

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Band: 75 (2006)
Heft: [1]: Alberto Giacometti : sguardi

Artikel: Carte blanche : Alberto Giacometti : un dialogo in presenza dell'opera
Autor: Bott, Gian Casper / Tamo, Miguela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57342>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GIAN CASPER BOTT
MIGUELA TAMO

Carte blanche: Alberto Giacometti

Un dialogo in presenza dell'opera

Il presente dialogo è tratto dalle registrazioni avvenute durante la visita della grande mostra «Alberto Giacometti» al Kunsthaus di Zurigo, giovedì 28 giugno 2001.

MIGUELA TAMO: La vista su di un corpo sfasato di donna.

GIAN CASPER BOTT: Il titolo è *Projet pour un passage* (1930) [ill.1]. E questo passaggio allude al sesso femminile. Non si capisce bene, se sia un'opera carica di brutalità, no? Si pensa a qualcosa come delle sezioni anatomiche. Un paesaggio antropomorfo, onirico. Diciamo: a vederlo così da bambino, affascina o è piuttosto una specie di incubo?

MT: Penso che affascini, perché uno pensa al gioco delle biglie o a qualcosa da cui poter fare passare l'acqua.

GCB: Sì, o immagina di passarci lui stesso.

MT: Un parco, una città. Potrebbe pure essere un passaggio realmente costruito. Mi ricorda l'artista americano contemporaneo, che si è fatto il suo studio dentro un cratere. Quello che realizza delle installazioni con la luce: James Turrell. Ci sono queste sue fotografie scattate dall'interno di un vulcano, e i modelli per i suoi interventi nel territorio.

GCB: Ma qui la dimensione è da intendersi reale oppure rimpicciolita come in un modello? Pensi che abbia la dimensione giusta?

MT: Giudicando dal titolo, è chiaro che si tratta di un progetto, dunque di un modello.

GCB: E di un'intenzione. Attenta, sta arrivando un gruppo.

Guida anonima: Ich kann nicht anders als daran zu denken, wie ich kürzlich in Utrecht war, um vom Bahnhof zur Altstadt zu gelangen, musste ich durch eine Passage, und das ist es *Shopville gsi*; mit ganz vielen Läden, eine Passage. Und das wäre jetzt auch so *äs Passasch*.

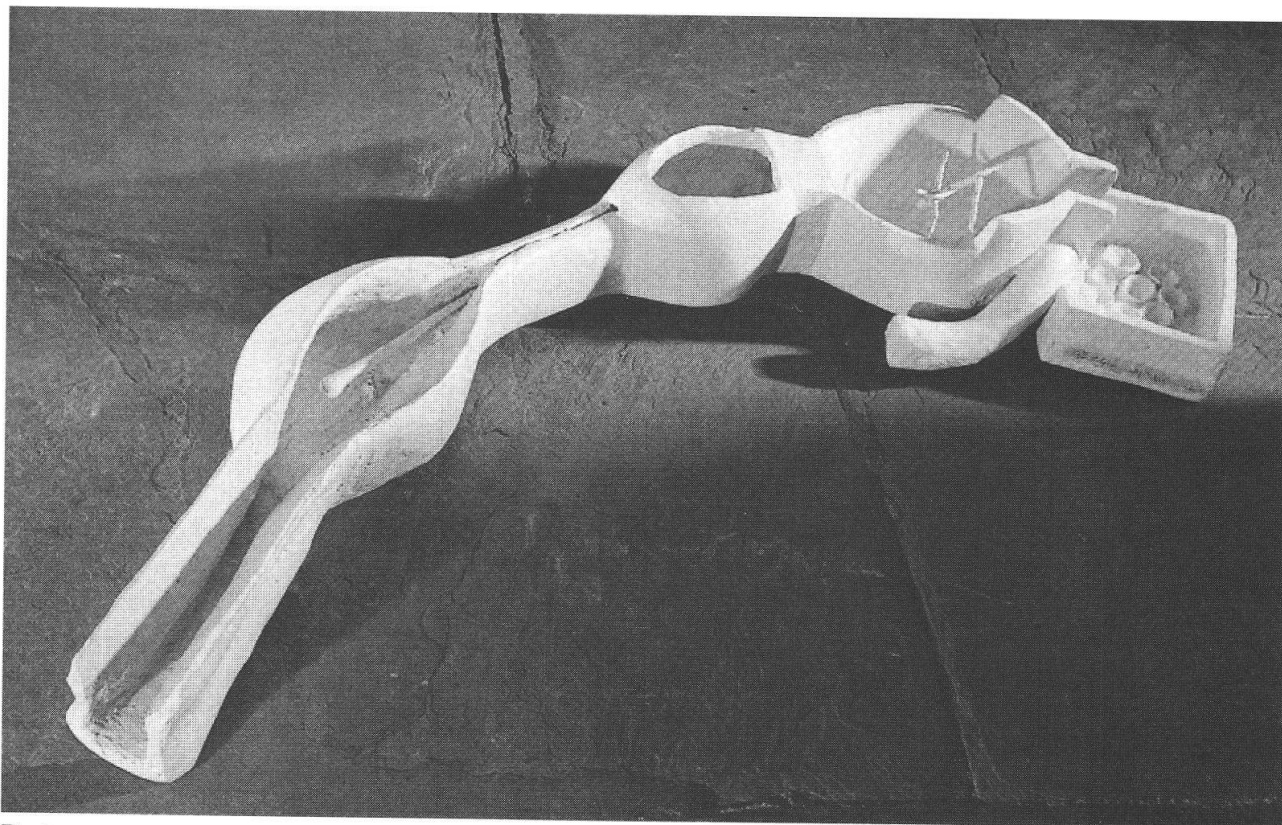
GCB: A proposito, puoi immaginarti un Alberto Giacometti donna? È un'opera seria o c'è una specie di umorismo, un'ossessione, o niente di tutto questo? C'è oggettività? È surreale?

MT: La componente che io vedo come la più forte, è quella che ricollega questa scultura alle opere surrealiste. Guarda la punta diretta sull'ingresso. Un momento di estrema aggressività.

GCB: Hai visto che è su una molla, che può vibrare.

MT: In questo c'è anche ironia.

GCB: Credo anch'io. L'ironia meccanizzata. Ma è implicita all'opera, o è una cosa che vede lo spettatore?



Projet pour un passage, 1930, gesso 16 x 126 x 42 cm, Fondazione Alberto Giacometti, Zurigo

MT: Questo sembra un alberello, e questo un canale, dal quale si può uscire. Un modello spaziale.

GCB: Questo pare un laghetto.

MT: Hai mai visto, a Malta, quel tempio sotterraneo che per tantissimi anni è stato in restauro? È simile, ma in verticale, con diversi vani e degli stretti corridoi di collegamento. Non ci sono angoli retti, né muri dritti. Non ci sono orizzontali e verticali che definiscono ... Altri templi megalitici presentano forme simili.

GCB: Conosci il Fonte Pliniano a Manduria?

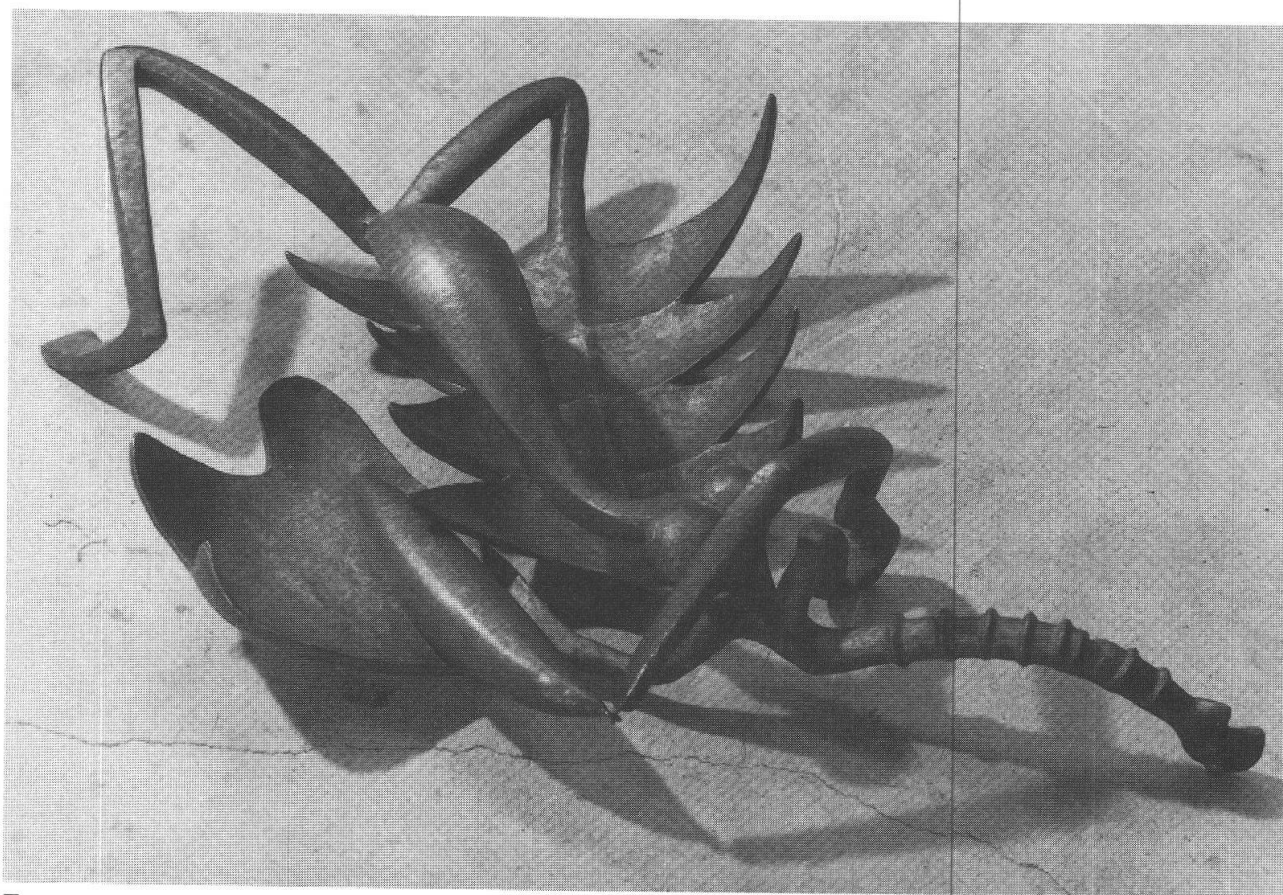
MT: Non si esclude che a Malta gli architetti siano stati delle donne. Si suppone che si trattasse di civiltà matriarcali.

GCB: Ecco la parola: matrice. Proviamo ora un attimo ad allontanarci dal titolo e dal significato e cerchiamo di concentrarci sulle qualità formali. Vedi queste conche piccolissime, queste conchiglie che riprendono la forma della conca più grande. Ci sono degli spigoli e in altri posti si scorgono dei bordi tagliati, no?

MT: Se si dicesse che si tratti semplicemente di un modello architettonico? In fondo è architettura.

GCB: Funziona in quanto scultura? Si riesce a fare astrazione dall'aspetto puramente illustrativo, dall'idea che vi è implicita?

MT: Sì. Mi sembra di vedere due parti. Qua abbiamo delle forme che sono come due lobi.



Femme égorgée, 1932, bronzo, 20.3 x 87.6 x 63.5 cm, The Museum of Modern Art, New York

GCB: Si può pensare anche a un fiore.

MT: Queste due parti laterali un po' aperte.

GCB: Danno l'idea di qualcosa che può aprirsi di più o chiudersi. È quasi come se respirasse, come se la scultura fosse viva.

MT: Se la guardi come una scultura, il tema potrebbe essere quello di prendere un materiale e stringerlo. Delle parti larghe, delle parti strette, chiusure e aperture. Vedi, qui c'è un'apertura, e poi una mini-fessura.

GCB: Splendida questa parte qua. Si intuisce tutto lo spazio, sia interno che esterno.

MT: È bella la linea di contorno che si staglia sul basamento. Mi irrita che a due terzi della scultura subentrino degli angoli retti e spigoli squadrati. All'inizio le forme sono molto più organiche.

GCB: Penso anche ad un arnese, sai la parte in ferro di una scure. Con il termine «ritmo» riusciamo ad avvicinarci. C'è una specie di ritmo. C'è un passaggio stretto, che poi si apre, per restringersi in un momento successivo. E infine c'è una cadenza. Il ritmo può essere visto come elemento costitutivo.

MT: È come se fosse un brano musicale con un tema, e qui ne inizia un altro.

GCB: O si può dire che c'è un ritmo che tutto ad un tratto finisce? Una specie di orgasmo?

MT: Ci sono le foto di Blossfeldt, che sezionava i fiori. Ha preso dei fiori, li ha tagliati, manipolati e infine fotografati. Si potrebbe anche leggere in questa chiave: come se da forme organiche, naturali, per esempio parti di un fiore ...

GCB: Il titolo implica che in realtà potrebbe essere una cosa immaginaria, molto più grande. Se Giacometti intende l'utero, già come modello è molto ingrandito. Si potrebbe magari dire che c'è un aspetto retorico? Retorico nel senso che uno dice una frase amplificandola, dandole il carattere di un segno.

MT: Per le opere della fase surreale i titoli sono significativi, perché ci danno una chiave d'interpretazione. Mentre negli *Hommes qui marchent* e nelle *Femmes debout* il titolo non dice di più di quanto uno già vede. Bisogna forse dire che c'è una grande differenza fra le opere della fase surrealista e le opere del dopoguerra. Nelle opere del dopoguerra diventa determinante la presenza stessa, la presenza corporea ridotta a nient'altro che all'essere. Mentre queste ovviamente hanno un aspetto narrativo sottolineato dai titoli. Sono opere molto più studiate, costruite e dunque più artificiali.

GCB: Hanno un aspetto molto poetico, più concettuale, scaturiscono da un determinato ambiente artistico. Hanno sempre una forte presenza e qualità plastica.

MT: Nel dopoguerra sono al di fuori dell'ambiente artistico.

GCB: Giacometti prende il volo e diventa se stesso.

MT: Più tardi nessuno lavorava così.

GCB: Non sono più opere che fanno parte di una corrente d'avanguardia. Dimmi, ti fa pensare a Cy Twombly?

MT: Forse per il bianco. Giacometti però è più «tough», ci va col passo pesante; in Twombly in genere c'è più leggerezza. È tutta un'altra cosa, un altro mondo.

GCB: La mostra delle sculture di Twombly a Basilea allestita da Katharina Schmidt nell'estate scorsa è stata una delle più belle in assoluto che io abbia mai visto.

Ci sono delle foto, mi sembra di ricordarmi, dove la *Femme égorgée* (1932) [ill.2] è gettata in un angolo, come un rifiuto, per terra. È chiaro che in un'esposizione non si può fare. Qui bisogna metterla su un basamento. Ma l'idea è proprio di un oggetto che fa ribrezzo, di un involucro abbandonato. Credo che su alcune di quelle fotografie il batacchio è ripiegato su questo elemento che può essere visto come il braccio sinistro. Fa pensare molto anche ad un insetto. La figura è sgozzata, la gola presenta un taglio netto. Senza questo taglio non funziona. Non apparirebbe più come un involucro senza vita. Penso che sia una specie di metafora, no, di metamorfosi: di una forma che è stata donna, ed ora sta diventando una specie di ragno o mantide religiosa, un segno di chissà cosa.

MT: Ovviamente. Il primo pensiero è quello di un insetto. Di un insetto, che uno ha distrutto, perché dava fastidio. Il taglio rende più forte la scultura. In quel punto c'è una forte tensione e proprio lì c'è questa rottura. Potrebbe spezzarsi da un momento all'altro.

GCB: Ecco, il momento dello spezzarsi, del rompersi, è importante in quelle opere dove ci sono degli oggetti appesi a delle corde, dove non si sa mai se si rompono da un momento all'altro. È un dato di fatto: un giorno o l'altro cedranno. C'è la tensione fra una cosa, che più morta di così non va, e un corpo pieno di vita. Il ventre che si inarca, queste

gambe divaricate. Il delitto sessuale è in fondo molto presente, tema che si ritrova per esempio in Otto Dix e in altri artisti tedeschi che hanno tematizzato in modo ossessivo l'idea dell'omicidio di una prostituta.

MT: Può fare pensare anche a Cindy Sherman, dove lei stessa si mette in scena ... Oggi le artiste sono abbastanza emancipate per avere la necessaria autoironia rispetto al proprio corpo, per poterlo manomettere nella loro opera.

GCB: Ma forse lì c'è un'altra idea di assassino e vittima. Mi viene in mente Marina Abramović, l'artista che ferisce se stessa.

MT: Penso che l'aspetto più allucinante di quest'opera, che contiene, come tu dici, la tensione fra vita e morte, è che i ragni, e tanti insetti del genere, li ammazzi, pensi di averli ammazzati, e poi hanno un ultimo riflesso, come se dessero un ultimo strattone. Io mi ricordo di una cosa realmente successa, allucinante. Ho visto un uomo morire così, a Parigi, sotto le ruote di un treno. Un ultimo riflesso faceva muovere il suo braccio.

GCB: In questa scultura il titolo è necessario, oppure preannuncia, ed in un qualche modo sciupa, il momento della sorpresa?

MT: Io sono contenta di avere un titolo, perché più guardo la scultura, e più riesco a dimenticare quello che essa vuole rappresentare o quale possa essere la sua chiave di lettura, per vederla semplicemente in quanto scultura e non più tanto in quanto donna, ecc. Più la guardo, più ci vedo qualità scultorea che si rivela soprattutto nell'enorme tensione che permea tutto il corpo. Nasce dai piedi e attraverso le ginocchia e il ventre, questo ventre ricurvo quasi a cucchiaio, va a finire nel collo, una specie di vertebra sgozzata, e nella testa. C'è una tensione enorme in tutto questo e pure un ritmo, che è un elemento molto importante. E poi abbiamo delle parti più rilassate, ma sempre in tensione, qualcosa come delle foglie che possono rappresentare la schiena, il torace e una delle braccia. Foglie con lembi ricurvi, rialzati, in tensione. Qui invece c'è un elemento che all'inizio può sembrare molto strano, il braccio destro, rigirato, con questo batacchio o ciondolo attaccato. Io mi rendo conto solo ora che il batacchio è come il primo arto del corpo che sembra essere morto, afflosciato definitivamente: ha perso ogni tensione. La tensione si spezza nel momento in cui interviene il gancio. Il batacchio pende semplicemente da questo gancio.

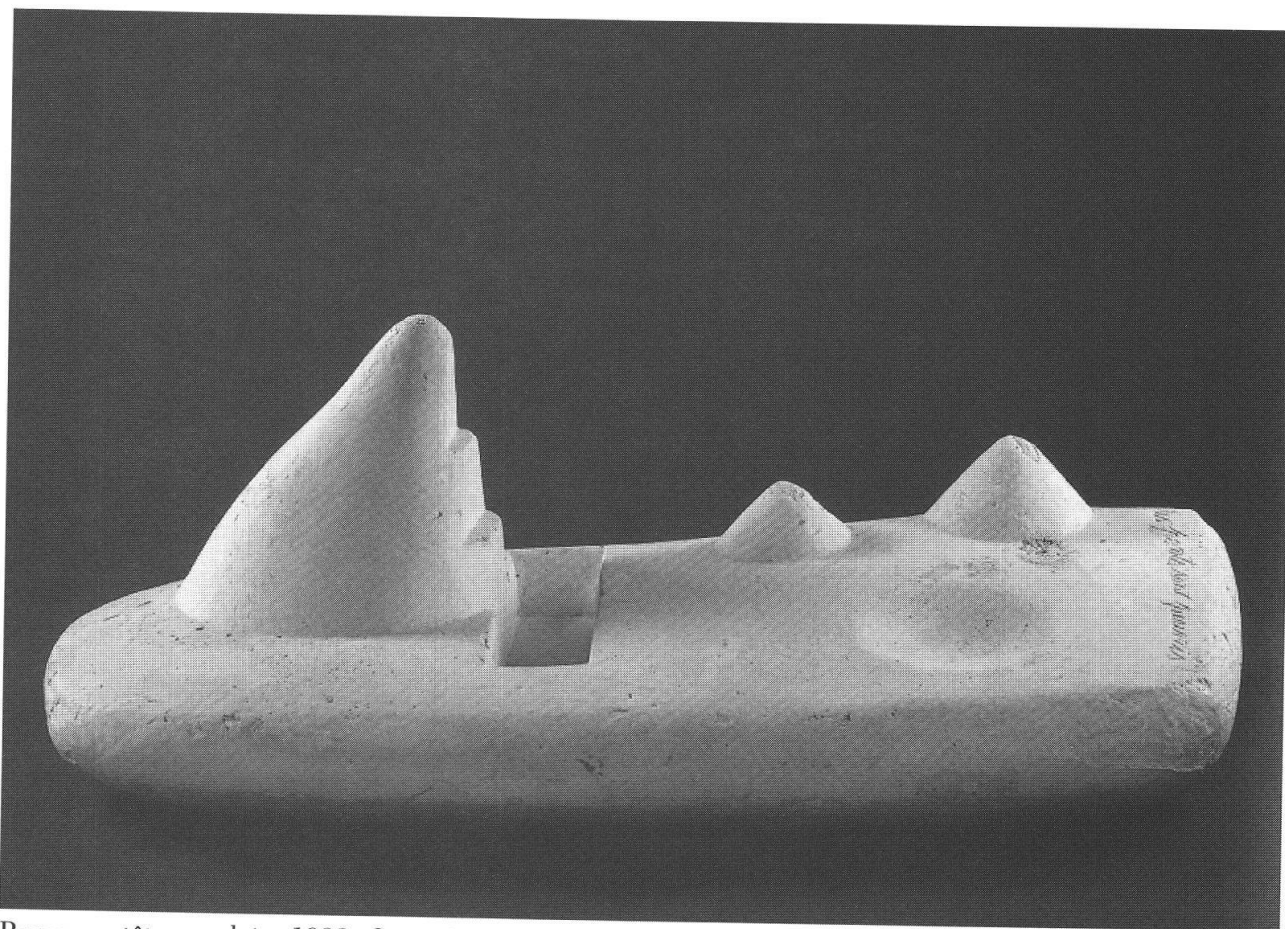
GCB: Ciò implica una dimensione temporale. Una specie di morire che si svolge in un arco di tempo. La morte è già avvenuta, nel batacchio, che è l'adesso, mentre tutto il resto ha una durata. Nell'opera sono presenti durata, scansione e punto preciso, forse.

MT: È come la vista su un essere che sta morendo. La morte non è ancora avvenuta, ma è in atto.

GCB: Tornando al ritmo, nel *Projet pour un passage* c'è una cosa paragonabile, c'è questo ritmo e poi c'è un momento di rottura. C'è un altro elemento che subentra. Vedendo il batacchio come arma, si può pensare che l'assassino abbia dovuto difendersi dall'aggressione della vittima. Non è molto chiaro. Qualcuno ha ucciso questa donna. In che condizioni era? I ruoli di preda e aggressore non sono precisamente definiti. La figura esprime anche aggressività. Sicuramente c'è stato un tentativo di difesa, forse di lotta.

MT: Certo, non è la povera pupa, la donnetta che si è fatta strangolare lì per lì. Quasi quasi siamo alleviati nel veder morire questo mostro.

GCB: Giacometti molto più tardi descrive, ricordandosi, la morte di sua madre. E la morte



Paysage - tête couchée, 1932, Gesso, 25.5 x 68 x 37.5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

di un suo compagno di viaggio, a Madonna di Campiglio. Il fenomeno della morte lo colpisce profondamente ed è presente in altre sue opere. Qua siamo nella sezione erotica. Ah, guarda lì, una delle mie opere preferite: *Femme couchée qui rêve* (1929).

MT: Pazzesco.

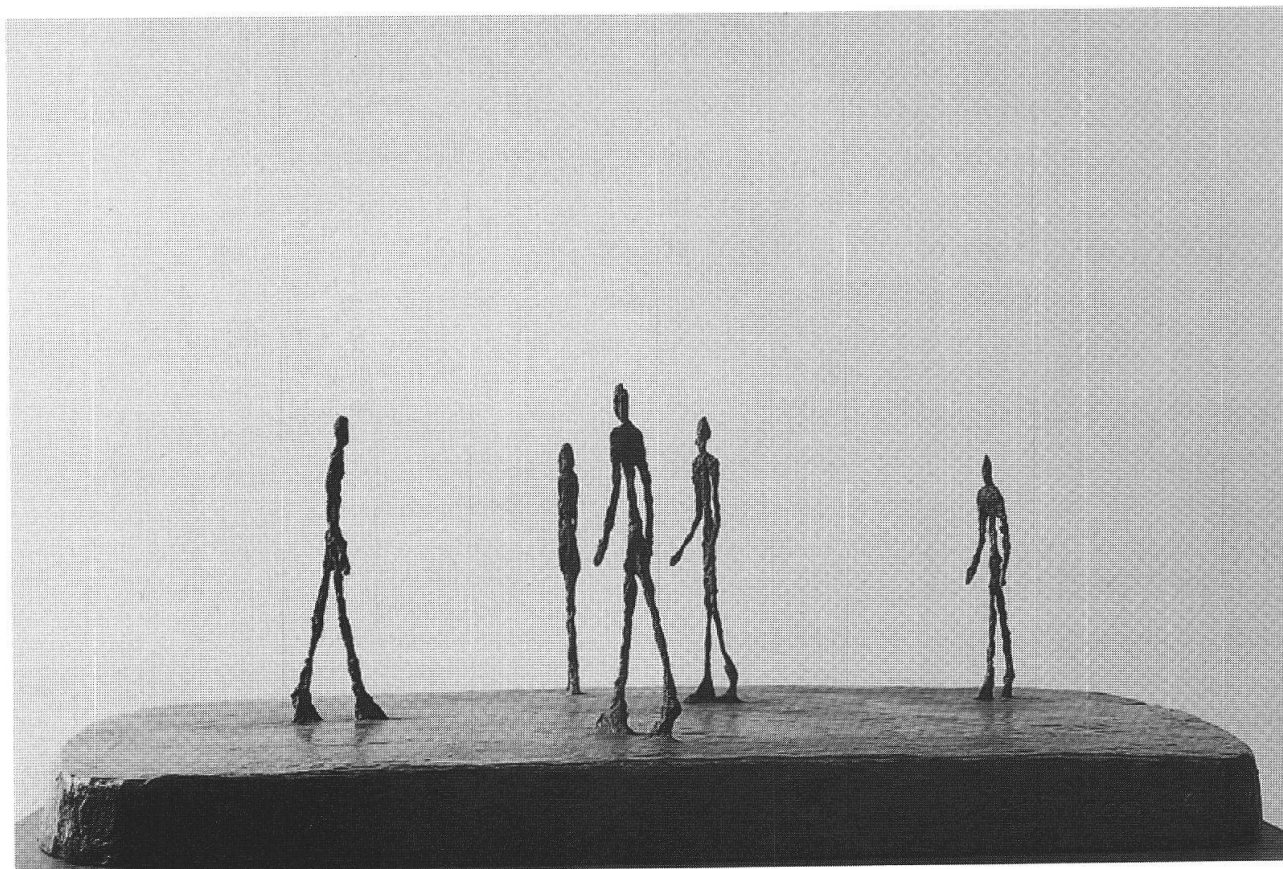
GCB: Un oggetto poetico, un'invenzione. Ecco il *Vide-poche* (1930), sai quel recipiente domestico nel quale mettere le chiavi, le monetine, i biglietti, magari piccoli messaggi, prima di buttarli. E là, il ventre di una donna incinta: *Caresse (Malgré les mains)* (1932). Vedi le mani che toccano, che sentono palpitare la vita. L'aspetto tattile è molto importante in queste opere: peccato che non si possono accarezzare.

MT: Voilà il famoso *Objet désagréable* (1931). Chiaro cos'è.

GCB: L'avevo menzionato dieci anni fa, scrivendo su quelle tue sculture con le protuberanze, i *Reperti postnucleari*.

MT: *Paysage - tête couchée* (1932) [ill.3]. Ma dov'è la testa?

GCB: Le due colline sarebbero lo sguardo, gli occhi, che però sono anche come le montagne di questo paesaggio. Sono comunque da vedere nel contesto delle «lastre» del '28/'29. – Il paesaggio come tema della scultura è un'idea affascinante. Mi ricordo che mio padre aveva fatto una scultura enorme, di due metri e mezzo, che più tardi ha tra-



Place, 1948, Bronzo, 21.6 x 64.5 x 43.8 cm, The Museum of Modern Art, New York

sformato in due o tre altre sculture. Era un paesaggio. Mi piaceva l'idea di prendere un paesaggio, un tema pittorico, e di trasporlo in scultura. A proposito, qui non si tratta di una scultura in senso stretto, perché non è nata «per forza di levare». In tedesco faccio sempre la distinzione fra i termini «Skulptur» e «Plastik».

MT: Nei miei lavori più recenti ci sono ambedue gli aspetti: prima tolgo del materiale ricavando da un blocco un'anima ben definita nella sua forma. Poi la materializzazione nasce per aggiunta.

GCB: L'avevo notato la prima volta quando ho visto la tua scultura, la più grande, quella blu-notte, mentre la stavi fotografando nel Margarethen-Park a Basilea. Molto interessante.

MT: Torniamo al *Paysage*. Chiamando «paesaggio» una scultura si crea uno spazio fittizio. La pittura è finzione per definizione. La scultura invece è partecipe del nostro spazio reale.

GCB: Ma ci sarà una differenza fra «piazza» e «paesaggio», no? La piazza è più definita ed è una cosa fatta dall'uomo e il paesaggio invece ...

MT: Il paesaggio è sempre un ritaglio di natura.

GCB: Un fatto artificiale che esiste solo per chi lo guarda.

MT: E lo definisce in quanto tale. Ma se una scultura così la chiami paesaggio ...

GCB: Paesaggio e viso. Forse è l'idea che un corpo umano possa essere letto come un

paesaggio. Un paesaggio passaggio. Ci dovremmo chiedere se esistono delle sculture di Giacometti nelle quali il tema non sia l'uomo. È questo un aspetto forte o debole di Giacometti, è una limitazione?

MT: È una scelta, una scelta precisa. Però ci sono poche eccezioni, come il gatto e il cane.

GCB: Che sono comunque una specie di autoritratti.

MT: E sono gli animali più vicini all'uomo.

GCB: Guardando il cane sembra di vedere Giacometti che cammina per le strade di Parigi. Dicevo autoritratto pensando al famoso proverbio che nasce nell'ambito leonardesco «ogni pittore dipinge sé», vale a dire che in ogni opera di un'artista c'è l'artista stesso.

MT: È vero, e lo potresti ugualmente dire di un artista che fa delle sculture astratte nelle quali l'essere umano non è mai presente. Vale sicuramente per tutta l'arte. Ma in questo caso lui tratta il cane e il gatto come le persone. Sono mediati attraverso egli stesso. Anche gli *Hommes qui marchent* appartengono a questo stesso popolo.

GCB: Qua si vedono dei gradini, come là nel collo della *Femme égorgée*. Spesso è come la ripetizione di una stessa forma. C'entra comunque nuovamente il ritmo. Guarda: *L'objet invisible* (1934).

MT: È molto enigmatica come figura. Forse la più enigmatica delle sculture di Giacometti.

GCB: Ha un ché di un idolo, è quasi totemica, forse.

MT: Questa donna, proiettata su una sedia, è come vista in scorcio. Non è una sedia, è più una gabbia.

GCB: Una cornice.

MT: Che definisce ...

GCB: A me affascina molto la domanda: che cosa tiene in mano questa figura? Uno dei temi è sicuramente lo spazio, il vuoto che essa tiene come se fosse una cosa preziosissima. Si ha addirittura l'impressione che non lo voglia lasciar cadere.

MT: Questi occhi. Hai notato che uno è come una fetta d'arancia. Uno ha una pupilla e l'altro è diverso. È come un marziano, anzi una marziana. E poi la stranissima asse davanti alle gambe, che le blocca.

GCB: Una specie di tavola. Il basamento è doppio. E la patina, hai visto che bella?

MT: Mi sembra di avere visto degli esemplari più neri. Effettivamente questa scultura è ingabbiata, ma in un modo estremo. Come bloccata. No?

GCB: Sì. Bloccata fra il sedile e la misteriosa asse.

MT: La testa è attaccata alla cornice, ma le braccia no. Hai visto il sottile spazio fra la cornice e le braccia?

GCB: Ma in questo spazio vuoto esiste come una specie di magnetismo. C'è una forza qua. Si ha l'impressione che volendoci passare con un dito, non si riuscirebbe. Un vuoto così denso.

MT: Fa quasi attrito, butta scintille questo vuoto.

GCB: Un vuoto molto pieno.

MT: È una donna stilizzata, elegante, non molto erotica.

GCB: La testa, vista di profilo, non ricorda un teschio? No. Ha degli occhi.

MT: È come una figura sul punto di morte?

GCB: O che si spaventa? Io pensavo al teschio, perché lì ne abbiamo uno.

MT: *Tête-crâne* (1934). Quasi un'opera cubista.

GCB: Che gioca col vocabolario cubista.

MT: Quest'altra è pura astrazione.

GCB: Si chiama *Cube, pavillon nocturne* (1934). Contando le facciate si rischia di dimenticarne una: quella che posa sul suolo. È importante, perché fa notare che Giacometti rinuncia al piedestallo, e dunque alla cornice che definisce lo spazio.

MT: Suppongo che sia come uscita fuori dalle teste di suo padre. Però qui diventa un *solitaire*.

GCB: Una pietra filosofale. Qua sono di grande importanza le superfici e gli spigoli. Elementi che nelle opere di Giacometti degli anni Cinquanta e Sessanta non ci sono più. Una cosa affascinante di questa mostra è che evidenzia l'ampiezza dell'opera di Giacometti, la varietà ...

MT: Pur restando sempre sulle stesse cose, sviluppandole. Su questo disegno a china c'è una specie di oggetto simile sul tavolo.

GCB: È la *Table surréaliste* (1933). Esiste anche in scultura. La tavola è una cosa che mi interessa molto. Nella mia ricerca scientifica riemerge spesso.

MT: La natura morta?

GCB: È un tema per esempio in Picasso degli anni 1908-1909, che dipinge delle tavole, dei tavoli con degli oggetti, delle nature morte. La superficie del tavolo corrisponde in parte alla superficie del dipinto: la «table» diventa «tableau» e viceversa.

MT: Ah, e qui in Giacometti, uno pensa subito ai paesaggi e alle piattaforme ...

GCB: Con degli oggetti. Queste scacchiere misteriose. – Una cosa che si nota qua, e che si ritrova nel muto e filigrano *Palais à quatre heures* (1932), è il modo in cui mette in collegamento diversi oggetti, forme differenti. Anche nel *Passage* e nella *Femme égorgée* ci sono varie forme, forme che a loro volta creano l'opera. E queste forme fra di loro si attirano, si respingono.

MT: È un tema fondamentale che è presente in quasi tutte le fasi del suo lavoro.

GCB: Christian Klemm ha concepito la mostra collocando le sculture come in un giardino barocco, con al centro la suggestiva *Figure pour un jardin* (1930-32), che mi sembra fra l'altro una reinterpretazione del *Balzac* di Rodin. Con dei viali e delle nicchie, come nei giardini francesi. Tramite una cesura divide le due epoche fondamentali nell'opera di Giacometti. Quello che abbiamo visto finora va dall'opera prima fino al termine della fase surrealista. Adesso siamo alla crisi. Queste due splendide tavole, nature morte con mele.

MT: *La pomme* e *Pomme sur le buffet*.

GCB: E il ritratto della madre, *La mère de l'artiste*. Opere che dipinge nel 1937, a Stampa,

quando è in Bregaglia, in visita da sua madre. È notevole in questi tre dipinti che già nel trentasette si sente il Giacometti degli anni Cinquanta. La cornice interna all'opera, definita da queste linee. Una specie di anticipazione, un germe da cui si sviluppa, cresce l'opera. Uno dei temi è sicuramente un oggetto nello spazio. Qua non è un tavolo, è una specie di cassapanca, che però si ricollega all'idea del tavolo. L'artista definisce lo spazio di quella mela. Perché il tema è la mela. La tavola funge da piedistallo e la cornice interna del dipinto ne definisce lo spazio. La stessa cosa che più tardi farà con le sue famosissime piazze. La mela si ricollega alla mela di Cézanne, che ha detto «avec une pomme j'étonnerai Paris». È comunque da vedere come l'atto di una estrema riduzione, in un momento, sì, anche di crisi, perché lui sta ridefinendo le sue coordinate.

MT: C'è aria di guerra.

GCB: Aveva rotto con i surrealisti. – Ora subentra un nuovo elemento con le piccolissime sculture che nascono a Ginevra.

MT: Si dice che se le portava dietro in una scatoletta di fiammiferi.

GCB: È una bella storia, molto bella. Dovremmo comunque riflettere se nella vita di Giacometti non ci sono dei luoghi tipici. C'è quest'idea della vita dell'artista che oscilla fra la vita vera e l'idea dell'artista. E allora si potrebbe pensare a Segantini. A questa figura di un artista. Nella trasposizione nell'epoca moderna è sicuramente troppo facile dire che Giacometti sia un Segantini moderno. È meglio chiudere. L'idea è troppo vaga.

MT: Non aveva una casa, un appartamento suo. Sai, un normale cittadino dopo il lavoro va a casa, e si ritrova il suo salottino, la cucina, la camera da letto ...

GCB: E a partire dagli anni Cinquanta il televisore.

MT: Niente di tutto questo in Giacometti. Si sa che aveva una camera in affitto in un albergo.

GCB: È una posizione che prende perché è fatto così o perché corrisponde all'immagine che si fa della vita di un artista?

MT: Per me è chiaro.

GCB: Sì, è una cosa genuina.

MT: È molto appassionato del suo lavoro, vive sprofondato nel suo atelier.

GCB: Lavorava sempre di notte. C'è una lampadina, nuda, che pende dal soffitto.

MT: Credo che ne abbia avuto bisogno per avere la dovuta solitudine.

GCB: In questa città piena di vita.

MT: Palpitante. Ma forse è di tutti gli artisti. Di Picasso si sa moltissimo, della sua vita privata, delle sue case, della sua villa non so dove, delle sue mogli, dei suoi figli. Abbiamo un'immagine molto variopinta di Picasso e della sua vita privata.

GCB: Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori ...

MT: Mentre ciò che si sa di Giacometti si riduce a lui stesso e al suo atelier.

GCB: A lui, all'atelier, però anche a Parigi e alla Bregaglia.

MT: Immaginati Giacometti alle Seychelles.

GCB: O a Las Vegas.

MT: Tutto il suo tracciato, tutto il suo percorso è Parigi-Stampa.

GCB: Più o meno, sì.

MT: Giacometti è molto chiaro, sa precisamente ciò che vuole.

GCB: Lui cerca tutta una vita, perché probabilmente ... Ecco, sì. Alla fine della sua vita, ci si può chiedere, Giacometti era soddisfatto di ciò che aveva raggiunto, oppure? Si sa che aveva detto che forse si stava avvicinando a ciò che aveva sempre cercato.

MT: D'altronde penso che i lavori che lui ha acconsentito che fossero fusi in bronzo sicuramente gli davano una soddisfazione, altrimenti non li avrebbe fatti fondere.

GCB: Perché un bronzo, in teoria, è fatto per l'eternità.

GCB: Guarda che meraviglia i paesaggi di Stampa vicino alla *Rue* parigina.

MT: Non inserisce figure, in questi paesaggi.

GCB: La cornice interna, che abbiamo già notato nei tre dipinti del trentasette, qua è onnipresente.

MT: E pure più netta.

GCB: Sì, in questa tela del Museo di Basilea vi è un gioco ricchissimo, ci sono tante cornici e livelli di vicinanza e distanza. Qual è la superficie del dipinto? Qual è la «tavola»?

MT: Ciò rientra nello stesso campo di interesse che Giacometti ha nella scultura, nel definire lo spazio. Nelle sculture, dove finisce il basamento? Modellando la scultura, poteva togliere e aggiungere. Forse la dimensione del basamento non era chiara fin dall'inizio. Non sappiamo se interveniva con delle correzioni – come ha fatto qui, dipingendo questo quadro – togliendo, aggiungendo.

GCB: In queste tele c'è un non so ché di visionario. Riesce a tenere un equilibrio, da un lato uno stile quasi grafico, di una certa durezza, quasi una punta a secco, e d'altra parte degli elementi talmente atmosferici ...

MT: Questo cielo, questa luce.

GCB: C'è un'aria dentro, anche. *Tête sur tige* (1947): ecco il compagno di viaggio che muore. La figura del morente, mi ha colpito la prima volta che l'ho vista. Il suo compagno, che quasi non conosceva, nell'attimo della morte. Un pittore che è famoso per aver dipinto degli uomini morenti o morti è Zoran Music. Un artista che vive ancora, che è stato prigioniero a Dachau, nel campo di concentramento, e là ha fatto dei lavori di carattere documentario, ha disegnato gli orrori dell'olocausto esponendosi a grandissimo pericolo. Music l'ho conosciuto a Venezia, durante l'inverno in cui studiavo là. Avevamo lo stesso indirizzo: Ca' Balbi-Valier. Negli anni settanta ha ripreso il tema dei morenti, sotto il titolo *Nous ne sommes pas les derniers*: non siamo gli ultimi. All'epoca rappresentava pure un atto politico. Già Plinio dice di Apelle, il maggior pittore dell'antichità – è come dire Raffaello –, di cui però nessun'opera è rimasta, che ha dipinto anche dei morenti. E ciò mi affascina molto, perché si vede che probabilmente tocca qualcosa come l'essenza dell'arte. Un tentativo di risposta alla domanda di che cos'è un'opera d'arte e dove inizia l'arte e

dove termina la vita. Un'opera d'arte può essere più viva di una persona. Il confine tra arte e vita, probabilmente non è così chiaro – naturalmente è chiarissimo, dal punto di vista scientifico – ma l'opera d'arte che ci tocca, che ci dà delle emozioni, è una specie di vita, no? In ogni opera d'arte, già in una scultura antica c'è questo confine fra una cosa morta e una cosa viva, è la storia di Pigmalione, l'artista che fa la scultura di una donna, e poi si innamora della sua stessa opera, che infine prende vita.

MT: Secondo me l'arte è predestinata ad occuparsi di un tema a cui la scienza non può dare una risposta soddisfacente. Il cuore finisce di battere, però. Ma cosa succede con tutto il resto?

GCB: È proprio questo resto che interessa parecchi artisti, e sicuramente Giacometti.

MT: Sì, Giacometti deve esser stato ispirato dall'arte egizia. Si sa che lui è stato a Torino.

GCB: Nel Museo Egizio.

MT: Dove ci sono tante mummie e corredi funebri. Tutta l'arte egizia è nata nell'ambito del culto della morte e della vita dopo la morte. Per il discorso della vita e della morte stavo riflettendo che nella fase surrealista c'è questa vita: prorompente, piena di sessualità e aggressività, che ad un certo punto è minacciata dalla morte – un classico è la *Femme égorgée* – mentre nell'opera del dopoguerra è un po' come l'opposto, come se lui cercasse di portare all'esasperazione il corpo, di ridurlo a quasi un niente, un soffio di vita. Come se fossero dei morti che cercano di risorgere, no? Il fisico di queste figure è talmente ridotto a dei grumi, a ...

GCB: Ma sempre attaccatissimi alla terra.

MT: E vibranti.

GCB: Attraverso il piedistallo, ancorati. A parte l'evoluzione dell'arte vista nel tempo storico, l'età biologica influisce sullo sviluppo dell'opera di un artista. Mi chiedo se l'opera surrealista sia legata alla giovane età di Giacometti.

MT: È in mezzo alla vita e si sente forte. Più uno invecchia e più vede amici e gente morire.

GCB: E si rende conto che non è più gagliardo come una volta. La coscienza della temporalità aumenta. Ma questa crisi, o questo taglio che qua nella mostra è visualizzata molto bene con un'intersezione, ci porta alla domanda: C'è un Giacometti prima e un Giacometti dopo? E sono due artisti differenti? Oppure, no, lo avevamo detto, che tanti temi li troviamo già nell'opera degli anni Venti e Trenta.

MT: Dominati più da un interesse scultoreo mentre più in là diventa importantissimo il tema dello spazio. È il tema forse principale, che permea tutta l'opera. Perché anche nella fase surrealista c'è sempre l'interesse per il modo in cui una figura si rapporta all'interno dello spazio dato dalla gabbia, dalla piattaforma, e per come l'opera tutta stia in rapporto allo spazio circostante. È un fattore individuale, di come uno percepisce l'opera in questa sala, o in un giardino. Ma c'è anche uno spazio, che Giacometti ci tiene a definire, a dare all'opera. E che qui troviamo sempre nelle gabbie, nelle piattaforme o nei basamenti. Queste donne qua hanno un basamento, che forse è la continuazione del piede.

GCB: Una cosa abbastanza assurda: Sarebbe concepibile – no non è pensabile – di im-

maginarsi di invertire l'opera degli anni Cinquanta e l'opera della gioventù come anche l'opera surrealista e l'opera della maturità?

MT: Non ho capito la domanda.

GCB: È un gioco. *Just a joke*. Per Giacometti il tempo storico in cui vive sembra essere molto importante.

MT: Questo sicuramente si vede nella fase surrealista dove lui si lascia influenzare, forse addirittura condizionare da ciò che succede intorno a lui. Da influssi che ben si conoscono e si possono leggere.

GCB: E poi c'è questa crisi.

MT: E con la crisi è come se si liberasse.

GCB: Avviene una chiarificazione.

MT: Non deve essere visto in modo né negativo né positivo. È come se tornasse, o arrivasse forse a una cosa tutta sua, che non lo accomuna realmente ad altri artisti. Il modo di lavorare dei surrealisti, e i lavori stessi di Giacometti, vedi i titoli, hanno l'aspetto di voler dare un contenuto preciso a un'opera, limitandola a una tematica. Lui dice, dopo la crisi, che voleva tornare alla natura, a ciò che faceva fin da ragazzo, con suo padre; anche là disegnava già le mele, sua madre che cuciva, e queste cose qua. Si rende conto che la componente onirico-simbolica del surrealismo non gli interessa più. Gli importa la persona che gli sta di fronte, e la vita che essa ha o emana. È come attratto dalla persona, dalla sua presenza.

GCB: Dalla sua presenza di persona. Ma non come individuo.

MT: Sempre la donna in piedi, l'uomo che marcia, i busti.

GCB: La donna è immobile e l'uomo cammina sempre. Le figure in movimento sono maschili, mai femminili.

MT: Però quella è una donna, quella figurina là dipinta di bianco, che cammina fra due scatole, che, come dice il titolo, sono delle case. – Penso che ad un certo punto non è più importante che siano degli uomini o delle donne. Sono semplicemente delle figure che camminano. Diventa macchinoso fare dei seni a queste piccole figure.

MT: *L'homme qui chavire* (1950), l'uomo che barcolla. Ha un ritmo fantastico. C'è come un'onda che passa attraverso questo corpo.

GCB: È l'unica che ha un simile movimento.

MT: È più da danza che da uomo che barcolla. Guardandola oggi. La guardi da tutti i lati. È come un movimento studiato, elegante, di danza. Può darsi che abbia visto un ballerino.

GCB: Che lo pensi. Non è che debba averlo visto.

MT: Se dovesse cadere, accidentalmente, con la faccia rivolta in su e le braccia ...

GCB: Pare abbia colto l'attimo prima che l'uomo si renda conto di essere in procinto di cadere. Ma l'idea di fare una statua, che come dice la parola, è una cosa che sta, là, ferma ...

MT: Statuaria.

GCB: E qua, è proprio come l'opposto.

MT: Barcollando, cadrebbe dal basamento.

GCB: In tutti gli altri casi le figure sono saldamente ancorate alla terra.

MT: Qui questi enormi piedoni fanno da contrappeso. È un movimento grazioso.

GCB: Che ha leggerezza.

MT: Grazioso forse è una parola brutta.

GCB: Una figurina. Qui mi interessa il problema della dimensione. Vedi la gamba grandissima: *La jambe* (1958). Pensandoci, alla fine non è che si vede solo la gamba, ma tutta la figura. È una figura enorme, quella là. Inoltre abbiamo delle figurine piccolissime, e credo, ecco, la dimensione reale di queste sculture, e d'altra parte la distanza. Perché queste figure grandi, vedendole da lontano, hanno la stessa dimensione di queste piccolissime viste da vicino. E si sa che per lui questo era uno dei temi principali. A Parigi vedeva la gente venire da lontano, era affascinato dall'idea di vedere dapprima solo l'uomo, l'anonimo essere umano nella sua essenza. E poi le persone si avvicinano, e c'è un momento in cui forse si riconoscono anche individualmente, e infine spariscono di nuovo nello spazio, nel nulla. C'è sempre questo «vicino» e «lontano», e non solo a livello spaziale ma forse anche temporale, qualcosa che viene dal passato e passa nel futuro o all'incontrario.

MT: Sì, penso.

GCB: Mi affascina in questa sala con le piazze vedere donne e uomini che passano fra le figure di bronzo. Questa è una delle piazze più famose, *Place* (1948) [ill.4], con i quattro uomini che camminano, e la donna, qui, immobile. All'inaugurazione non c'era il vetro di protezione. Era favoloso. Ora ci sono degli specchiamenti, il vetro separa lo spazio dell'opera dal nostro spazio.

MT: Ciò che ci colpisce guardando le persone reali è esattamente il tema che interessava a lui. Cioè la figura umana e lo spazio. In questo caso lo spazio definito da questa sala. Cosa succede a livello spaziale, se ho un vuoto e dentro una persona – potrebbe essere pure un cane, o un gatto – che si muove?

GCB: Sì, il movimento.

MT: La dinamica e il ritmo, anche qui, no? Me la posso immaginare come una piccolissima piazza a Parigi, un piccolo incrocio in un quartiere. Magari c'erano delle case, qui intorno, e dentro il vuoto queste persone ... E succede qualcosa, una volta è la piazza, questa sala senza persone, e un momento dopo ne arriva una, o due, e queste si muovono e succede tantissimo a livello di percezione spaziale, per chi sta fuori ed osserva.

GCB: Ma tu la vedi piuttosto come una piazzetta? Io potrei vederla come la *Place de la Concorde*, una piazzona enorme con delle mastodontiche figure che ci camminano sopra. Comunque è uno spazio definito. La definizione di questo spazio dipende da come si percepiscono le figure. Se sono pensate a grandezza d'uomo, di un metro e ottantatré, è piuttosto un crocevia.

MT: Ma in fondo non è importante perché potrebbe essere visto come un modello per una piazza che Giacometti avrebbe voluto realizzare con delle figure grandi così. Ma sicuramente non l'ha pensato come modello, ma in scala reale.

GCB: Facendolo più piccolo del reale, lo stacca dal tu per tu, gli conferisce una dimensione più intellettuale.

MT: E tu che guardi l'opera sei maggiormente osservatore, non sei partecipe del suo spazio.

GCB: Non è che tu dici: io sono uno di questi. Dici piuttosto: potrei essere uno di loro.

MT: Così come è diverso vedere queste persone qui dentro, o vederle attraverso una telecamera, su uno schermo di sorveglianza, che ti esclude. Stai nettamente al di fuori. Personalmente lo vedo più come un uno a uno.

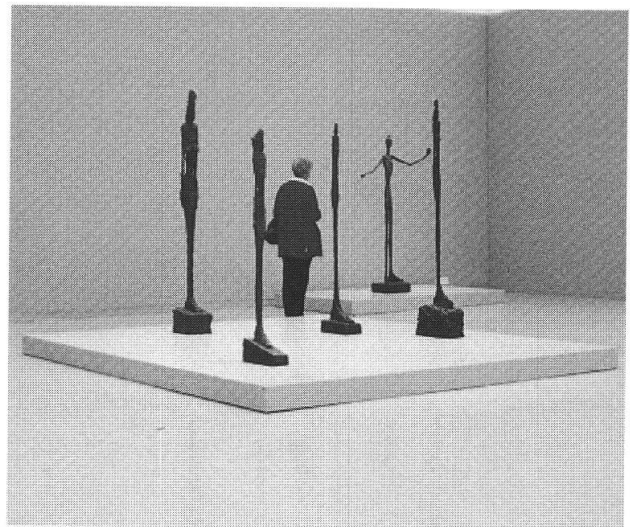
GCB: Pure io.

MT: Un giorno le figure mi possono apparire piccole, un altro giorno grandi.

GCB: Questa piazza, in special modo, rimane nella memoria, e nella memoria non c'è più la dimensione o non è più ...

MT: A un certo punto diventa irrilevante.

GCB: La scultura si incide in chi la guarda. E quindi ce l'ha in sé.



*Impressioni di Remo Tosio della grande mostra retrospettiva
al Kunsthaus di Zurigo
(12 maggio - 2 settembre 2001)*