità dell'arte greca, «astrazione» arcaica da un lato, «barocco» tardo-ellenistico dall'altro, lo scultore moderno vede una sorta di spiegazione della propria evoluzione artistica.

Résumé

Pour Giacometti, la Grèce ne constitue pas l'unique source visuelle. Cependant, à la différence des autres (Égypte, Chaldée, Nouvelles Hébrides, etc.), il la perçoit et la comprend dans son évolution et sa multiplicité. Tout comme il perçoit sa propre évolution et sa propre multiplicité: après s'être, à ses débuts, passionné pour les Cyclades et le minoen, il se tourne, dans les années 1950, vers le *Laocoon*. Dans cette bipolarité de l'art grec, «abstraction» archaïque d'un côté, «baroque» tardo-hellénistique de l'autre, le sculpteur moderne voit une sorte d'explication de sa propre démarche artistique.

Zusammenfassung

Giacometti bezieht die gestalterischen Grundlagen nicht nur von Griechenland. Doch im Unterschied zu seinen anderen Vorbildern (Ägypten, Chaldaea, Neue Hebriden usw.) setzt er sich mit der griechischen Kultur intensiv auseinander und begreift sie dadurch in ihrer Entwicklung und ganzen Vielfalt. Dementsprechend nimmt Giacometti seine eigene Entwicklung und Vielseitigkeit wahr: In der frühen Schaffenszeit von den Kykladen und der minoischen Kultur begeistert, wendet er sich in den 1950er Jahren dem *Laokoon* zu. In dieser Gegensätzlichkeit der griechischen Kunst, archaische «Abstraktion» einer-

seits, späthellenistischer «Barock» andererseits, erkennt der moderne Bildhauer gewissermaßen die Ursache für seine eigene künstlerische Vorgehensweise.

Note

Esprimo qui i miei più sinceri ringraziamenti a Stéphane Cecconi, Casimiro di Crescenzo, Hartwig Fischer, Christian Klemm, Mary Lisa Palmer, Serena Romano, Michèle Volonté, Marianne Wackernagel e Sylvie Wuhrmann per il loro aiuto.

¹ LUIGI CARLUCCIO, *Le copie dal passato*, Torino 1967. Sull'artista cfr.: REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti*, Losanna 1971. Sui rapporti con l'arte greca: STEFANIE POLEY, «Alberto Giacometti's Umsetzung archaischer Gestaltungsformen in seinem Werk zwischen 1925 und 1935», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 22, 1977, p. 175–186; ROSALIND KRAUSS, «Giacometti», in: *Primitivism in XXth century art – Affinity of the tribal and the modern*, New York 1984, II, p. 502–533; ANGELA SCHNEIDER, «Giacometti und die Antike», in: *Alberto Giacometti, Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Graphik*, PETER BEYE e DIETER HONISCH ed., Berlino e Monaco 1987, p. 107–113; HERBERT A. CAHN, in: *Alberto Giacometti. Sculptures – peintures – dessins*, Andros 1992; DIETER KOEPLIN, *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst? Zu einigen Zeichnungen hauptsächlich im Kupferstichkabinett Basel*, Basilea 1995 (si tratta dell'esame più completo della questione). Molto atteso è il libro di CASIMIRO DI CRESCENZO, *L'arte allo studio*, che uscirà prossimamente presso la casa editrice Basilissa a Venezia.

² ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, Parigi 1990, p. 95–96.

³ *Ibidem*, p. 97.

⁴ L'eroe di coloro che ricominciano sempre da capo non poteva mancare di interessare Giacometti, cfr. *ibidem*, p. 170.

⁵ CAHN 1992 (cfr. nota 1), p. 23–25; KOEPLIN 1995 (cfr. nota 1), p. 26–27.

⁶ Riprodotta in *Labyrinth* 10, 15 luglio 1945, p. 2; CHRISTIAN DEROUET, HENDEL TEICHER e MARTHE RIDART, *Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933–1947*, Ginevra e Parigi 1986, p. 54.

⁷ Una copia moderna a figure nere si trova presso il Musée d'art et d'histoire di Ginevra (v. JEAN-PAUL MILLIET, *Vases antiques des collections de la Ville de Genève*, Parigi 1892, p. 32 e tav.).

⁸ Riprodotta in DEROUET, TEICHER e RIDART 1986 (cfr. nota 6), p. 55.

⁹ Molte opere di questo scultore sono riprodotte nell'articolo «Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France», *Cahiers d'art* 9–10, 1928, p. 371, 372, 382, 385 e nell'articolo di CHRISTIAN ZERVOS uscito l'anno seguente e relativo alla mostra allestita presso la Galleria Bernheim a Parigi, alla quale ha partecipato anche Giacometti: «Notes sur la sculpture contemporaine – A propos de la récente exposition internationale de sculpture», *Cahiers d'art* 10, 1929, p. 473.

¹⁰ La lettera è conservata alla Fondazione Alberto Giacometti (Zurigo, Kunsthaus). Ringrazio Christian Klemm che mi ha cortesemente trasmesso l'estratto riprodotto. A proposito delle ripetute visite dello scultore al Louvre, v. anche PIERRE SCHNEIDER, «Au Louvre avec Giacometti», *Preu-*

ves 139, settembre 1962, p. 23–30.

- ¹¹ Nel periodo che ci interessa: ETIENNE MICHON, «Idoles des Cyclades – (Musée du Louvre)», *Cahiers d'art* 6, 1929, p. 251–257 (12 ill.); SPYRIDON MARINATOS, «Les origines de l'art minoen», *Cahiers d'art* 3, 1931, p. 132–143.
- ¹² CHRISTIAN ZERVOS, *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, Parigi 1956; *idem*, *L'art des Cyclades: du début à la fin de l'âge du bronze, 2500–1100 avant notre ère*, Parigi 1957. V. anche: *idem*, *L'art en Grèce: des temps préhistoriques au début du XVII^e siècle*, Parigi 1936.
- ¹³ CHRISTIAN ZERVOS, «Quelques notes sur les sculptures de Giacometti», *Cahiers d'art* 8–10, 1932, p. 337–342.
- ¹⁴ CHRISTIAN ZERVOS, «Notes sur la sculpture contemporaine – A propos de la récente exposition internationale de sculpture», *Cahiers d'art* 10, 1929, p. 465–473 (472).
- ¹⁵ Intervista pubblicata nella rivista ceca *Volně Sméry* XIII, 2, 1909.
- ¹⁶ Intervista di GEORGES CHARBONNIER (RTE, 3 marzo 1951, *Les Lettres nouvelles* 6, 8 aprile 1959, p. 22); GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 243–244.
- ¹⁷ Intervista di DAVID SYLVESTER (1965); GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 288.
- ¹⁸ Jean LAUDE, *La Peinture française (1905–1914) et l'«Art nègre»*, Parigi 1968, p. 13.
- ¹⁹ Emile-Antoine Bourdelle, *Héraklès archer* (1910). Nel 1926 il Musée du Luxembourg ne acquistò un esemplare (oggi al Musée d'Orsay) con grande soddisfazione dell'autore. Sui rapporti di Bourdelle con l'arte greca, v.: MARINA LAMBRAKI-PLAKA, *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Atene 1985.
- ²⁰ Taccuini dell'artista, 1947 ca.; GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 190.
- ²¹ ZERVOS 1932 (cfr. nota 13), p. 339.
- ²² «A partire dal 1913 concentrai tutte le mie attività sull'elaborazione del *Grande Vetro* e feci uno studio di ogni dettaglio, come quest'olio ... Fu di fatto ispirato da una macchina per macinare il cioccolato che avevo visto nella vetrina di una pasticceria di Rouen. Con l'introduzione della prospettiva diretta e del disegno molto geometrico di una macinatrice ben definita come questa, mi sentii liberato per sempre dalla camicia cubista. Le linee dei tre cilindri sono fatte con fili cuciti sulla tela. L'effetto generale è quello di un'interpretazione architettonica e secca della macinatrice di cioccolato purificata da ogni influenza passata.» MARCEL DUCHAMP, «A propos of myself», conferenza del 24 novembre 1964 al City Art Museum di Saint-Louis (Missouri), testo pubblicato in: ANNE D'HARNONCOURT e KYNASTON McSHINE, *Marcel Duchamp*, New York e Filadelfia 1973, p. 272. La traduzione italiana proviene da: ELIO GRAZIOLI ed., *Marcel Duchamp*, Milano 1993, p. 33.
- ²³ Intervista di CHARBONNIER 1951 (cfr. nota 16); GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 246.
- ²⁴ SIMONE DE BEAUVOIR, *La force de l'âge*, Parigi 1960, p. 502.
- ²⁵ PABLO PICASSO, «Conversation avec Marius de Zayas, 1923», testo estratto da: FLORENT FELS, *Propos d'artistes*, Parigi 1925, p. 141–145.
- ²⁶ ALBERTO GIACOMETTI, «Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures», *Minotaure* 3–4, 12 dicembre 1933, p. 46; GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 17.
- ²⁷ *Idem*, «Diderot et Falconet étaient d'accord», *Les Lettres françaises* 758, 29 gennaio–4 febbraio 1959,

p. 11; GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 82. Cfr. anche l'intervista di ANDRÉ PARINAUD, «Biennale de Venise: Entretien avec Giacometti – Pourquoi je suis sculpteur», *Arts* 873, 13–19 giugno 1962, p. 5; GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 276.

²⁸ BEAUVOIR 1960 (cfr. nota 24), p. 502.

²⁹ Taccuini dell'artista, 1923 ca.; l'estratto è stato pubblicato nella traduzione francese in: GIACOMETTI 1990 (cfr. nota 2), p. 106. Ringrazio Mary Lisa Palmer che mi ha cortesemente trasmesso il testo originale in italiano.

³⁰ JAMES LORD, «Caresse», 1932, d'Alberto Giacometti», *Cahiers du Musée national d'art moderne* 15, 1985, p. 22.

Referenze fotografiche

1, 2, 5, 6: Autore. – 3, 8: Kunsthaus, Zurigo. – 4: Öffentliche Kunstsammlung, Basilea. – 7: Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Indirizzo dell'autore

Dominique Radrizzani, storico dell'arte, chemin du Parc-de-Valency 11, 1004 Losanna