

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 70 (2001)
Heft: [1]: Alberto Giacometti : sguardi

Artikel: Alberto Giacometti e Jean-Paul Sartre nell'esistenzialismo
Autor: D'Addio, Alessandra
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-53790>

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: 18.03.2025

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

Alberto Giacometti e Jean-Paul Sartre nell'esistenzialismo

Le lunghe filiformi figure, le pitture che sembrano annidare il germe corrosivo della scultura negatrice del colore, le sculture che sposano stranamente il disegno a un crudo senso della materia: pochi artisti della modernità hanno saputo tradurre in forma visibile la percezione nuda dell'«in sé» come Alberto Giacometti. E pochi altri furono tormentati quanto lui da una profonda difficoltà di trasformare il proprio genio in opere.

Nato nel 1901 da un padre pittore, sulla soglia dei quarant'anni Giacometti, già celebre per la sua stagione surrealista, corse il rischio di sentirsi letteralmente sfuggire la scultura sotto le dita: come insidiate da un sentimento atroce della finitezza, le sue figure diventavano sempre più microscopiche, non più alte di pochi centimetri, tanto da poter stare tutte dentro una scatola di fiammiferi. Alla radice della crisi c'erano una lontana violenza dello sguardo, una complessa relazione con una pietra nera, una difficoltà remota di giocare la partita sessuale fra uomo e donna. Poi successe qualcosa. E l'attenzione del nulla cedette il posto a una felicità creativa che, con le grandi mostre successive al 1947, impose Giacometti sulla scena dell'arte moderna. Giacometti incarna la più meravigliosa contraddizione che anima il nostro secolo: la capacità di arrivare ad assumere gioiosamente la finitudine esistenziale dell'essere, trasformando così quello che suscita sgomento in una nuova ragione per amare la realtà.¹

L'iter artistico e l'opera di Alberto Giacometti hanno risentito di diverse correnti artistiche e letterarie, ma l'originalità dell'opera maggiore è sicuramente frutto dell'influenza dell'Esistenzialismo cui Giacometti si avvicinò grazie anche all'amicizia con Jean-Paul Sartre, amicizia nata a Parigi all'inizio della guerra.

Il nero momento della guerra, espresso chiaramente nelle opere di Sartre e degli altri filosofi esistenzialisti, conducono Giacometti e la sua opera ad una esperienza limite: le sue sculture divengono di volta in volta più piccole e quando non spariscono completamente possono essere contenute in una scatola di fiammiferi. Ma i personaggi di Giacometti non scompaiono mai del tutto: la guerra dilaniava l'umanità e il grumo di materia strappato sull'orlo dell'abisso bastava, per quanto minuscolo che fosse, ad avvertire ancora una presenza umana. Nella figura ridotta anche a dimensioni minime, esilissime, ritroviamo tutto: la sofferenza inconsolabile dell'uomo e la sua ultima decadenza fisica, perfino la nobiltà e la grandezza tragica della statua.

¹ Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Leonardo, Milano 1991, p. 1.

Il fuggevole è dunque nel nucleo umano che lo spazio riesce ad assorbire, a dissolvere, ad assimilare nel suo vuoto perché la figura di Giacometti, anche ridotta a un grumo, a uno stelo, a un vuoto che urla di angoscia, è una presenza diretta e riflessa di cose vicine e lontane. Giacometti, trasponendo questo insieme di relazioni a un solo dato assoluto che vuol cercare nella figura, cerca di distruggere lo spazio e trova ancora relazioni, benché ridotte ai minimi termini, all'estremità, alla soglia della fine del nulla. Non è il nulla – per Sartre – la condizione necessaria e assoluta del per sé. È ciò che lacera l'essere nel suo interno. È un'esperienza di non essere radicale che il soggetto compie nel suo stesso essere e agire concreto. Esso si presenta al soggetto sotto le forme più immediate e improvvise. Già la nostra semplice interrogazione sull'essere ci rivela che siamo circondati dal nulla, in quanto qualsiasi risposta sarà una limitazione, un annullamento rispetto all'indeterminata totalità del reale che è. L'analisi della negazione più elementare ci rivela che la «condizione necessaria perché sia possibile dire no è che il non essere sia una presenza continua in noi e al di fuori di noi, è che il nulla penetri continuamente l'essere». Sartre sottolinea con energia che il nulla è intrinsecamente legato all'essere:

Esiste una quantità infinita di realtà che sono abitate nella loro infrastruttura dalla negazione, come condizione necessaria della loro esistenza. La funzione della negazione varia a seconda della natura dell'oggetto considerato. Diviene impossibile in ogni caso respingere queste negazioni in un nulla extra-mondano perché esse sono disperse nell'essere, sostenute da esso e dalle condizioni della realtà. Il nulla se non è sostenuto dall'essere, svanisce in quanto nulla e noi ricadiamo nell'essere. Il nulla non si può annullare che sulla base dell'essere, se del nulla può essere dato, ciò non avviene né prima né dopo l'essere, né in senso generale, al di fuori dell'essere, nel suo nocciolo, come verme.²

Da Sartre, Giacometti ha imparato che il vuoto è nell'essere stesso.

Lo stesso filosofo e alcune sue opere – come *L'essere e il nulla* – hanno incoraggiato Giacometti a far sorgere nella sua pratica artistica quelle categorie – il tutto, l'infinito, la materia – di cui aveva bisogno per sopravvivere negli anni di vana ricerca. È in questo periodo che appare in «Labyrinthe» l'angoscioso racconto autobiografico *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.*

Ecco una pagina straordinariamente rivelatrice del racconto che vale come un'analisi profonda della situazione spirituale dell'artista, e del suo rapporto con l'essere e con il non essere, fondamentale per intendere la sua arte:

Le cadavre était encore dans la chambre à côté. Ce manque de lumière me fut désagréable et... je fus pris d'une véritable terreur, et tout en n'y croyant pas, j'eus la vague impression que T. était partout... T. n'avait plus de limites et dans la terreur de sentir une main glacée toucher mon bras, je traversais le couloir avec un immense effort, revins me coucher et, les yeux ouverts, je parlais avec A. jusque à l'aube. En sens invers, je venais d'éprouver ce que j'avais ressenti quelque mois plus tôt devant les êtres vivants. A ce moment-là, je commençais à voir les têtes dans le vide, dans l'espace qui les entoure. Quand pour la première fois

² J.-P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, Milano 1965.

j'aperçus, clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement, je tremblais de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel autre objet, mais non autrement, non pas comme n'importe quel objet, mais quelque chose de vif et mort simultanément. Je poussai un cri de terreur comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entraï dans un monde encore jamais vu. Tous les vivants étaient morts, et cette vision se répéta souvent, dans le métro, dans la rue, dans le restaurant devant mes amis. Ce garçon de chez Lipp qui s'immobilisait, penché sur moi, la bouche ouverte, sans aucun rapport avec le moment précédent, avec le moment suivant, la bouche ouverte, les yeux figés dans l'immobilité absolue. Mais en même temps que les hommes, les objets, subissaient une transformation, les tables, les chaises, les costumes, la rue jusqu'aux arbres et aux paysages.³

È il caso di pensare che il racconto di questa esperienza ha qualche cosa di letterario, perché s'ispirerebbe a qualche autore, per esempio al Sartre della *Nausea*. Giacometti, soltanto qualche mese dopo la stesura di queste pagine, ha scolpito due o forse tre opere che confermano la loro analisi ed esprimono anche il suo terrore e provano abbondantemente l'intensità con la quale si è manifestato e ancora si manifesta. Queste opere sono *Donna seduta*, *Il naso* e *Testa su stelo*; esse esprimono il «terrore» più primitivo, quello dell'essere davanti al nulla, in modo evidentemente sincero e altrettanto intenso.

Tuttavia la visione spaventosa legata alla morte, in Giacometti giustifica ancor più l'insondabile bellezza della vita, in quanto si accompagna quasi subito a una esaltante visione compensatrice sorta in circostanze precise e descritta dall'artista con il carattere di una illuminazione.

Il 1946 e il 1947 hanno visto formarsi nelle sue mani un'arte che, in una certa misura, ha dato atto della sua visione, aiutandolo così a tenerla in mente per meglio lottare contro il «terrore», certamente mai completamente debellato. E ora è necessario cercare nel lavoro dell'artista ciò che in esso è stata la trasposizione e lo sviluppo e quindi il rafforzamento, ma forse anche la messa in pericolo dell'intuizione che alla fine del 1945 si produsse in lui – va messo in rilievo per rendere giustizia di una certa idea della creazione – in un'esperienza diretta della presenza del mondo.

In questo lavoro ci si trova immediatamente di fronte al disegno. Il catalogo delle opere di Giacometti per il 1946 annovera pochissime sculture, ma offre una quantità considerevole di studi, a matita e perfino a pennello, tra cui molti ritratti di Annetta, di Diego, di Pierre Matisse e soprattutto di Sartre.

D'après nature: il principio fondamentale nel 1946 fu la dipendenza dalla natura invece che dall'immaginazione («Quello che mi interessa è la rassomiglianza, quello che mi fa scoprire un po' del mondo esterno») con la continua esplorazione dei modelli. Giacometti ha imparato a esprimere con il disegno, con la libertà del disegno, la non pesantezza, l'essenziale leggerezza che caratterizza ciò che è la vita o si associa alla vita. Ed è questa leggerezza che ha trasposto nella scultura, nel 1947, grazie a quello che si può definire un episodio da atelier, il cambiamento che si è operato nel rapporto tra le sue mani operanti e

³ *Le rêve, le Sphinx, la mort de T.*, in «Labyrinthe», 22-23 (15 dicembre 1946), Genève, pp. 12-13.

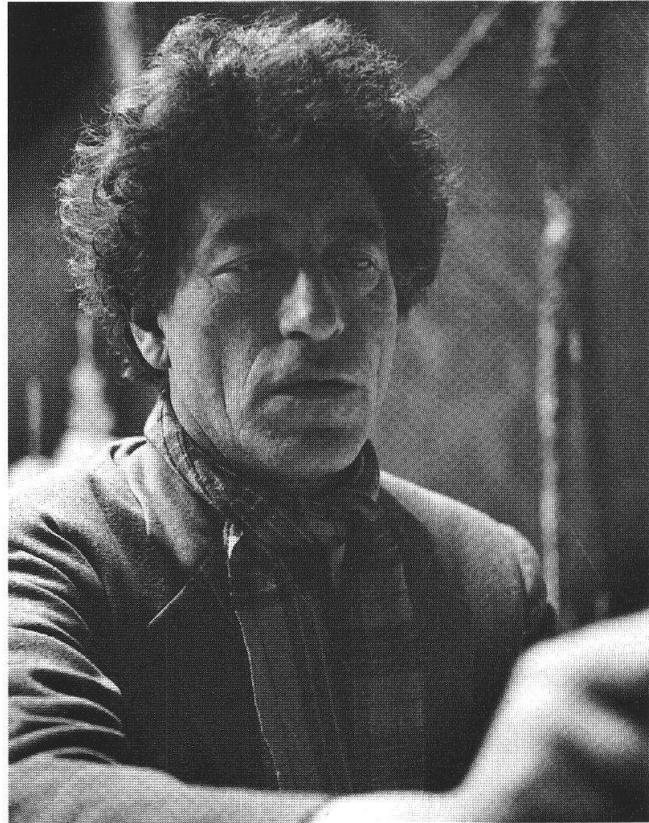
quel gesso o quella terra che esse lavoravano da tanti anni. Lo scultore ha gli occhi fissi su ciò che le sue mani devono o non devono cercare di iscrivere in quello che per lui non è dapprima che materia inerte, sul trespolo; questa materia che, diceva a Simone de Beauvoir e a Sartre, si divide all'infinito, contraddicendo così ogni progetto d'insieme. Ma l'evidenza della materia è ormai troppo forte per essere così sovvertita quando, nel 1946, dopo aver disegnato alcune figure in piedi, alcune teste, Giacometti si sente ripreso dal bisogno misterioso di fare scultura, ma teme che le sue figure si riducano di nuovo a un pollice.

Pensando forse al *Balzac* di Rodin, che ha appena ritrovato, studiato, prenderà a piene mani questa materia che è l'esteriorità della vita per racchiuderla su di sé, per far sgorgare dalla sua massa, plasmata così dal volere dell'uomo, i caratteri di estensione, di infinito inerte, le protuberanze e i pieni che si aggrovigliano per nulla nella luce deserta. E perché da ciò che resta tra le mani dell'artista, possano nascere, essendo caduta ogni materia, quegli occhi che in una persona reale sono la vita soltanto perché questa ha similmente rifiutato nel rapporto con sé tutto il suo «resto» di materia indifferente, di morte.

Ed è ancora inventare una specie di nuova mimesi: quella che non tende più alla credibilità di una figura liberata dalle apparenze, ma che di primo acchito è significativa di ciò che succede nel modello sul piano evidentemente non visibile, metafisico, dove bisogna che ad ogni secondo questo essere si erga in sé per continuare a essere. Ecco un'attenzione all'oggetto della rappresentazione che non crede più a nessuna cosa che non debba lottare per essere, che non s'interessa che a questo mistero. E stiramento delle figure, questo modo che hanno ora di portare molto in alto nell'assoluto la loro testa, ridotta a energia vitale, lasciando la materia al di fuori, a costo di catturarla nelle reti di questa energia al lavoro, è semplicemente e totalmente la cifra di questo mistero.

Straordinarie sono la rapidità e la vastità dell'invenzione nelle opere di Giacometti durante alcuni mesi del 1947. Ma lo straordinario non è l'inspiegabile, ed è facile vedere come questo sviluppo tanto a lungo rimandato sia stato logico.

Innanzitutto è possibile osservare che questa visione dell'atto di essere si mostra nelle nuove opere – ed è questo il compito più semplice – senza riferimento ad un essere particolare, la cui apparenza precisa si accorperebbe all'atto che è oggetto di attenzione. Se in alcuni disegni erano Diego e Sartre che portavano la presenza, che le davano rilievo, nelle alte figure di donne immobili o di uomini in movimento riprodotte nel catalogo del

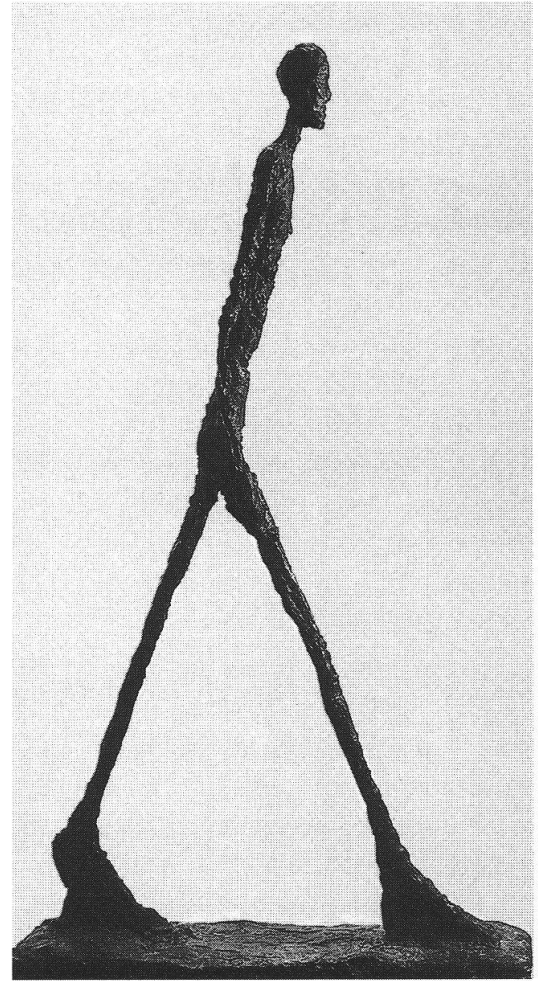


Ernst Scheidegger, Alberto Giacometti nell'atelier di Parigi intorno al 1949

1948 l'apparenza di questa o quell'altra persona non ha richiesto la partecipazione dello scultore e questo abbandono, che sarà solo momentaneo, della preoccupazione di testimoniare un viso, un'esistenza ben finita, libererà il lavoro da un motivo di «invischiamento» di cui in altre epoche Giacometti era stato vittima. D'altra parte l'esclusione, in queste statue, del pensiero della mimesi «esteriore», del compito di essere fedele a un viso che si guarda, permetterà a Giacometti tutto un possibile per lui ancora inesplorato.

Ed è allora una varietà d'approccio che per la prima volta permette, nell'opera figurativa di Giacometti, l'esistenza di statue che non sono più da vedere di fronte, ma differenziate dall'interno, caratterizzate da un gesto, un atteggiamento e suscettibili di conseguenza di prendere posto le une accanto alle altre in un insieme che catturerà l'attenzione.

La prova di questa genesi dall'interno delle figure del 1947, oltre che un esempio di facilità con cui Giacometti può allora spingerla fino in fondo, è evidentemente *L'uomo che cammina*: perché non abbiamo bisogno di cercare molto lontano tra le sue dichiarazioni per trovarvi il rapporto con se stesso che si è proiettato in questa opera. Non vi è nessuno che non conosca oggi questa statua, la più famosa di quelle di Giacometti, questa alta figura dalle



L'uomo che cammina, 1947, Fondazione Alberto Giacometti, Zurigo

gambe che tengono la testa così lontano dai grandi piedi rocciosi trattenuti, si direbbe, nell'alta pietra, quella dello zoccolo. E nessuno, neanche, che non abbia visto questa «camminata» leggera e insieme appesantita come un'immagine del suo proprio slancio nella vita, ma questo perché Giacometti per primo ha abitato la sua statua. Egli rappresenta ciò che gli è apparso sul *boulevard*, all'occasione dell'incidente nel 1938, come «bellezza fantastica, totalmente sconosciuta»: vale a dire che «l'uomo che cammina per la strada, non pesa niente, molto meno in ogni caso dello stesso uomo morto o svanito. Sta in equilibrio sulle gambe. Non sente il proprio peso».⁴ *L'uomo che cammina* è l'opera di un Giacometti che medita il mistero dell'essere, rintracciandolo nel proprio corpo come forse avviene negli esercizi spirituali delle religioni orientali. E ciò che bisogna mettere in risalto è che, ponendosi così come oggetto quella sintesi di forze che tende a produrre un equilibrio, egli è riuscito a produrre ciò che fino allora aveva sempre ritenuto impossibile, almeno per lui: l'implicazione in scultura di un movimento del corpo. Dopo la sua lunga crisi, questa era per lui una difficile conquista. Ma

⁴ "L'Ephémère", 18, 1965, p. 185.

l'avanzare di una gamba in questo *Uomo che cammina* può essere visto come un gesto subito compensato da un altro gesto a vantaggio di una risultante, equilibrio «di un piede sull'altro», che ci chiama sul piano dove essa ha la sua realtà, che è la volontà di essere; fare sì che si cammini, che si *sia*.

E un'altra conquista di questa proiezione di sé che Giacometti fa nella sua nuova scultura è che ora può riuscire in ciò che fino allora gli era stato negato: esprimere un pensiero, una considerazione sulla vita, all'occorrenza quel «camminare prodigioso, semplicemente prodigioso».

A partire dal 1950 l'opera di Giacometti cambierà in modo profondo e definitivo. La pittura predominerà di gran lunga sulla scultura. In realtà Giacometti non ha mai smesso, perfino nell'ardore dei bronzi, di interessarsi di pittura. Molto significativo di questo periodo è l'olio su tela intitolato *L'atelier*, poiché ci permette di capire sempre meglio il rapporto Sartre-Giacometti. Ecco come Sartre descrive l'opera:

Ma egli vedeva ogni linea come una forza centripeta. Il volto tornava su se stesso come un cappio. Guardati intorno, niente se non una parte centrale. La linea è l'inizio di una negazione, il viaggio dal essere al non essere. Ma Giacometti credeva che il reale fosse pura positività: c'è l'essere, e poi improvvisamente non è più là. Ma il passaggio dall'essere all'annientamento non è concepibile. Osserva come i tocchi che traccia sono *dentro* la forma che (egli) dipinge; guarda come essi rappresentano l'intima relazione dell'essere con sé stesso, la piega di una giacchetta, la ruga di un volto, la proiezione di un muscolo, la direzione di un movimento. Tutte queste linee centripete: esse cercano di contrarsi e di comprimersi, obbligano l'occhio a seguirle, e conducono sempre al centro della figura. È come se il volto si restringesse, l'effetto di qualche sostanza astringente: in pochi minuti sarà solo grande come al principio, come una testa ristretta degli indiani Jivaro.⁵

Dal 1946 al 1956 l'artista si preoccupa di definire la relazione della figura con l'ambiente e si mette a una distanza tale dal modello che gli permette di abbracciare con lo sguardo lo spazio in cui esso si trova. Dal 1960 si avvicina molto più al modello, ora che l'esperienza gli ha insegnato che se anche un solo particolare di un volto è pienamente realizzato, da questo si irradia la totalità unitaria del volto, anche se altre parti sono abbozzate spesso con estremo vigore espressivo.

Questo avvicinamento dell'artista alla persona che egli vuole ritrarre è la conseguenza soprattutto del suo interesse per la persona umana e ancora per il suo volto che egli vuole indagare. Anche da un particolare di un volto, se è pienamente realizzato, si irradia come si è detto la totalità unitaria della fisionomia e Giacometti si prefigge di dare immagine allo sguardo con una fedeltà assoluta. Egli deve spogliare la percezione visiva di qualsiasi elemento deliberatamente estraneo: onde la visione ritrovi quella purezza e quell'essenzialità che sembravano perdute e non solo nella resa del volto ma del busto o della figura tutta intera. Al momento in cui aveva toccato il grado supremo dell'astrazione, aveva riconosciuto la necessità di un nuovo confronto con la figura umana e in tal senso aveva ripreso il lavoro.

⁵ J.-P. SARTRE, "Derrière le Miroir", 65 (maggio 1954), catalogo della mostra, galleria Maeght, Parigi.

Dell'intera figura umana vi sono due immagini fondamentali in Giacometti: l'una è immobile, le gambe e i piedi riuniti, le braccia aderenti al corpo, adottando la rigidità e la frontalità delle statue arcaiche. E questo procedimento sculturale è particolarmente messo in evidenza quando le figure sono fissate su degli enormi piedistalli che sostengono il loro carattere di immutabilità. Altre figure sono invece viste nell'atto di camminare, attraversanti lo spazio a passo di gigante. Le figure in marcia o immobili possono presentarsi sole o in gruppo.

Nelle composizioni, nei ritratti, negli interni, nelle nature morte, così come nei paesaggi, la *grisaille* è il tono dominante: un grigio tintecciato che non dona la sua profondità, la sua ricchezza se non dopo una osservazione intensa. L'artista si serve di una pittura oggettiva attraverso strutture lineari e relazioni spaziali fra le cose e le persone.

L'11 gennaio del 1966 Alberto Giacometti muore all'ospedale di Coira e viene sepolto a Stampa, sua villaggio natale. Nello stesso anno la città di Zurigo rende omaggio all'artista inaugurando la Fondazione Alberto Giacometti. Egli è stato un grande artista che ha posto il suo problema in termini estremi di «essere» e «nulla» nella dialettica che è dramma da cui nasce il sentimento tragico e desolato dell'esistenza.

Lo scrittore Tahar Ben Jelloun è in contemplazione di fronte all'opera di Giacometti e parla a se stesso:

Nella medina di Fès c'è una strada così stretta che viene chiamata «la strada per uno soltanto». È una via di ingresso al labirinto, lungo e buio. I muri delle case danno l'impressione di toccarsi, in alto. Si può passare da un tetto all'altro senza sforzo. Anche le finestre si guardano e si aprono sulle reciproche intimità. Se ci si può infilare una sola persona per volta, è ovviamente escluso che ci possano passare gli asini, soprattutto se carichi. [...]

Osservando le statue di Giacometti, ho subito saputo che sono state fatte così, sottili e allungate, per percorrere quella strada e persino per potercisi incrociare senza problemi. [...]

«La strada per uno soltanto» era diventata, grazie a Giacometti, la strada per parecchi e gli animali potevano, pigramente, percorrerla come seguendo un filo tra due punti sconosciuti.

Questa strada, che prima faceva paura, cessava di essere un'anomalia, lasciando spazio sufficiente alle statue in continuo movimento. La cosa migliore era osservarle dall'alto, dalla terrazza sul tetto. Vedevo delle teste così piccole – capocchie di spillo – deambulare su gambe così sottili e mi divertivo senza arrivare a capire come il bronzo potesse trasportare la vita, la

vita nello sguardo, la vita in una semplicità ricca, cioè complessa. [...]

Leggendo quanto ha scritto Jean Jenet su Giacometti ho

appreso che se la bellezza risiede in un tale abisso è perché non ha altra origine che dalla ferita unica, differente per ciascuno, nascosta o invisibile, che ogni uomo ha dentro di sé, che ogni uomo preserva e dove ognuno si ritira quando vuole abbandonare questo mondo per ritrovare una solitudine temporanea ma profonda.

[...] Dalla realtà apparente all'altra invisibile, c'è tutto il lavoro delle mani che toccano, cercano, credono di avere afferrato una sagoma, poi si rimettono all'opera con pazienza e speranza ancora maggiori, senza perdere di vista l'estremo limite di un punto – reale o immaginario – un orizzonte presunto magico, una foresta illuminata da un fiocco sceso dal cielo, una confidenza mormorata dall'opposto confine della notte [...] osserva il mondo per cercarvi all'infinito quelli che camminavano verso un destino assurdo e indeterminato. Sono le mani a informarlo: un uomo che cammina per la strada non ha peso. Sta in equilibrio sulle gambe. Non sente il suo peso. Giacometti sceglie gli occhi e lo sguardo per restituire il peso di una difficoltà di equilibrio. Il destino umano consiste in ciò, in quell'essere, diventato esile e infinito, che cammina senza voltarsi indietro. [...]

Le sculture di Giacometti danno spesso l'impressione di uscire da quella che viene chiamata una «traversata del deserto», o di prepararsi a farla. Non stanno mai quiete. Siano esse votate al dolore per il quale sono state fatte, siano adesso reduci da prove difficili. In ogni caso è contro l'umiliazione che sono state erette. Nel deserto l'uomo perde potenza e cinismo. È come ridotto, soprattutto se proviene dalla città. Ridotto a cosa? Alla misura delle sue piccole ambizioni e delle sue meschinerie. Il deserto funziona bene per la presunzione e la mancanza di umiltà. È forse per questo che le sculture si sentono a loro agio in quel territorio immenso e vivo. L'uomo sorpreso nel deserto – smarrito e prigioniero – dovrebbe ricordarsi della grande umiltà che si diffonde dalle statue di Giacometti. Le statue potrebbero senza dubbio aiutarlo a sopravvivere tra quelle

sabbie che si avvolgono intorno a cristalli per raccontare alla notte le storie dell'universo. Là, in quelle distese, tutti perdono la loro solennità. Resta il segreto. [...]

Quando le statue di Giacometti camminano non fanno rumore. Bisogna avere un udito finissimo per sentire i passi scivolare sulla sabbia. Il movimento è appena percettibile. Bisogna fermarsi e ascoltare il respiro di un silenzio immenso. Lui lo ha ascoltato e ce lo ha reso carico di bronzo: «Il silenzio e l'immobilità – notava – ... invadono la realtà. Ogni movimento mi sembrava una successione di momenti immobili, separati da abissi di vuoto, da eternità di silenzio». [...]

Quella di tutto il superfluo, la carne, gli abiti, corpo sgrassato con una lama di coltello, perché possa sostenere una testa così complessa, piena di domande e di pensieri indomiti, gli occhi sono cavità senza palpebre: a tal punto lo sguardo ne deborda. [...]

È l'immagine delle nostre solitudini smarrite, dissimulate dietro le nostre frasi balbettate per scusarci o per mentire. [...]

È questo fa sì che di fronte all'opera di Giacometti ci si senta pieni di umiltà. Si è intimiditi perché un uomo, al di fuori del mondo, lontano da ogni valore del mercato, è riuscito a esprimere tutti noi, scavando a terra, scavando il metallo, e ricordandosi della tragedia umana, sia essa immediata – come quella che ha vissuto durante il Nazismo – o lontana, che ha avuto inizio da quando l'uomo umilia l'uomo.

*(Tangeri, agosto 1990).*⁶

⁶ Alberto GIACOMETTI & Tahar Ben JELLOUN, *Museo Segreto* (tradotto dal francese da Egi Volterrani), Flohic, 1991.