



CULTURA

Una splendida mostra al Museo d'arte moderna di Parigi ricorda Alberto Giacometti. Disegni, pitture e sculture di uno dei massimi artisti di questo secolo che ebbe come modelli Breton, Sartre e Genet. L'umanità prigioniera della tela o del bronzo



Tre sculture di Giacometti: qui a fianco, «L'Objet invisible», del 1934-35. In alto a sinistra, «Le couple», bronzo del 1926. Al centro, «Le chien», opera del 1951

Teste disperse nel vuoto

Parigi ha allestito una splendida mostra nel Museo d'arte moderna dedicata ad uno dei massimi artisti di questo secolo: Alberto Giacometti. L'esposizione dei suoi dipinti, delle pitture e delle sculture resterà aperta fino al 15 marzo. I curatori hanno anche ricostruito l'atelier dove l'artista si incontrava con i grandi intellettuali della capitale francese: Gide, Breton, Sartre, Leiris.

ROSANNA ALBERTINI

■ PARIGI Dal masso metallico si levano steli di corpi. Estremamente esili, con la pelle ferita e travagliata fino all'osso. I corpi di bronzo sono smisurati nella grande e nella piccola dimensione, sono umani di tre centimetri e di tre metri, e sono umani perché hanno dentro un filo a piombo invisibile che li tiene miracolosamente dritti sulla terra, qualunque sia lo spostamento delle due basi non molto carose, a cinque dita, che non hanno le radici e distinguono, per questo, le persone dagli alberi. L'altra estremità del filo è la testa. Per affermarla dal vivo, nella sua realtà, l'artista si trasforma in una belva agitata, ruggisce. La testa è un volume che va conficcato nella tela come un chiodo, un nocciolo che rifiuta di farsi appiattare; ma il pittore può lavorare solo di superficie, e non può nemmeno giocare con l'accumulazione dei dettagli. Disegna l'idea tutta in una volta e poi, man mano che il giorno si riduce, cancella e riprova, cancella e ricomincia da capo, fino a che il buio copre l'immagine del modello e l'artista ricomincia comunque. La sua propria testa, i suoi propri occhi non entreranno mai nella testa di quell'altro. Se l'ombra nasconde la realtà, la sua mente continua a vederla. Il pittore che disegna volumi e lo scultore che dipinge superfici conoscibili più dal tatto che dalla vista, è una persona sola: Alberto Giacometti. Ha vissuto la maggior parte del tempo a Parigi, fino a quando è morto nel 1966, sempre nello

stesso atelier vicino a Barbès Rochechouart. Due uova sode, due fette di prosciutto, due bicchieri di beaumont, due grandi tazze di caffè erano il suo pranzo obbligatorio, tutti i giorni identico, senza cambiare il bar da cui vedeva le pitture del quartiere, magre magre con le gambe lunghissime. Gli piacevano molto perché non servivano a niente e stavano lì.

È uno degli artisti massimi di questo secolo. Parigi ha allestito una splendida mostra dei suoi disegni, pitture e sculture nel Museo d'Arte Moderna dell'avenue Wilson. L'arco della sua vita completo, dalle primissime teste del fratello Diego, del padre e della madre, alle fine. La mostra resterà aperta fino al 15 marzo. L'omagaggio è ragionato, accompagnato da un catalogo analitico e intelligente, un omaggio quasi sacrale. I curatori hanno ricomposto nell'ultima sala perfino i muri scalcinati dell'atelier che, per 40 anni all'incirca, hanno assistito alle conversazioni di Giacometti con André Breton, Jean Paul Sartre, Michel Leiris, il professore giapponese Yanaihara, James Lord. Gli interlocutori diventavano modelli per i ritratti ed erano costretti a immobilizzarsi sulla sedia dal mattino alla sera, senza staccare gli occhi dagli occhi dell'artista, potevano parlare, se Giacometti gliene lasciava il tempo. Lui, non riusciva a starci zitto. Così come non riusciva a non lavorare e a non disfare in continuazione quello che faceva. Allo stu-



pitissimo Genet diceva: «Come sei bello!» due o tre pennellate e ancora: «Sei proprio bello». Per concludere: «Come tutti gli altri, chi ne può né meno».

Nel 1955 quando gli hanno chiesto di dire quali erano i suoi propositi artistici, Giacometti ha espresso l'infinita fragilità della sua ricerca con parole semplici: «Per me la realtà non è mai stata un pretesto per fare opere d'arte, invece l'arte è stata un mezzo necessario per rendermi conto un po' meglio di quello che vedo. Dunque ho una posizione assolutamente tradizionale».

Detto questo, ciò che per me è del tutto impossibile è modellare, dipingere o disegnare una testa, per esempio, così come la vedo, e tuttavia è la sola cosa che cerco di fare. Tutto quello che potrei fare non sarà mai niente altro che una pallida immagine di quello che vedo e la riuscita sarà sempre al di sotto del fallimento o, forse, alla pari. Non so se lavoro per fare qualcosa o per sapere perché non posso fare

quello che vorrei».

Non è strano che Giacometti con un simile stato d'animo permanente, abbia lasciato per strada il cubismo, e soprattutto il surrealismo di Breton e Dalì che negli anni Venti si erano buttati voracemente sulle sue sculture astratte, pronte a ingabbiarle nello schema degli oggetti a funzionamento simbolico.

Giacometti aveva effettivamente levigato marmi e bronzi in forme cubiste. Era probabilmente un modo di toccare da vicino la realtà artistica della sua epoca. Aveva fatto sogni di gesso e di metallo, la *Femme couchée qui rêve* (1929) e la *Boule suspendue* (1930-31), ma aveva anche coperto di bianco le superfici lisce e regolari delle sculture. Fino alla morbidissima *Carrezza bianca* del 1932, la carezza malgrado le mani, che non si staccano dal marmo e lasciano la loro forma incisa leggermente sui due lati di un seno femminile, come una ferita. Dopo, smette di giocare con le avanguardie.

Le use mani plasmano una vita fuori dal sogno. Giacometti aveva bisogno dei piedi per terra, e di teste mai staccate dai piedi. Breton gli faceva notare che sapevano tutti che cos'è una testa: una testa umana. Giacometti gli ha risposto facendogli il ritratto, uno dei pochi senza tormento, è il ritratto di una testa vuota. Mentre i lineamenti di Sartre sono quasi distrutti dalla matita: «Che densità, che linee di forza», mormorava Giacometti. I due, che esploravano in maniera diversa la distanza circolare fra l'essere e il nulla, potevano capirsi. «Fra le cose, fra gli uomini, si sono rotti i ponti; il vuoto scivola dappertutto, ogni creatura custodisce in segreto il proprio vuoto» (Sartre, *Les peintures de Giacometti*). «Ogni oggetto crea il suo spazio infinito» ha scritto Genet (*L'atelier de Alberto Giacometti*). Sia le pagine di Sartre che quelle di Jean Genet sull'arte di Giacometti sono indimenticabili, acute di pensiero vivente. Scrivere altro è difficilissi-

mo. Induce a farlo unicamente il desiderio di continuare la conversazione con il grande solitario, e con i suoi personaggi scarni come le frasi di Beckett, e forti come il fantasma primitivo dell'anima evocato da Jung.

Distanza e concentrazione nutrono la realtà di Giacometti. La realtà è un oggetto invisibile, come il vuoto fra le mani della donna di bronzo del 1936. Percepisce sensibilmente il vuoto, tra le mani in tensione, dà la sicurezza che esiste, nel vuoto, qualcosa da trovare al di là della superficie delle cose, oltre i limiti fisici della visione. Da ragazzo Giacometti, fra le montagne dei Grigioni, aveva scoperto un grande masso isolato con un buco in cui si rannicchiava, felice. Ma, da quel suo osservatorio segreto, aveva anche visto un'altra pietra, nera, a forma di piramide aguzza, che aveva le pareti lisce e impenetrabili, gli faceva paura. Tanto che non ebbe il coraggio di parlarne per decenni. Era l'immagine dell'impenetrabilità della materia.

Puoi copiarne le forme per anni - Giacometti copiava appassionatamente i disegni della natura e degli artisti di tutti i tempi, dagli affreschi di Zampini a Rembrandt a Matisse - l'opera d'arte resta comunque un'illusione. «Solo accrescendo la qualità illusoria - diceva - ti avvicini all'effetto di vita». Dalla sua caverna di Montmartre pavimentata di cemento e quasi scavata nell'edificio, si costruiva l'illusione che tutti gli avvenimenti umani e le opere dell'arte vi circolassero intorno simultaneamente. «Il tempo diventava orizzontale e circolare, era spazio nel medesimo tempo e cercavo di disegnarlo».

Lo spazio prendeva il posto del tempo. Si faceva tempo interiorizzato nelle figure, che poteva soltanto divaricare, ridurre alla misura di un dito miniglo - i piccoli bronzi degli anni Quaranta sono duri e canchici di energia come un

proiettile, per strapparsi alla massa dello zoccolo. Ma non si ha mai l'impressione che siano piccoli, sono semplicemente lontani. L'uomo del 1948 cammina sotto la pioggia. È un po' più alto, 77 centimetri. Il busto è piegato in avanti, in linea con la gamba destra che si solleva faticosamente e forma un angolo acuto con la base. Le braccia pendono parallele. Non si sa che cosa ha in testa perché è dove va, non si sa chi è. Se ne va, come i tre uomini che camminano su una piattaforma quadrata - sempre del 1948 - andando ciascuno per se, passando accanto agli altri, e incrociandosi nell'indifferenza reciproca. Lo sguardo sulla donna è diverso: 154 centimetri di figura, del 1950 camminano nello spazio trasparente tra due scatole chiuse, due case ciascuna con due gambe. L'umanità di Giacometti, prigioniera della tela o del bronzo, strappa disperatamente la sua esistenza dalla solidità irreali della materia che viene scolpita dal tempo, prima di tutto. Quando la vita dell'artista si avvicina alla meta finale, che trasforma la testa in una scatola vuota senza peso, inconcepibile, la medesima umanità ingigantisce. La pelle è sempre corrosa e tormentata. Sono statue divine, oppresse i demoni di una realtà messa a nudo, risucchiata nella caverna interiore. Opera d'arte che manifesta senza pudori intellettuali la fragilità del confine tra la vita e la morte. L'artista rinascie in ogni opera, in ogni opera rimuore. «Sa che lo spazio è un cancre dell'essere, che corode ogni cosa; per lui, scolpire è sgrasare lo spazio, comprimerlo per fargli scocciare tutta l'esteriorità», scriveva Sartre, ma è anche mettere lo spazio al posto del tempo, e sentirsi antichissimo insieme e contemporaneo. Sentire l'eterno e l'immortalità nella ripetizione ossessiva del corpo umano trapassato, fiero della sua precarietà.

È Caravaggio? Polemiche su una mostra

DALLA NOSTRA REDAZIONE

STEFANO MILIANI

■ FIRENZE Al pari del Davi- de dipinto da Caravaggio, che ha da poco sguainato la spada con cui ha mozzato la testa del gigante Golia, così alcuni storici dell'arte affilano la penna per discutere di una mostra su Michelangelo Merisi in corso di allestimento a Firenze. Nella Sala Bianca di Palazzo Pitti giovedì si inaugura un'esposizione su Caravaggio: come nascono i capolavori, allestita dalla Fondazione Longhi e dalla soprintendenza ai beni artistici di Firenze per le cure di Mina Gregori. Tra gli oltre venti dipinti spiccano *I bar*, quadro proveniente da Fort Worth nel Texas e finora mai esposto in Italia.

Anche altri sono i prestiti di peso dall'estero, ma a mettere in fibrillazione le penne degli studiosi non saranno solo i colori, la luce radente, il realismo caravaggesco. Il vero oggetto del contendere saranno le attribuzioni, vale a dire i quadri che Mina Gregori e il suo staff ritengono frutto del pittore bergamasco oppure di qualche suo contemporaneo. «So bene che nasceranno polemiche - afferma la studiosa - ma il problema è che in Italia la pittura del Merisi è poco conosciuta, non si ricorre nemmeno al metodo del Morelli per riconoscerle le sue opere. Eppure sono letture facili, a chi sa vedere, perché Caravaggio aveva i variazioni stilistiche che sconcertano, ma seguendo una costante di esecuzione».

Mina Gregori attende un dibattito infuocato sul *Ragazzo morso da un rampano* della Fondazione Longhi (l'Istituto di cui lei stessa è presidente). Il quadro viene esposto vicino a quello, ritenuto autografo, prestato dalla National gallery di Londra con medesimo titolo e soggetto. «A nostro giudizio - spiega la curatrice della mostra - sono ambedue originali del Caravaggio. Lo provano analisi stilistiche e tecniche. La versione londinese rivela il cambiamento di una mano del ragazzo, quella conservata alla Fondazione è in ottime condizioni e non dà adito a dubbi per la sua qualità ed esecuzione».

Si dichiara di opinione opposta, soprattutto sullo stato di salute del dipinto dell'Istituto fiorentino, Maurizio Manni, uno dei principali studiosi italiani del Caravaggio: «Il quadro della Fondazione in realtà è

stato ridipinto tutto. Perché non lo si pulisce? Poi presenta riprese del pannello che non sono certo opera del Merisi. E se i due «ragazzi» fossero davvero entrambi dell'artista? «Tanto di guadagnato», risponde».

«Estrapolare alcune costanti tecniche per cui tra le opere autografe ne insegnano alcune rimaste sempre incerte, nel limbo, è una delle scelte della mostra che spero facciano discutere», spiega Roberta Lupucci, giovane studiosa della tecnica del Merisi che lavora insieme a Mina Gregori, ritenendosi proprio ai giovani morsi dai rampani. Eppure l'attribuzione del quadro della Fondazione a Manini deve sembrare un peccato veniale, a sentire come valuta altre ipotesi della mostra: «I *Convanti* della Galleria Palatina di Firenze gnda vendetta: qui lo si dà a Caravaggio quando è un dipinto dell'Italia meridionale su cui ci sono almeno tre mani diverse e nessuna del maestro. Per di più lo dimostrò una rinfletografia eseguita nel '75 a New York. Ma per Manini il caso emblematico è il *Suonatore di liuto* prestato da una collezione privata newyorkese: «In realtà è opera di bottega. Il quadro fu offerto al Metropolitan museum di New York anni fa per 50 miliardi, ma gli studiosi bocciarono l'attribuzione a Caravaggio e il museo non lo comprò ma lo accettò in prestito. Ora, sotto questo *Suonatore di liuto* le radiografie hanno rivelato una natura morta. Contribuisce a rivelare che non è di Caravaggio un confronto incrociato con il *Suonatore di liuto* conservato a Leningrado, ora San Pietroburgo: quello americano sembra allucinante, quello russo splende sebbene sia molto sporco». Dietro molte attribuzioni Manini intravede «un discorso di mercato. Se si attribuisce al Caravaggio un'opera come il *Convanti* poi potranno trovarne moltissime da assegnare alla sua mano. Ed ecco che si profila un oculato discorso mercantile». Quanto alla mostra in sé lo studioso giudica con favore: «È opportuno, come tutte le mostre intellegenti».

Caravaggio: come nascono i capolavori resta a Palazzo Pitti fino al 15 marzo. Dopo si trasferirà quasi in blocco alla Fondazione Memmo di Roma.

Una rilettura delle interpretazioni delle opere dell'intellettuale comunista dalla morte al '47. Le discussioni sull'identità e il pensiero gramsciani mobilitarono tutte le forze politiche

Gramsci, gli occhi del dopoguerra

Enzo Santarelli ricostruisce i dieci anni di dibattito sull'opera gramsciana, dal 1937 al 1947, che seguirono la scomparsa del grande intellettuale comunista. Un decennio di discussioni appassionante che contribuirono non poco a definire identità e significati del suo lavoro di riflessione in carcere e, prima, come dirigente del Partito comunista. Una svolta nel dibattito delle forze politiche.

ALBERTO BURGIO

■ La parola tedesca che corrisponde all'espressione «storia della fortuna» contiene un significato che la pensatura italiana disperde. *Wirkungsgeschichte* significa storia degli effetti che un'opera ha avuto nel corso del tempo, dell'azione che essa ha concretamente svolto, dei modi in cui è entrata in rapporto con la realtà, ha influito sulla realtà, è divenuta realtà essa stessa. Un momento assolutamente centrale in questo processo costituiscono le interpretazioni che di un'opera vengono via via prospettate. È facile riconoscerne l'importanza se si considera che è solo attraverso le sue interpretazioni che un testo agisce sulla realtà: esse ne determinano la figura fondendosi in una unità complessa che del testo qualifica un'idea per così dire «larga» e «processuale». Il che

comporta una conseguenza stranamente poco avvertita: che studiare la «storia della fortuna» di un'opera non costituisce in alcun modo un'attività accessoria e opzionale rispetto alla sua analisi teorica, che, al contrario, tale studio è indispensabile alla comprensione stessa di un testo.

Questa lunga premessa mi è parsa necessaria a rendere in pieno la misura dell'importanza dell'operazione che Enzo Santarelli (*Gramsci ritrovato 1937-1947*, Abramo) ha compiuto raccogliendo in volume molte fra le più significative prese di posizione sulla figura e l'opera di Gramsci succedutesi nel decennio seguente la sua morte. In quel «tempo di ferro e di fuoco» che furono gli anni dal 1937 al '47 il «ritorno di Gramsci» svolge un'azione politica sempre più rilevante. Il

Partito comunista, Togliatti e i suoi più stretti collaboratori, ne custodiscono l'eredità e fin dal '38 (conviene ribadire perché torna di moda insinuare il contrario) si impegnano a tradurre in realtà il progetto della pubblicazione integrale dei *Quaderni*. Testi gramsciani - a cominciare dalla celebre e strumentalizzatissima lettera dell'ottobre 1926 al Partito comunista sovietico - cominciano ad apparire già all'indomani della morte del capo dei comunisti italiani. Che dà a sua volta l'impulso a una memorialistica appassionata, a discussioni sull'identità del grande militante e del suo pensiero. Fermarsi, in questa ricostruzione, al '47 non è arbitrario. Il decesso della morte è, scrive Santarelli, un anno di svolta «qualitativa e quantitativa». Rivelate tra le più importanti nel panorama culturale italiano - *Società, Rinascita, Il Ponte, Botteghe* - fanno a gara nel pubblicare pagine gramsciane. E mentre la Costituente celebra la memoria della «guida del popolo italiano», esce il primo volume siglato dal nome di Gramsci, la prima edizione delle *Lettere dal carcere* cui è conferito il Premio Viareggio. Lo stesso Croce, indicato con sempre maggiore insistenza come il principale avversario di Gramsci, ne pubblica una

recensione sulla *Critica* destinata a fare storia essa stessa. Le discussioni che si intrecciano nei dieci anni successivi alla morte di Gramsci investono un po' tutti i temi che avrebbero marcato la ricerca teorica e la polemica politica nel corso del tempo. Primo fra tutti la collocazione dell'autore dei *Quaderni* in rapporto alla tradizione del marxismo teorico e del movimento comunista italiano e internazionale. *Unità* è parola chiave di queste pagine. Certo, decisiva è in ciò l'opera di Togliatti, i testi cui egli affida, fra il '37 e il '44, l'interpretazione in qualche modo ufficiale della «politica di Gramsci» da parte del Partito comunista. A Gramsci è attribuita l'affermazione del primato della questione nazionale, una «visione integrale dei problemi italiani». Il rapporto fra questa lettura e la svolta di Salerno è evidente, indiscutibile: l'interesse politico che ne motiva l'impianto. Ma - è questo il punto - ciò che la lettura di questo libro attesta inoppugnabilmente è come generale - e inevitabile - fosse l'uso politico del lascio gramsciano. Politiche le pagine di Togliatti; e d'altra parte, dice bene Santarelli, malgrado «diversità e dissenso» illuminate da una continuità profonda ri-

spetto alle ragioni di Gramsci: ma politiche, politicissime, anche le pagine di Lussu e Libertini, di Carlo Muscetta e Felice Balbo; e quelle di Augusto Livi e Valiani, propugnatori di un'interpretazione «democratica» di Gramsci oggi baciata da comprensibile fortuna; politiche quelle di Mario Albertini, durissimo, e non a torto, con l'incipiente monumentalizzazione di Gramsci; per non dire di quelle, tessissime, calcolatissime, della recensione crociana delle *Lettere*, mirante a inserire un cuneo fra Gramsci e il Partito comunista.

Si capisce allora in che senso Santarelli attribuisce al proprio lavoro un «intento prepedeutico»; e come la sua fatica valga anche una lezione di metodo sull'importanza di uno studio della «storia della fortuna». Non sarebbe possibile, senza conoscere questa «storia della vicenda di Gramsci dopo Gramsci», intendere il significato delle attuali discussioni teoriche e politiche sulla sua opera, decifrare il significato delle polemiche ancor oggi ricorrenti sull'appartenenza di Gramsci a questa o quella tradizione; misurare il respiro e la legittimità di interpretazioni volte a porre sotto l'insegna dell'autore dei *Quaderni* posizioni contingenti, mutamenti di linea e di identità politica. Sa-



Antonio Gramsci

rebbe impossibile orientarsi tra dimostrazioni e confutazioni che hanno alle spalle ombre lunghe e pesanti, intendere il valore, per non fare che un esempio, della classica quanto discutibile teorizzazione di Gramsci come anti-Stalin, apprezzare la portata e l'influenza di quella scissione fra l'opera precarica e i *Quaderni* che, originata per l'appunto negli anni Quaranta, ha consentito la sostanziale rmozio-

SABATO 14 DICEMBRE
CON l'Unità
Storia dell'Oggi
Fascicolo n. 23 SAHARA OCCIDENTALE

SAHARA OCCIDENTALE
23
Giornale + fascicolo SAHARA OCCIDENTALE L. 1.500