Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 75 (2006)
Heft: 2

Artikel: Le visioni creative di Alberto Giacometti : della rappresentazione dell'irrappresentabile
Autor: Bloch, Peter André
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-57295

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.07.2025

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

PETER ANDRÉ BLOCH

Traduzione a cura di Raffaella Adobati Bondolfi e Vincenzo Todisco

Le visioni creative di Alberto Giacometti Della rappresentazione dell'irrappresentabile

Non c'è artista dell'età moderna che non abbia messo in discussione se stesso e la sua opera con tanta intensità come Alberto Giacometti. Egli considerava le proprie creazioni come incompiute e mal riuscite; malgrado i grandissimi successi, soffriva a causa dell'idea della propria incapacità di realizzare le proprie intenzioni e visioni; in preda a raptus di disperazione distruggeva interi cicli di opere e gran parte delle sculture sulle quali stava lavorando. Solo alcune sono rimaste documentate su supporto fotografico. Poco prima della sua morte, dopo tanti riconoscimenti, Giacometti avrebbe detto deluso: «Quello che cerco veramente, non l'ho ancora trovato»[1]. E pertanto non c'è indirizzo artistico dell'età moderna che non si rifaccia a Giacometti; vale da icona non soltanto per gli esistenzialisti e i cubisti, ma anche per i surrealisti, i minimalisti e i costruttivisti; Giacometti ebbe a che fare con tutti loro, alla ricerca di una facoltà espressiva possibilmente ampia. Si confrontava in modo addirittura ossessivo con tutte le possibili tradizioni estetiche, con le diverse tendenze, ma si lasciò tutto quanto alle spalle, deluso dalla limitatezza delle rispettive norme e categorie che offrivano soltanto delle risposte apparenti al suo porsi di fronte al problema della rappresentabilità della realtà. Nella disperazione a cospetto della

Alberto Giacometti, Madre in cucina, *intorno al 1910, matita, 33 x 24 cm, lascito Cuno Amiet, Oschwand*

[1] Necrologio di Carola Giedion-Welcker, *Alberto Giacometti*, in «Neue Zürcher Zeitung», 16 gennaio 1966.

propria forza creativa, oggi Giacometti è considerato uno dei precursori più profilati dell'età postmoderna, dotato di un eccezionale dono creativo e percettivo, indagatorio ed espressivo, capace anche dell'autonegazione autocritica e della percezione autodistruttiva della propria incapacità.

Un precoce fascino ispirato dall'arte

Sin dalla sua gioventù Alberto visse diviso tra due mondi che si condizionavano e al contempo si escludevano a vicenda. Figlio di Giovanni Giacometti, Alberto era testimone della quasi incondizionata devozione del pittore ad una riproduzione, nei suoi paesaggi, ritratti o dipinti di genere, il più possibile vicina alla realtà. Accompagnava suo padre, che aveva riconosciuto presto l'interesse del figlio per la pittura, nelle sue escursioni e lo osservava mentre dipingeva; spesso gli faceva da modello, da solo, insieme alla madre e più tardi anche con i due fratelli e la sorella. E come suo padre anche lui iniziò da bambino ad eseguire rappresentazioni realistiche del suo ambiente, che fissava sulla tela in quei tratti che gli apparivano importanti; abbozzava i tratti di sua madre mentre governava in cucina, disegnava i suoi fratelli, sua sorella e i suoi amici, soprattutto anche se stesso; amava regalare le sue prime piccole opere ai suoi genitori o le inviava al suo padrino, Cuno Amiet, che abitava alla Oschwand presso Solothurn, il quale le conservava con cura e lo invitava anche volentieri a passare le vacanze da lui[2].

Le sue annotazioni di diario, nelle quali – accanto ad immagini mnemonico-affabulatorie – andavano presto a confluire anche singolari commenti di violente e angosciose fantasie oniriche, preferiva tenerle per sé; si ritirava spesso in luoghi ristretti e scuri per lasciarsi andare alle proprie fantasie e ad una strana forma di nostalgia. Più tardi, a Schiers, dove frequentò il liceo, e dal 1914 al 1919 alloggiò nell'internato, gli fu concessa una propria camera nella quale sistemare un atelier per potersi dedicare, nel tempo libero, alle sue attività preferite, il disegno e il modellare, con tutti i materiali possibili, anche con dell'ardesia in rilievo. Questo gli procurò grande ammirazione

Alberto Giacometti, Autoritratto à l'oiseau, *1917-18, matita, 13,2 x 11,4 cm, collezione pubblica Basilea*

[2] Reinhold Hohl, *Giacometti. Eine Bibliographie*. Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje 1998, pp. 12-18.

presso il corpo docenti e i compagni, tanto più che amava ritrarre i suoi amici e anche se stesso, in pose serie o in caricature parodistiche[3].

Alberto teneva conferenze sull'arte e la cultura, progettava scenografie per uno spettacolo degli studenti, si vedeva, malgrado le buone prestazioni scolastiche, talmente confermato nelle sue inclinazioni artistiche che pregò suo padre di concedergli un congedo di quattro mesi al quale acconsentirono anche i professori[4]. Dopo alcuni mesi trascorsi in Bregaglia presso i suoi genitori a disegnare e dipingere senza interruzione, a cimentarsi, utilizzando il disegno, con l'opera di Dürer, Rembrandt e Van Eycks attraverso esercizi di copiatura, ma anche a leggere assiduamente nell'ampia biblioteca di opere sull'arte di suo padre, Alberto prese la decisione definitiva di dedicarsi al mestiere dell'artista che, come prima suo padre, voleva imparare partendo dalla base.

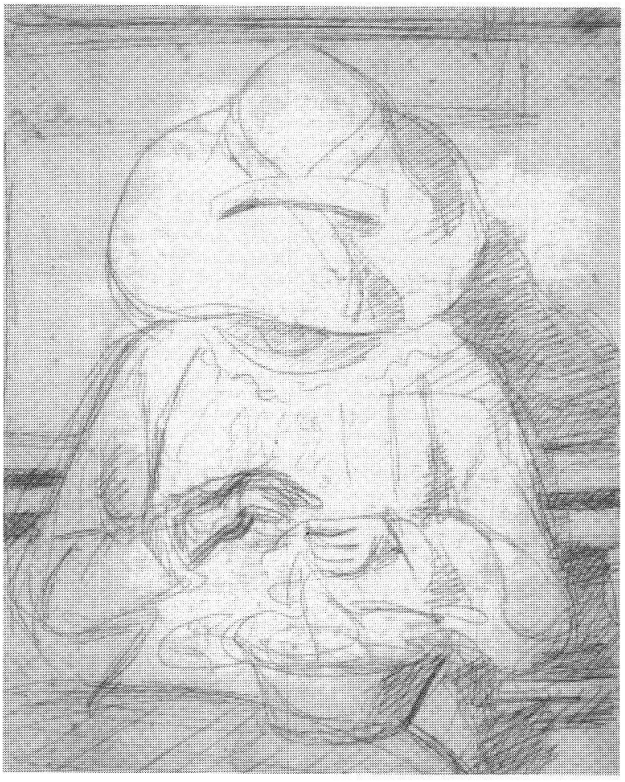
Alberto Giacometti, Autoritratto, *1918, inchiostro su carta, 37 x 25,5 cm, proprietà privata*

[3] Due autoritratti mi sembrano di particolare significato: la sua autorappresentazione caricaturistica con un volatile nella sua stilizzazione a mo' di maschera (1917-1918) (cf. Catalogne Centre Pompidou, p. 52); poi però anche l'autoritratto con la matita da disegno (1918), in inchiostro, nella quale si rappresenta con la consapevolezza di una precoce facoltà artistica (cf. Catalogue Centre Pompidou, p. 55), in: *Alberto Giacometti. Le dessein à l'oeuvre.* a c. di Agnès de la Beaumelle, Parigi, Gallimard/Centre Pompidou 2001. Cf. anche Donat Rütimann, *Alberto Giacometti in Schiers: 1915-1919*, in «Bündner Jahrbuch», 2001.

[4] Gotthard Jedlicka, *Fragmente aus Tagebüchern*, in «Neue Zürcher Zeitung», n. 1114, 4-5 aprile 1964.

Forti impressioni suscitate dalla scena artistica francese e dalle tradizioni pittoriche italiane

Da sempre la Francia aveva giocato un ruolo importante nella famiglia Giacometti. Non era stato uno zio di Annetta a farsi un notevole patrimonio a Marsiglia quale pasticciere e a lasciare in eredità alla nipote la casa estiva a Maloja? E non era stato Giovanni – insieme a Cuno Amiet –, anche se in un primo momento a Monaco, ma poi a Parigi, a frequentare l'Académie de la Grande-Chaumière e cercato e trovato in diverse grandi esposizioni l'approccio alla scena artistica del posto? Non erano stati Cuno Amiet e Giovanni Giacometti, spinti da Giovanni Segantini e da Ferdinand Hodler, a preparare opere di ampie dimensioni per l'esposizione mondiale di Parigi e poi, dopo la morte di Hodler, a continuare a mantenere rapporti intensi con Parigi? Per questo era evidente che si concedesse ad Alberto di recarsi in un territorio di lingua francese; vista la sua giovane età, prima a Ginevra, all'École des Beaux-Arts, che dopo tre giorni lasciò per l'École des Arts et Métiers (Scuola d'arti e mestieri), a suo avviso a lui più confacente, in modo da poter acquisire, nella pittura, nel modellare e nel disegno dei nudi, le più importanti basi tecniche. La sua ostinazione gli permise però di seguire soltanto alcuni pochi corsi nei quali potersi esprimere il più liberamente possibile. Dopodiché – passando però dalla Oschwand – si affrettò a tornare a Stampa[5].



Alberto Giacometti, Madame Amiet con cappello, *1920, mina d'argento, 31,7 x 24,7 cm, collezione pubblica Basilea (lascito Cuno Amiet, Oschwand)*

Per uno che aveva intrapreso la strada dell'arte era più interessante dialogare con Cuno Amiet. Con il suo padrino poteva dedicarsi all'acquarello alla maniera di Cézanne ed esercitarsi nell'arte del ritratto con la mina d'argento. Colpiscono i tentativi di Giacometti di ridare i movimenti concentrati della signora Amiet mentre cuce, di collegare le linee orizzontali sul fondo (davanzale della finestra e panchina del giardino) con il tenero gioco d'ombre e di contrapporlo con lo schema di linee orizzontali e diagonali della tovaglia sopra il tavolo del giardino, le cui rotondità si ripetono nel vaso come anche nel cappello da sole e nella scollatura.

Mentre lavoravano, i due uomini parlavano anche del prossimo viaggio di Alberto a Venezia, dove avrebbe potuto accompagnare suo padre il quale, in qualità di membro della Commissione federale dell'arte, aveva il compito di allestire con cinquanta dipinti di

[5] Lettera di Giovanni Giacometti a Cuno Amiet, 14 marzo 1920.

Hodler la sezione svizzera della Biennale. Ormai per Alberto non si trattava più di apprendere le teorie e le tecniche, ma di realizzare un approccio diretto con l'arte contemporanea, ciò che gli diede una sensazione di grande fervore, soprattutto quando, nel padiglione francese, scoprì 28 opere di Paul Cézanne e 35 sculture di Alexander Archipenko.

L'arte come riflesso di una realtà idilliaca e traumatica

Che a Venezia Giacometti non abbia avuto occhi che per Tintoretto, è un fatto sintomatico: scopriva un pittore che realizzava intere profondità prospettiche nei cui spazi le sue stesse opere si mettevano a loro volta in scena come da sole, in modo teatrale attraverso una rete di impulsi cangianti e un'efficace forza espressiva, e questo in un ambiente di estrema e fragile trasparenza: «Tintoretto», così ricordava più tardi, «fu per me una meravigliosa scoperta; grazie a lui per me si aprì il sipario davanti ad un mondo nuovo, e questo mondo era come il riflesso della realtà che mi circondava»[6]. Gli affreschi di Giotto a Padova lo sconvolsero allo stesso modo, nella loro fusione di tenerezza e impeto, di umana immanenza e divina distanza. La stessa reazione emozionale suscitarono in lui le opere di Cimabue ad Assisi, ma anche un busto egiziano al Museo archeologico di Firenze che lo colpisce profondamente nella sua «somiglianza alla vita». Per la prima volta per Giacometti si modificarono le reciproche manifestazioni della realtà; smarrì il senso delle relazioni; il suo potenziale percettivo prese a seguire altri principi, di tipo traumatico-emozionale e non logico-razionale; si sentiva improvvisamente calato in una tensione addirittura mistica tra esperienza e percezione, tra dimensioni del reale interne ed esterne che, in virtù delle loro differenze, misero radicalmente in crisi la coscienza del reale che aveva avuto fino a quel momento.

Nient'altro ha più inciso su Alberto Giacometti all'inizio del suo percorso conoscitivo professionale quanto la morte del sessantunenne archivista statale olandese Pieter van Meurs il quale, dopo aver conosciuto per caso il giovane artista durante un viaggio, lo aveva invitato a Venezia. Van Meurs morì inaspettatamente a Madonna di Campiglio in seguito ad un grave attacco di calcoli renali. Alberto visse l'atroce sofferenza e la morte di quell'uomo generoso e quasi sconosciuto come una minaccia personale; improvvisamente questi – come disse Giacometti stesso – si era contratto davanti ai suoi occhi fino a diventare «un oggetto» che egli dovette, dopo un interrogatorio da parte della polizia, abbandonare alla propria sorte. Dopo questo trauma, la notte Giacometti cercava di evitare di restare solo, riusciva a dormire soltanto se la luce rimaneva accesa. Tornava continuamente a parlare di questa esperienza di morte come una svolta essenziale nella sua vita: «Questo dramma [...] è il motivo per cui ho sempre vissuto di giorno in giorno e per cui fino ad oggi rifiuto ogni forma di proprietà. Fermarsi, comprarmi una casa, costruirmi una bella esistenza, e restare sotto questa minaccia, sempre... no! Preferisco abitare nelle stanze d'albergo, vivere nei caffè, i soggiorni saltuari[...]»[7]. Giacometti

---

6 Alberto Giacometti, *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Parigi 1990 (Collection savoir: sur l'art), p. 71.

7 Jean Clay, *Alberto Giacometti: Le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, in «Réalités», n. 215, dicembre 1963, pp. 135-145. Cf. anche *Alberto Giacometti, Le rêve, le Sphinx et la mor de T. / Der Traum, die Sphnix und der Tod von. T.*, a c. di Donat Rütimann, Zurigo 2005.

partecipò a numerosi funerali di amici e di persone che gli erano vicine; esistono molte sue lettere di condoglianze estremamente sensibili. Davanti allo sfondo della sua mistica della morte, ogni opera riuscita per lui significava – nel senso di Nietzsche – qualcosa come una incondizionata affermazione della vita.

Giacometti viene accolto nella scena artistica di Parigi

L'offerta di possibilità formative che lo attendeva a Parigi era di grande spessore e richiedeva molto impegno. Grazie alla comprensione dei suoi genitori, Alberto si trovava in una situazione abbastanza confortevole; poteva permettersi di scegliere tra rinomate scuole d'arte; e lo fece: si iscrisse per il nudo e il modellare nella classe di scultura di Antoine Bourdelle, all'Académie de la Grande-Chaumière, già frequentata in precedenza da suo padre e Cuno Amiet. Per cinque anni si confrontò coi possibili percorsi formativi che offriva l'Accademia, ostinandosi a effettuare delle scelte del tutto personali che gli permettessero di cogliere solo quegli stimoli che riteneva per sé importanti. In un primo momento si limitò a singoli aspetti, parti del corpo e segmenti, per riflettere in modo critico sulle forme di rappresentazione a sua disposizione, esercitandole con perseveranza seguendo la natura o servendosi di modelli, e confrontarne la forza espressiva. Per mesi per esempio si dedicò alle strutture di un teschio umano a sua disposizione per riprodurlo con la maggiore esattezza possibile.

Alberto Giacometti, Il teschio, *1923, olio su tela, 30 x 24 cm, proprietà privata*

Visitava molte mostre d'arte e musei, con una grande preferenza per l'arcaico e l'esotico nell'arte dei popoli primitivi, soprattutto degli antichi Sumeri ed Egizi; lo affascinava l'arte delle maschere africane, oceaniche, messicane e delle Cicladi. Amava il loro profilo, le strutture di base e le riduzioni; nutriva interesse per i loro risvolti mitici. Provava repulsione di fronte a tutto ciò che era saturo, pieno, palesemente erotico; gli bastava il cenno, lo schizzo, il segno. Presto partecipò ad un'esposizione di artisti svizzeri; più tardi, grazie alla mediazione di Bourdelle, anche al Salon des Tuileries, di volta in volta con un'opera piuttosto tradizionale e una all'avanguardia. Cercava di mettere in atto gli stimoli che raccoglieva in originali studi preliminari; rifuggiva dall'adattamento e dalle soluzioni definitive. Quando Bourdelle gli consigliò di colare in bronzo un busto subito dopo il suo completamento, Giacometti rifiutò. «Acconsentire», così riporta James Lord, «avrebbe significato che la sua opera sarebbe stata non soltanto riuscita e degna di essere conservata, ma assoluta, definitiva, immutabile. E in tal modo, diceva, la via per continuare sarebbe stata chiusa»[8].

Alberto Giacometti, Nozze d'argento, *1925, olio su tela, 65 x 73 cm, proprietà privata*

Le vacanze estive le trascorreva a Maloja e Stampa, dedicandosi al modellare e ad abbozzare l'ambiente della sua gioventù; nacque il ritratto teneramente stilizzato della testa di sua madre, mentre con orgoglio dipinse il padre in posa di scultore al lavoro (*Lo scultore*). Il più famoso è certamente il ritratto di famiglia per le nozze d'argento dei genitori, davanti alla loro casa a Maloja in fase di ampliamento. Tutti sono occupati nei loro lavori tipici: il padre al cavalletto, la madre mentre lavora a maglia, tra di loro il cane di Diego e Bruno che aspetta; lo stesso Alberto munito di martello e scalpello intento a lavorare un masso, la sorella Ottilia in piedi dietro la madre, i due fratelli assenti aggiunti in riquadri al margine del dipinto; e sopra – anche qui in maniera volutamente naïf – il sole splendente, senza la traccia del riflesso di un'ombra. I visi appena accennati; il paesaggio, la casa e la rimessa abbozzati solo nei loro contorni; in cima a destra troneggia una nuvola chiara e al suo interno, in *bargaiot*, l'indicazione dell'evento: Noza d'argent 4 ottobre 1925[9].

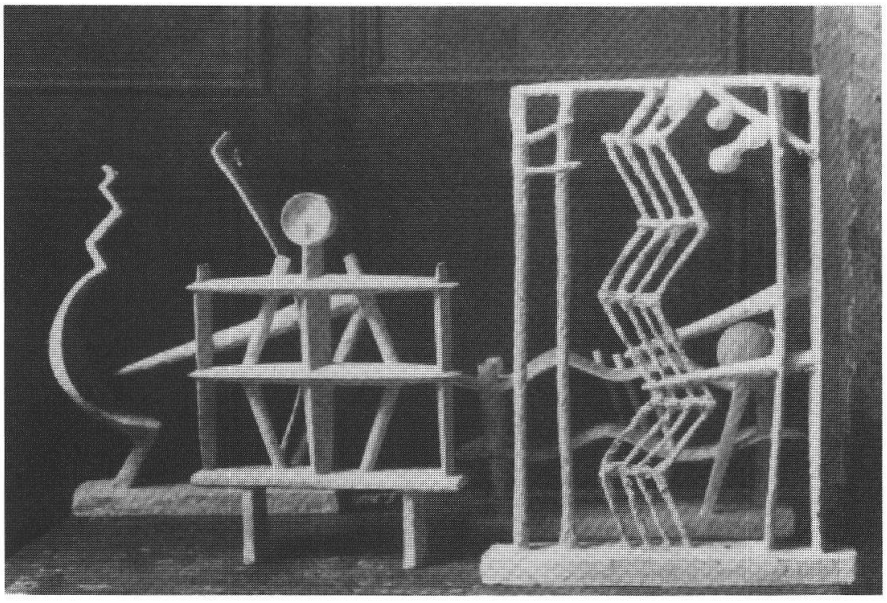
---

[8] James Lord, *In memoriam Alberto Giacometti*, in «L'Oeil», n. 135, Parigi, marzo 1966, pp. 42-46.

[9] Cf. anche la descrizione dell'immagine di Bruno Giacometti, in *Das Bergell. Heimat der Giacometti*, a c. di Ernst Scheidegger, Zurigo 1994, p. 146.

Dopo la scuola reclute e la bocciatura della sua richiesta di uno stipendio federale, Alberto si rese conto che il suo posto doveva essere Parigi, dove in un primo momento alloggiò in affitto in pensioni di famiglia e in piccoli alberghi, per dedicarsi liberamente ai suoi tentativi figurativi, senza dover subire le pressioni che avrebbero potuto procurargli le aspettative derivanti dal radicamento ai luoghi d'origine. Nel mese di febbraio del 1925 lo raggiunse a Parigi suo fratello Diego, di un anno più giovane, che gli restò accanto fino alla fine della vita come abile manovale, aiutante e modello.

A Parigi i primi interlocutori di Giacometti furono colleghi di studio, i professori e i loro assistenti, poi i colleghi artisti svizzeri, francesi, italiani, inglesi e americani. Grazie al suo interesse per i nuovi accostamenti artistici e alla sua partecipazione attiva alle mostre, ben presto incontrò scultori e pittori rinomati come Henri Laurens, Jacques Lipchiz e Ossip Zadkine. Nel 1928 strinse amicizia con Tériade e, passando per André Masson con Michel Leiris e il gruppo dissidente dei surrealisti con Queneau, Limbur, Desnos e Prévert. Questa la rievocazione di Giacometti: «Quando, nell'ambito del mio lavoro, conobbi Masson ad un'esposizione, grazie a lui in pochi giorni mi feci buona parte di quegli amici che ho ancora oggi [...] da quel momento era come se da sempre avessi vissuto a Parigi»[10]. La rappresentazione sensibile dei suoi tentativi innovativi di astrazione attirarono l'attenzione di galleristi e attenti conoscitori d'arte. Il critico d'arte tedesco Carl Einstein visitò il suo atelier, Georges Bataille pubblicò alcuni nuovi lavori nella rivista letteraria *Documents* con un testo entusiasta di Michel Leiris: «Tutto, nella sua opera, è meravigliosamente vivo, così come sono vivi i veri feticci (quelli a cui possiamo fare riferimento in quanto rendono oggettivi i nostri desideri)»[11].



Fotografia di Marc Vaux, Opere degli anni 1928-1929

Importanti commercianti d'arte e galleristi cercarono di concludere dei contratti con Giacometti, cosa che infine riuscì a Pierre Loeb, soprattutto perché nella sua galleria erano rappresentati molti surrealisti che Giacometti ammirava: soprattutto la forza espressiva di André Breton, del quale divenne testimone di nozze, ma anche la scurrile spinta ludica di Salvador

[10] Citazione dal film televisivo di Jean-Marie Drôt, *Alberto Giacometti*, Paris, ORTF, 19 novembre 1963, *Série Les Heures chaudes de Montparnasse IX.*

[11] Cf. *Documents*, n. 4, Parigi, settembre 1929, pp. 209-214.

Dalì. Nell'esposizione *Mirò – Arp – Giacometti* la «sfera sospesa» *(Boule surpendue)* del bregagliotto raccolse grandi consensi. Giacometti era ora considerato un avanguardista dotato di una grande forza d'associazione artistica. Amava il gesto che denota l'opposizione, la riflessione critica sulle ingiustizie sociali, partecipava a manifestazioni anticolonialiste, divenne membro dell'Association des artistes et écrivains révolutionnaires, firmò la protesta contro i nazionalsocialisti in occasione dell'incendio del Reichstag, insieme a Buñuel, Tanguy e Max Ernst. Soprattutto con Ernst strinse una stretta amicizia, lo invitò addirittura in Bregaglia per discutere, intraprendere escursioni e lavorare insieme a lui. Certo, i suoi oggetti erano segnati da uno spirito contestatario; producevano però, nella loro profondità, un effetto stranamente enigmatico, dovuto soprattutto alla sua continua messa in discussione pubblica delle proprie capacità rappresentative. La sua attività di artista impegnato lo condusse ad una profonda crisi esistenziale: non poteva più prendere sul serio le proprie opere nella loro costruzione che mirava all'effetto e nella loro placativa forza di impatto, per quanto il successo che ottenevano lo giustificassero di fronte alle aspettative dei genitori. Così prese sarcasticamente le distanze dalla sua esposizione nella galleria dell'avanguardia di Jeanne Bucher nella Rue du Cherche-Midi che era stata realizzata su consiglio dei suoi amici italiani Massimo Campigli e Serge Brignoni e largamente lodata da Jean Cocteau, André Masson e Robert Desnos: «Finalmente riuscii a decidermi, per guadagnare qualche soldo, a portare a Jeanne Bucher due delle mie tavole, vale a dire quei dubbi tentativi. Otto giorni dopo erano state vendute e sul tavolo davanti a me avevo tre proposte di contratto. Da una parte ero contento, per mio padre. Ma dall'altra mi dicevo: «Come può la gente farsi trarre così facilmente in inganno – e da che porcheria!»[12].

Il 25 giugno 1933 morì Giovanni Giacometti. Alberto si mise a letto malato, si recò in Bregaglia solo dopo il funerale, riordinò l'atelier del padre scomparso e fece un catalogo dei suoi lavori; si interrogò sulla propria attività artistica, si lamentò del contrasto tra la sua vita e il suo lavoro: l'uno impediva l'altra[13]. Si rese perfettamente conto che, per quanto si sentisse a lui debitore, lavorava spinto da un impulso completamente diverso da quello di suo padre.

L'atelier come laboratorio artistico

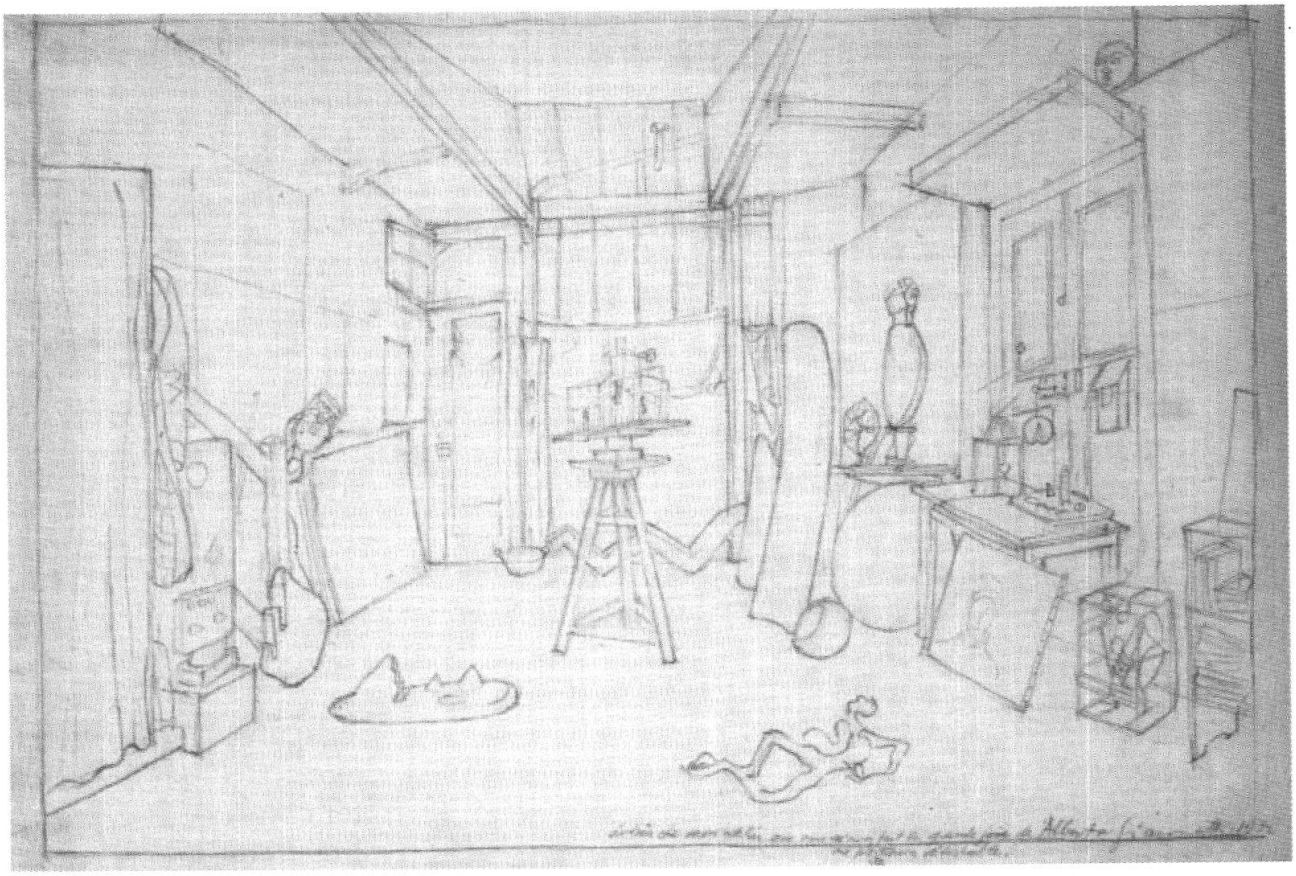
Il primo atelier di Alberto Giacometti si trovava nella Avenue Denfer-Rocherau 72, con vista sul giardino dell'osservatorio, il secondo nella Rue Froidevaux 37, con vista sul cimitero di Montparnasse. Nella primavera del 1927 i due fratelli presero due piccoli atelier modestamente allestiti, uno di fronte all'altro, in Rue Hippolyte-Maindron 46, con rubinetto e gabinetto in comune nel cortile; soltanto dopo la guerra si aggiunsero dei vani collaterali, l'elettricità e il telefono. Erano le dimensioni ridotte ad intrigare Alberto, come un tempo nella caverna nella roccia e dopo nei nascondigli nella neve

---

[12] Citazione da Jean Clay, *Alberto Giacometti: Le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, in «Réalités», n. 215, dicembre 1963, pp. 135-145.

[13] Cf. la lettera a Pierre Matisse; versione tedesca di Ursula von Wiese, in Ernst Scheidegger (a c. di), *Alberto Giacometti: Schriften, Zeichnungen*, Zurigo, Arche 1958, pp. 32-37.

a Stampa: «Volevo andarmene al più presto perché era così stretto» – circa 18 metri quadrati – «ma più restavo, più diventava grande. Qui ho potuto fare tutto quello che volevo»[14]. E come Nietzsche aveva a Basilea la sua caverna, a Tribschen la sua stanza per pensare e a Sils-Maria il suo rifugio da eremita, così Alberto si ritirò per una vita nell'atelier di rue Hippolyte-Miandron, dove, come in un laboratorio, lavorava alla realizzazione delle sue visioni. Ossessionato, per interi giorni e intere notti, seguendo dei cicli che – a dipendenza dei modelli – si estendevano per vari mesi o anche anni; con la massima concentrazione, muovendo sempre pedantemente dalle stesse premesse: posizionava il modello sempre alla stessa distanza davanti a lui, nell'attesa che in virtù della propria funzione mediatrice riuscisse a creare una contro-immagine o una corrispondenza figurativa, trasponendo cautamente il dato reale alla dimensione di un disegno, di un dipinto o di una plastica. Controllava sempre criticamente il proprio comportamento, andando avanti passo dopo passo, come un equilibrista sopra il vuoto,



Alberto Giacometti, Il mio atelier, *1932, matita, 31,9 x 46,9 cm, collezione pubblica Basilea*

[14] Da un colloquio (1964) con Carton Lake *The Wisdom of Giacometti*, in «The Atlantic Monthly», Boston, settembre 1965, pp. 117-126. Ci sono molte descrizioni dell'atelier di Giacometti; il più impressionante appare l'ampio saggio di Jean Genêt, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, apparso in «Derrière le Mirroir» (a c. di Aimé Maeght, Parigi: Edition Pierre à Feu, nr. 98, 1957, pp. 3-26, con illustrazioni di Giacometti). Cf. anche l'interessante paragone formulato da Beat Stutzer fra gli atelier di Parigi e Stampa: «... als hätte es zwei Albertos gegeben» in Beat Stutzer, *Giacometti zwischen Stampa und Paris*, Bündner Kunstmuseum, Coira, Verlag, Scheidegger & Spiess, Zurigo 2000.

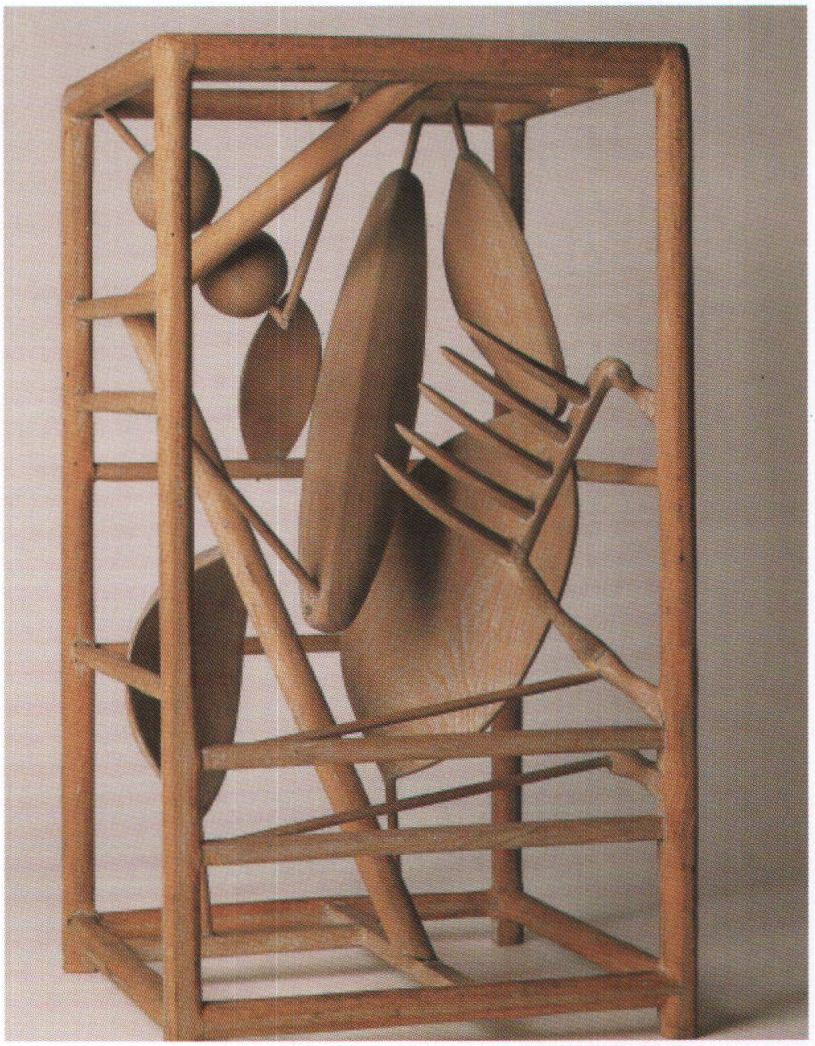
per raggiungere l'altra sponda, la raffigurazione della realtà. Durante il lavoro pretendeva massima concentrazione non solo dal modello, ma anche da se stesso, in modo da rendere possibile l'atto percettivo nella dimensione relativa dello spazio e del tempo e di riuscire a trasportarlo sul piano dell'assoluto. Al minimo disturbo o alla minima disattenzione il tentativo andava interrotto e ne iniziava uno nuovo, nella salda fiducia in una possibile riuscita e, al contempo, a cospetto della paura di fronte al fallimento.

Soltanto nel corso del suo lungo sviluppo artistico Alberto prese coscienza del doppio carattere del suo modo di comprendere la realtà; originariamente credeva piuttosto a differenti concezioni di stile in base a caratteristiche concettuali, formali o temporali relative ai diversi indirizzi artistici. E si apprestava a studiarne le potenzialità espressive per trarne vantaggio per i propri scopi rappresentativi con il chiaro obiettivo di un'attività artistica che fosse possibilmente ampia – assoluta –, sia vincolata alla dimensione temporale che atemporale, sia caratteristica che tipica, sia reale che essenziale. Si pose con insistenza il problema delle idee del padre che lo avevano segnato in un primo tempo e quelle delle personalità artistiche che lo avevano circondato, Segantini, Hodler e Amiet, alle quali si sentiva strettamente legato e anche debitore. Ampliava le loro convinzioni estetiche attraverso sempre nuove esperienze, approfondendole per i propri scopi e tramutandole nel loro opposto: senza più dare forma alla realtà dal punto di vista esterno, ma sviluppandone le potenzialità espressive a partire dalle sue strutture interne, nell'autonomia della propria forza vitale spazio-temporale. Tornò a Parigi con la consapevolezza che, essendo ormai tra i maggiori rappresentanti del surrealismo, egli in fondo non aveva più niente a che vedere con il relativismo impressionistico-pittorico di suo padre, ma che ormai giocava in modo associativo soltanto con frammenti di fenomeni del reale, staccandoli dal loro contesto originale e, in virtù del loro significato sia contenutistico che formale, inserendoli in nuove configurazioni per farli diventare dei corpi carichi di tensione, nella trasposizione artistica delle sue fantasie traumatiche che ricavava dalle sue proprie percezioni interne con assoluta coerenza e con la sua abituale perfezione artistica, in una variazione spesso parodistico-assurda, di regola però aggressivo-sadica. Spesso cercava di spiegare le sue configurazioni in modo poetico o di straniarle mascherandole, nel senso di una autorappresentazione poetica, ciò che, in virtù della sua crescente coscienza operativa, gli risultava sempre più facile, ma che appariva tanto più dubbio quanto più artistico e virtuoso si rivelava l'indirizzo che prendeva il movimento surrealista: «Ma tutto questo mi allontanava sempre di più dalla realtà esterna. Avevo la tendenza ad interessarmi proprio della costruzione degli oggetti. E in un certo senso questi oggetti erano troppo perfetti, troppo classici. A ciò si aggiungeva che la vita reale mi confondeva e mi appariva diversa. Tutto allora era così grottesco, senza valore, da buttare[...] lo stesso erotismo che io riproducevo nelle mie creazioni artistiche: oggetti privi di base e valore, da buttare»[15].

---

[15] Reinhold Hohl, op.cit. p. 75, (cf. nota 2) da A.G. *Un aveugle avance la main dans la nuit*, in «XXe Siècle», Parigi, N.S. n. 2, gennaio 1952, pp. 71-72; riedizione in *Écrits*, pp. 64-65 (cf. nota 6). Versione tedesca di Ursula von Wiese, *Ein Blinder streckt in der Nacht die Hand aus*, in: Ernst Scheidegger (a c. di), *Alberto Giacometti: Schriften, Zeichnungen*, Zurigo, Arche 1958, pp. 9, 11.

Alla ricerca di autenticità



Alberto Giacometti, Gabbia, *1931, legno, 49 x 26,5 x 26,5 cm, Moderna Museet Stoccolma*

Anche se presente in modo prominente in tutte le mostre dei surrealisti, Giacometti iniziò a prendere le distanze dal movimento. Tutto ciò che aveva il sentore di autoriproduzione, condiscendenza al pubblico od ostentata provocazione, gli appariva sospetto; inoltre non era più disposto a prestarsi ai capricci dottrinali di altri. Nella loro interiorità, Max Ernst, André Derain e Balthus divennero per lui più importanti; gli apparivano più innovativi, più impressionanti, facevano appello a possibilità più esistenziali della sua arte. Alberto riprese a dedicarsi maggiormente all'impegno politico di Aragon, partecipava in modo dimostrativo ad esposizioni nella casa della cultura; sviluppò di nuovo un forte «bisogno di lavorare partendo dalla natura»[16]; si ritirava in modo conseguente nel silenzio del suo atelier, con la dichiarata intenzione di superare le convenzioni percettive e artistiche che erano valse fino a quel momento, per creare una nuova realtà artistica che corrispondesse esclusivamente al moderno. Dal suo diario di appunti, 1934: «Riprendere il lavoro in modo del tutto indipendente, senza il minimo esame, in totale libertà, e occuparmi solo di ciò che mi attira, che mi piace, qualunque cosa sia»[17]. In effetti Giacometti intratteneva rapporti con esponenti delle differenti concezioni artistiche, le cui idee egli conosceva molto bene, e che forse in parte e provvisoriamente anche condivideva, per poi di nuovo respingerle; capiva e discuteva i concetti dei postimpressionisti come quelli dei simbolisti o dei cubisti, dei surrealisti, dei comunisti e degli antifascisti impegnati. Nella contrapposizione egli cercava ostinata-

[16] Pierre Schneider, *Ma longue marche*, par Alberto Giacometti, in «L'Express», Parigi, n. 521, 8 giugno 1961, pp. 48-59; riedizione in *Écrits*, op. cit. (cf. nota 6), p. 264.

[17] A.G., *Carnets et feuillets*. Annotazioni in quaderni d'appunti e su fogli sparsi degli anni 1915-1965, trascritti e in parte tradotti dall'italiano da Mary Lisa Palmer. In Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit. (cf. nota 6), p. 173.

mente la strada della propria personalità artistica che non si lascia definire attraverso l'appartenenza a uno o all'altro movimento, neanche attraverso i suoi incontri e le sue amicizie, per quanto per lui importanti, ma molto di più attraverso i conflitti che ne scaturivano, attraverso i suoi rifiuti o i suoi dubbi, che per lui sfociavano sempre in nuove crisi, ma anche in spinte creative.

Alberto Giacometti, L'Egiziana (busto di Isabel I)*, 1936, bronzo, altezza 32 cm, proprietà privata*

Dopo la rottura con i surrealisti si mise caparbiamente al lavoro per realizzare, in lunghi anni di massima concentrazione, il suo ostinato progetto per la creazione di una nuova realtà artistica – ad ogni prezzo, anche a quello della sua felicità personale – lavorando se possibile sempre con gli stessi modelli: il mattino con la modella Rita Gueffier, il pomeriggio con Diego; più tardi soprattutto con l'inglese Isabel Nicholas Delmer. L'unica cosa che per lui contava era il presente creativo che metteva in atto nella pretesa di una realtà più alta e più stilizzata, come ripetutamente spiegava a chiunque lo interrogasse sui suoi obiettivi.

La crisi intesa come impulso creativo

Con l'intenzione di creare una nuova realtà artistica iniziò per lui il vero e proprio «calvario» della trasposizione in arte del segmento di realtà che si trovava di fronte. Osservava il proprio lavoro con minuziosa autocritica, sovrapponendo la sua attività creativa e riflessiva, lasciandosi coinvolgere sia soggettivamente che oggettivamente, nel tentativo di rendere l'irrappresentabile in modo figurativo-concreto, vale a dire di trasporlo dalla dimensione della percezione a quella della concezione. Sin dall'inizio gli era pertanto chiaro che ogni percezione personale sarebbe stata influenzata dalle idee, che per lui in un certo senso si collegavano automaticamente all'atto del vedere: con associazioni consce e inconsce di quello che aveva già visto, in relazione alla rispettiva temporalità spaziale; la stessa cosa che per esempio suo padre aveva cercato di catturare quale impressione nella sua arte. Alberto ora cercava di staccarsene facendo dell'astrazione, riducendo coscientemente tutti gli influssi che si pongono al di fuori del concentrato atto di trasposizione dall'adesso soggettivo al perenne oggettivo, fino ad arrivare all'assoluta atemporalità. Sapeva che ciò era possibile soltanto nell'arte, attraverso il superamento del particolare nel generale, del momento nella durata, dell'aspetto nella visione generale, vale a dire nella sospensione di

opposizioni che si escludono. Ritornava continuamente a parlare del paradosso di questo intento e del quale egli era conscio, con l'ossessione del visionario, il quale, passo dopo passo, elabora i suoi mezzi per la trasposizione. E non si stancava di tornare retrospettivamente a esorcizzare questi tentativi, come processi di un continuo fallimento, ma anche di irremovibile – ebbra – dislocazione: «Durante due settimane non avevo voluto che realizzare due studi, semplicemente copiare, senza il minimo tentativo di una composizione. Cinque anni dopo non avevo ancora finito»[18]. E: «Quanto più studiavo il modello, tanto più il velo tra la sua realtà e me si faceva spesso. Prima si vede la persona che fa da modello, ma col tempo si frappongono tutte le possibilità della scultura»[19].

L'artista cominciò a circoscrivere l'oggetto da rappresentare da una certa distanza, poi dalla propria prospettiva, nonché da quella della spazialità circostante, e poi dalle relazioni temporali, e a integrarlo nel processo di trasposizione. In tal modo finì col sfuggirgli di mano ogni sostanza personale che si riduceva sotto le sue mani ad una apparizione piccolissima: «Dal 1935 non ho mai fatto, nemmeno un giorno, qualcosa come io volevo. È sempre venuto fuori qualcos'altro. Sempre. Volevo fare delle semplici teste, delle figure usuali. Non ci sono mai riuscito. Ma visto che ho sempre fallito, ho sempre voluto riprovarci»[20]. «Mi trovavo di fronte ad un enigma. Tutte le mie figure si riducevano

Fotografia di A.V. Altermatt, Alberto Giacometti nell'atelier, *1937*

[18] Cf. il colloquio con Jean Clay, op. cit. (cf. nota 7).

[19] Cf. il colloquio con André Parinaud: *Entretien avec Giacometti: 'Pourquoi je suis sculpteur'*, in «Arts- Lettres-Spectacles», Parigi, n. 873, 13 giugno 1962, pp. 1-5; riedizione in *Écrits*, op. cit. (cf. nota 6), p. 272.

[20] Ludy Kessler, *Alberto Giacometti*. Intervista televisiva a Stampa nell'estate 1964, in Giorgio Soavi, *Il sogno di una testa*, *Play-Men*, Roma, vol. III, n. 1, gennaio 1969, pp. 149-155.

inesorabilmente ad un'altezza di un centimetro. Ancora una pressione con il pollice e hopp! – non ci sarebbe stata più nessuna figura!»[21].

La crisi della sua micromania e il conseguente isolamento artistico si accentuarono nella misura in cui nel suo ambiente più prossimo si cominciava, in segno di incomprensione, a scuotere la testa a cospetto di quel disperato quanto vano sforzo, soprattutto tenendo conto del successo che riscontravano le sue opere surrealiste a New York: nella galleria di Pierre Matisse e, grazie alla mediazione di Alfred H. Barr, nel Museum of Modern Art, più tardi nella galleria di Peggy Guggenheim *Art of this Century*.

A colloquio con Picasso, Beckett, Sartre, Simone de Beauvoir e Merleau-Ponty: sull'estetica del fallimento

Sartre, Simone de Beauvoir e più tardi anche Merleau-Ponty riconobbero i tratti nichilistici della creatività di Giacometti che a loro appariva addirittura patologica e autodistruttiva; in occasione di colloqui e incontri diventarono però anche testimoni del suo tentativo radicale di interrogarsi sulle possibilità oggettive della creazione di nuovi approcci in vista di un'estetica dell'esistenzialismo. Ciò che loro tentavano di ottenere nella filosofia, lo vedevano realizzato in modo allegorico nei tentativi di rappresentazione figurativa e nei mucchi di rovine delle composizioni autodistrutte di Giacometti: nient'altro che degli approcci, nient'altro che dei tentativi, nient'altro che delle rinunce. Impressionante però anche l'instancabile impeto, la fiducia nel superamento del paradosso dell'irrappresentabilità attraverso il mutamento dei processi percettivi soggettivi attraverso la mediazione di un senso di carattere spazio-temporale; soprattutto nel rifiuto radicale di 'soluzioni apparenti' antecedenti e contemporanee, che Giacometti stesso, in virtù della sua provenienza, aveva condiviso e in alcune opere giovanili addirittura rappresentato al massimo grado. Simone de Beauvoir parla dei suoi discorsi su Giacometti, insieme ad amici e con Jean-Paul Sartre, che era appena stato dimesso dalla prigionia di guerra. Come le avrebbe confidato un'amica di Giacometti, Lisa (Nathalie Sorokine), nel corso della notte l'artista avrebbe distrutto tutto quello che aveva fatto durante il giorno. Un giorno avrebbe caricato in una carriola tutte le sculture che riempivano il suo atelier e le avrebbe gettate nella Senna[22].

Forte della propria agilità tecnica e della traboccante forza creativa, Picasso in fondo non poteva che osservare ironicamente, in merito a tanta disperata autocritica: «Giacometti vuole farci compiangere i capolavori che non farà mai»[23]. Nei suoi quadri e nelle sue sculture egli stesso amava innalzare a principio artistico la coerente interconnes-

---

[21] Cf. il colloquio con Jean Clay, op. cit. (cf. nota 7).

[22] Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Parigi, Gallimard 1960, pp. 499-503. Versione tedesca di Rolf Soellner, *In den besten Jahren*, Reinbek, Rowohlt 1961; cf. in merito anche Michel Leiris, *Pierre pour Alberto Giacometti*, in «Derrière le Miroir», Parigi, n. 39/40, giugno 1951.

[23] Françoise Gilot e Carlton Lake, *Life with Picasso*, New York 1964. Versione tedesca di Anne-Ruth Strauss, *Leben mit Picasso*, Monaco, Kindler 1965, pp. 196-199. Cf. anche Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti, Spuren einer Freundschaft*, Zurigo, Verlag Ernst Scheidegger, pp. 150-151.

sione di differenti prospettive, ciò che dal canto suo Giacometti rifiutava ritenendola una semplificazione accomodante. Allo stesso modo rifiutava, in Picasso, la sintetica, irrinunciabile e vitalistica tecnica di montaggio con la sua frammentazione artistica e cosciente distorsione del reale. Non ne vedeva l'urgenza interna; molte cose gli sembravano posticce, gli facevano un effetto di troppo palesemente costruito; attraverso l'assunzione parodistica di modelli cubisti collaudati, certo di una coerenza grafica virtuosa, spesso però motivata più dall'effetto sensibile che non dalla sostanza. Molto di più Giacometti si sentiva attratto dalla silenziosa riflessione di Beckett, il quale gli si avvicinava in modo sempre più amichevole[24]; nelle sue rappresentazioni del venir meno del senso di tutti i rapporti, egli intravedeva una a lui profondamente consona poetica; per questo più tardi si dichiarò disposto a creare la scenografia per la rappresentazione di *Aspettando Godot* nella versione di Jean-Louis Barrault nel Théâtre de l'Odéon, nel suo simbolismo così evidentemente scarno e fortemente espressivo.

Allo scoppio della guerra, il 2 settembre 1939, Giacometti si arruolò per la mobilitazione a Coira, ma venne dichiarato non idoneo a causa di un antecedente infortunio al piede, cosicché poté tornare a Parigi. Prima che le truppe tedesche entrassero a Parigi, nascose le sue piccole sculture nell'atelier, fu testimone insieme a Diego, durante la fuga verso sud, dei bombardamenti di Étampes, e ritornò a Parigi il 22 giugno 1940 per l'armistizio. Mentre Diego custodiva l'atelier, Alberto abbandonò la Francia occupata, cercò di lavorare a Stampa e Maloja, soprattutto a Ginevra, dove, nell'ottobre del 1943, conobbe la sua futura moglie Annette Arm. In questi anni – così Giacometti – non avrebbe «potuto lasciare intatta nemmeno una sola opera» e «dal 1935 al 1947 non ho esposto nemmeno una volta!»[25]. Quando, il 18 settembre, fece ritorno a Parigi, portava con sé il lavoro degli anni di guerra in sei scatolette di fiammiferi, come testimonia Albert Skira, per la cui rivista *Labyrinthe* Giacometti aveva scritto diversi contributi[26].

Fotografia di Hugo Weber, Alberto Giacometti nella sua stanza d'albergo a Ginevra, *1944*

Ben presto a Parigi vennero a mancargli le fonti di guadagno; viveva dei soldi presi in prestito da amici, più tardi in parte anche dei lavori di segretaria di Annette Arm che lo aveva seguito a Parigi e che si era adattata completa-

24 Reinhold Hohl, op. cit., (cf. nota 2), pp. 88-89.

25 Cf. il colloquio con Jean Clay, op. cit., (cf. nota 7).

26 Albert Skira, *Alberto Giacometti in Genf*, in «DU», Zurigo, n. 252, febbraio 1962, p. 16. Cf. anche Donat Rütimann, *Alberto Giacometti, Le rêve, le Sphinx et la mor de T. / Der Traum, die Sphnix und der Tod von. T.*, op. cit., (cf. nota 7).

mente alle sue convinzioni e alle sue esigenze. A cospetto delle sofferenze di molti anni, un altro forse si sarebbe arreso; ma le resistenze contro i propri tentativi in lui erano forti quasi come l'ineluttabile desiderio di lavorare. E quanto più forti erano i dubbi sul proprio operato, tanto più intensi i tentativi del dominio delle proprie passioni che gli facevano cercare dei complici, che trovava in pittori e letterati a lui vicini, soprattutto Sartre e Simone de Beauvoir, ma anche presso modelli e amici, soprattutto il fratello Diego. Li rese tutti testimoni delle sue più abissali angosce di fronte al fallimento artistico. La tensione tra successo e insuccesso e la questione della rappresentabilità del mondo, per Giacometti finirono col diventare quasi più importanti di possibili risultati; lo si doveva letteralmente ingannare per contrastare il processo di autodistruzione che sembrava innescarsi da sé; distraendolo dal lavoro, coinvolgendolo in discussioni, invitandolo per un incontro o uno spuntino. Il mattino Diego si alzava di buonora per colare in gesso quello che era stato fatto e quindi preservarlo dalla distruzione.

Dalle sconfitte nella lotta contro la propria incapacità, Alberto ricavava la forza per continuare, conscio del fatto che la sua nuova arte permetteva anche una nuova forma dell'esistenza artistica. Per questo era capace, malgrado le delusioni che si creava da solo, di continuare il lavoro, ciò che egli stesso commentava cinicamente con triste autoironia: «Vedo un meraviglioso quadro dipinto in modo irreprensibile, ma non è il mio, non è di nessuno»[27]. «Se si fosse in grado di disegnare! Io non so disegnare. Per questo continuo a disegnare [...]»[28]. «Ciò che vedo, lo vedo davanti a me, lo sento, ma non so minimamente con quali mezzi io gli possa dare forma»[29]. Verso la fine della vita rimane però un filo di speranza: «Un giorno forse riuscirò comunque a raggiungere il mio obiettivo»[30].

Incanto delle cose nella prospettiva dell'assoluto

In occasione di una visita al cinema Actualités Montparnasse, che proponeva dei documentari settimanali, la coscienza della realtà di Giacometti subì improvvisamente uno strano mutamento. Già durante la rappresentazione egli aveva cominciato a vedere il mondo sulla tela unitamente a quello del pubblico, nella tensione tra immaginazione e reazione, realtà immaginata e vitale attitudine alla capacità ricettiva. Sul boulevard questa impressione si rafforzava di elementare immediatezza; al posto di una realtà riprodotta, egli percepì la bellezza dinamica dell'inaspettato, dell'inatteso, di ciò che si svolgeva davanti ai suoi occhi in modo autonomo. In una specie di percezione assoluta, il suo sguardo incominciò a concentrarsi sul rapporto reciproco delle cose tra di loro, sulla traboccante quantità delle apparizioni, in contrasto con il vuoto esterno che le circondava, che illuminava come un'aura negativa i singoli fenomeni e in tal modo

---

27 Giovanni Giacometti, *Écrits*, op. cit. pp. 64-65 (cf. nota 13, pp. 9, 11).

28 Gotthard Jedlicka, *Fragmente aus Tagebüchern*, in «Neue Zürcher Zeitung», op. cit., nota 4.

29 Georges Charbonnier, *Entretien avec Alberto Giacometti*, RTF, Parigi, 3 marzo 1951. Versione scritta in: «Lettres Nouvelles», Parigi, N.S., nr. 6, 8 aprile 1959, pp. 20-27, pubblicazione in *Écrits*, op. cit. (cf. nota 6), p. 242.

30 Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Parigi, Juillard 1959, pp. 171-185 (versione scritta del suo secondo colloquio radiofonico con Giacometti, RTF, Parigi, 16 aprile 1957).

Alberto Giacometti, Ritratto di Jean-Paul Sartre, *1946, matita, 30 x 22,5 cm, proprietà privata*

accentuava la forza con cui si manifestavano.[31] Scoprì, facendola sua, la magia di ogni apparizione essenziale, che si percepisce in sé e da sé, nell'assoluto della sua inconfondibile – esistenziale – particolarità. Di colpo ebbe la facoltà di percepire l'assoluto nel particolare, attraverso l'incondizionata concentrazione della sua percezione sulla singola apparizione, cogliendone la sostanza e le strutture relative allo spazio e al tempo, dentro e allo stesso tempo fuori della loro propria – soggettiva – realtà vivente. Sotto l'effetto di questa travolgente impressione si sciolse finalmente la costrizione del continuo rimpicciolire, tramutandosi però nel suo contrario: le apparizioni che si trovava davanti riguadagnavano un valore proprio, che si definiva attraverso il loro rapporto con l'osservatore. E quanto più intensamente questi le osservava, tanto più aumentava il loro significato: cosicché durante il lavoro le sculture incominciavano improvvisamente a crescere come da sole in modo sovradimensionato e a diventare sempre più esili, in un certo senso immateriali. Giacometti abbozzava esilissime figure filiformi, di grande leggerezza, come sospese nello spazio: uomini che camminano in modo stilizzato, donne in posizione d'attesa frontale, piuttosto esitante, nell'ambivalenza di fantasmi completamente presenti di una trasparenza quasi eterea.

L'alterità di queste lunghissime figure – nei disegni come nelle sculture – affascinò la generazione postbellica in modo incredibilmente unanime: finalmente qualcuno aveva sviluppato delle forme nuove, la cui elementare semplicità sorprendeva tutti, ma che, nella polivalenza della loro simbologia, apparivano anche provocatorie. La loro stilizzazione distanziata gli conferiva la chiarezza e verginità di apparizioni arcaiche che Giacometti amava mettere in relazione tra di loro per avvolgerle virtualmente nella loro propria realtà. Solo a malavoglia si staccava dalle sue opere, che del resto mai creava a scopo decorativo o quale attributo di qualsivoglia edificio o determinati ambienti, a meno che non lo si invitasse a realizzare un'installazione destinata esclusivamente a quelle precise opere. Quasi mai riusciva a finire in tempo per le esposizioni, cambiava continuamente la posizione e la scelta delle opere, anche quando aveva collaborato intensamente e fatto

[31] Nesto Giacometti, *Il était une fois*, in «Die Weltwoche», Zurigo, n. 1680, 21 gennaio 1966, p. 23.

tutti i possibili sopralluoghi già durante la fase preparatoria. Basti pensare alle lettere a Pierre Matisse. Per la rispettiva esposizione a New York, Giacometti aveva riportato su carta tutte le opere a disposizione in base alle loro misure e le aveva raggruppate lui stesso secondo le loro caratteristiche[32]. Per renderle comprensive al pubblico si pregò Jean-Paul Sartre di redigere un testo in quanto, insieme a Simone de Beauvoir, meglio di tutti sapeva spiegare il loro significato estetico rifacendosi ai molti colloqui con Giacometti, facendo anche riferimento al loro tentativo comune di superare il nichilismo nella visione di un esistenzialismo impegnato e soprattutto liberato dalla norma.

Jean-Paul Sartre: figure tratte dalla polvere dello spazio

Il saggio di Sartre si legge come una ricapitolazione delle asserzioni dello stesso Giacometti sulle proprie sconfitte e visioni. Sartre sottolinea l'originalità dei suoi approcci concettuali, la loro assoluta immanenza e interpretazione unitaria, confronta i suoi lavori ad un «sovvertimento copernicano» nella lotta contro i pregiudizi di una concezione artistica unilateralmente mimetica. In quindici anni avrebbe realizzato, solo per sopravvivere, una sola esposizione, perché prima c'era da risolvere il problema di come si «può, a partire da un sasso, fare un essere umano senza pietrificarlo». Attraverso ininterrotti tentativi avrebbe, «dal niente e dalla pietra», ricavato innumerevoli abbozzi che sempre rifiutava per riprovare da capo. «La meravigliosa unità di questa vita» sarebbe – così Sartre – «la sua ostinata costanza nella ricerca dell'assoluto». Nella prospettiva di Giacometti i principi tradizionali della scultura vengono messi in discussione. I loro pregiudizi potrebbero essere superati solo attraverso un rapporto innovativo – più libero – con il materiale; attraverso un concentrato ridimensionamento in direzione dell'essenziale; attraverso un processo che renda vitale la tridimensionalità spaziale escludendone la sua divisibilità; attraverso l'assunzione di un punto fermo creativo assoluto; attraverso una cosciente presa delle distanze nei confronti del raggiungimento di un presente pieno nell'unità dell'azione; attraverso il superamento della corporeità materiale, cosciente del fatto che il proprio intento, in quanto obiettivo visionario, per sua natura, e ciò vale come principio, non può essere portato a termine: «Non arriverà mai ad una conclusione, per il semplice fatto che l'essere umano si pone sempre già al di là di quello che ha creato»[33a].

Il saggio del filosofo è uno schieramento pubblico con l'arte di Giacometti che alla fine affronta volutamente anche l'incomprensione di molti critici nei confronti della magrezza

---

[32] A.G., *'Première' Lettre à Pierre Matisse*. Testo con 35 abbozzi, in: Catalogo dell'esposizione *Alberto Giacometti. Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings. Introduction by Jean-Paul Sartre and a Lettre from Alberto Giacometti.* New York, Pierre Matisse Gallery, 19 gennaio - 14 febbraio 1948. Versione scritta: *Écrits*, op. cit., (cf. nota 6), pp. 37-50. Versione in lingua tedesca di Ursula von Wiese, in ERNST SCHEIDEGGER (a c. di), *Alberto Giacometti: Schriften, Zeichnungen*, Zurigo, Arche, 1958, pp. 32-37.
A.G., *'Deuxième' Lettre à Pierre Matisse*, 12 abbozzi con testi d'accompagnamento. Estratti nel catalogo dell'esposizione *Alberto Giacometti*. New York, Pierre Matisse Gallery, novembre 1950. Versione scritta, *Écrits*, op. cit., (cf. nota 6), pp. 51-62.

[33a-b] JEAN-PAUL SARTRE, *Die Figuren aus dem Staub des Raums*, in: Catalogo dell'esposizione *Alberto Giacometti*, Berlino, Nationalgalerie, 9 ottobre 1987 - 3 gennaio 1988; Stoccarda, Staatsgalerie, 29 gennaio - 20 marzo 1988, pp. 349-354. Tradotto dal francese da Hans Georg Brenner, in JEAN-PAUL SARTRE, *La Recherche de l'Absolu*, in «Les Temps Modernes», Parigi, vol. III, n. 28, 1948, pp. 1153-1163.

ed estrema lunghezza delle sue figure. Alla domanda ironica se le figure scaturiscano da uno «specchio concavo», da una «fonte di giovinezza» o addirittura da un «campo di punizione» egli risponde – da esistenzialista! – facendo riferimento al superamento mistico della corporeità in una specie di ascensione immanente nel regno dell'utopia artistica, mettendole in relazione con Leonardo da Vinci, Kafka e Dostojewski. Solo con le opere di questi artisti Sartre ritiene si possa confrontare l'alta qualità del lavoro di Giacometti, con grande ammirazione per la paradossale enigmaticità dell'incompiuto e in sé arcaicamente assoluto, il cui effetto scaturisce dal suo interno: «Giacometti sapeva dare al suo materiale la sola vera unità umana: l'unità dell'azione»[33b].

Studi di ritratti: tentativi di lavorare secondo la natura

Fotografia di Sabine Weiss, Alberto ritrae Annette, *1954*

Accanto al disegno e alla scultura Giacometti riprese con fervore anche i suoi studi di ritratti a olio. Predilesse comunque – oltre ai numerosi autoritratti – sempre i medesimi modelli. Durante le vacanze a Stampa e Maloja la sua scelta cadde quasi sempre sulla madre Annetta, che ritrasse amorevolmente, a Parigi i modelli furono soprattutto sua moglie Annette e Diego, più tardi James Lord, quindi Isaku Yanaihara e Élie Lotar, negli ultimi anni specialmente Caroline, la cui vicinanza al «Milieu» stimolava particolarmente la sua sensualità; per amicizia o per adorazione dipinse e disegnò chi, fra amici, artisti, galleristi e collezionisti, gli era vicino e quanti, dal mondo dell'economia e della cultura, lo sostenevano, come Tériade, Michel Leiris, Sartre, Simone de Beauvoir, Henri Matisse, Igor Strawinsky, Jean Genet, G. David Thompson, Aimé e Marguerite Maeght. La sua attenzione si focalizzava sempre sullo sguardo, nel quale in un certo senso si concretizza la personalità della persona ritratta[34]; attorno ad esso – con schizzi marcati – i tipici tratti del viso, sotto accennate strutture del corpo, avviluppate con discrezio-

[34] Yves Bonnefoy, *Giacometti et Cartier-Bresson*, in *Henri Cartier-Bresson / Alberto Giacometti. Une Communauté de regards*, a c. di Tobia Bezzola, in collaborazione con Agnès Sire, Parigi/Zurigo, Scalo Verlag 2005, p. 38.

ne dallo spazio, in parte attraversate da giochi d'ombra di colore smorzato o da pochi tratteggi, le tracce di pareti o di opere in muratura, raramente riprodotti anche i mobili, che si perdono nel nulla o che, con alcune pennellate, marcano la conclusione stessa sulla tela, spesso anche con più intelaiature, che sottolineano la prospettiva del ritaglio e che sovente producono anche una sorta di distanza dalla persona ritratta. Dal profilo del colore i ritratti si presentano perlopiù con sfumature spezzate di grigio, spesso con discrete tonalità ocra, talvolta scanditi da un delicato azzurro o rosso chiaro, di regola contornati da tratteggi grigio scuro o bianco gesso. Gli occhi, che sembrano sporgere da due buchi neri, hanno sempre lo sguardo fisso su ciò che sta loro di fronte, come se le figure e i loro volti si cristallizzassero da uno sfondo non ben definito, chiusi in se stessi, in un atteggiamento di silente attesa, ma sempre immersi in una presenza incredibile, come se ascoltassero intensamente o guardassero attentamente il loro proprio riflesso, la nascita della loro personalità nel dipinto.

Ciò che entusiasma in questi ritratti è la loro multidimensionalità: le relazioni a più strati che intercorrono fra le singole parti, che si determinano a vicenda, si completano con contrasti e rinviano l'una all'altra. In un gesto pittorico continuo si innesta, con una precisione mozzafiato e una stupenda coerenza, un apparente groviglio di linee ed elementi colorati che si combinano fino a formare una composizione complessiva, che di per sé consta unicamente di riduzioni da astrarre e che prospetticamente si disgrega in singoli strati, ma che nell'interazione dinamica di tutti gli elementi finisce per produrre qualcosa che assomiglia a figure ben sagomate. Lo sguardo dal davanti mette in evidenza elementi di colore piuttosto chiari, riflettenti la luce, di forma lineare o anche espansi come una superficie, mentre la vista da dietro sottolinea l'uso di colori complementari principalmente scuri e impiegati a mo' di profili. L'impressione dello spazio si riflette nelle strutture diagonali appena accennate sullo sfondo, in trasparenti riflessi di luce oppure nelle rispettive tonalità colorate condensate per creare atmosfera, come se l'aura delle figure ritratte si irradiasse dall'interno verso ciò che le circonda ma dall'esterno tornasse a focalizzarsi verso l'interno, in un processo di reciproca dinamicità della propria sostanza.

Successo a livello mondiale

La notorietà di Giacometti crebbe non solo a Parigi e a New York, bensì anche in Svizzera, anche se non gli era concesso trovare, nella sua natia Bregaglia, collezionisti interessati, ad eccezione del professor Serafino Corbetta di Chiavenna, medico della famiglia, il quale nel corso degli anni investì una considerevole somma in opere eccellenti[35]. Comunque sia, la Kunsthalle di Basilea organizzò, su iniziativa di due compagni di scuola di Schiers, Lukas Lichtenhan e Christoph Bernoulli, la sua prima mostra personale in Europa dopo la seconda guerra mondiale, e per la prima volta il Kunstmuseum acquistò, per la collezione

[35] Natalia Corbetta (a c. di), *Serafino Corbetta. Un medico tra arte e natura*. Milano 2003; cf. in merito anche Casirmio Di Crescenzo / Franco Monteforte (a c. di), *Alberto Giacometti. Percorsi Lombardi*. Catalogo della mostra a Sondrio, Verona 2005.

pubblica, una sua opera del dopoguerra, *La piazza* (1948/49). Poco dopo ebbe luogo la prima personale parigina nella Galleria Maeght, con sculture, disegni e dipinti, accompagnata da numerose interviste e discussioni sulle sue difficoltà nella concretizzazione del suo programma estetico. Da quel momento non ci fu più alcuna importante esposizione d'arte contemporanea senza la sua partecipazione, a Londra, Zurigo, Antwerpen, Amburgo, Venezia o nelle più importanti città degli Stati Uniti. Attorno al 1954 il magnate dell'acciaio G. David Thompson di Pittsburgh iniziò la propria straordinaria collezione di opere di Giacometti, che alcuni anni dopo venne riportata in Svizzera da Ernst Beyeler e che nel 1966 fu in buona parte assorbita dalla Fondazione Alberto Giacometti. Nel maggio 1954, in occasione della seconda mostra di Giacometti nella Galleria Maeght a Parigi, furono esposti numerosi sculture, disegni e studi di ritratti, che erano apparsi nella rivista «Derrière le Miroir», unitamente al saggio di Jean-Paul Sartre *Les peintures de Giacometti*, che tematizzava la modernità della sua arte e che nella presentazione dei suoi concetti scatenò ampie discussioni non soltanto nella scena artistica parigina.

Jean-Paul Sartre: i dipinti di Giacometti[36]

In un saggio Sartre si cimenta in una sorta di giustificazione del concetto di arte. Dopo la seconda guerra mondiale e le esperienze vissute nel campo di prigionia la sua attenzione non si concentra sulla sperimentazione della bellezza, bensì sull'esigenza di una percezione consapevole e di una interpretazione esistenziale nel superamento del vuoto e della perdita di se stesso. A tale scopo sono necessari distacco, distanza e materializzazione. Giacometti non voleva soltanto dipingere *cosa* vedeva, bensì anche *come* la vedeva: quale apparizione e disparizione, quale realtà e illusione, quale riproduzione e miraggio. Dove inizia la raffigurazione – si chiede – e dove l'omissione; dove il rinvio, dove l'enigma? Sartre vede in Giacometti un mago, che coniuga fra loro caducità e durevolezza, il fare labirintico con la conoscenza dei nessi. Lo descrive anche come l'artista dell'ambivalenza, che sa abbinare fra loro l'apparire con lo scomparire, la sfida con la fuga, la rappresentazione con la dissoluzione. Mostra la concretezza, che si avvolge in se stessa, nel vuoto dell'astratto; spesso in un'improvvisa smaterializzazione, che però torna a riempirsi nella vista dell'osservatore, il quale, per associazione, riesce a percepire la globalità. La sua indeterminatezza è voluta, è parte integrante del suo sforzo estetico volto ad attivare il patrimonio percettivo dell'osservatore. Sartre sostiene che Giacometti vuole mostrare attraverso numerosi strati di vuoto la donna seduta, che ha appena dipinto, vuole trasformare la tela in un corso d'acqua in verticale e farci vedere la sua persona nell'immagine, come Rimbaud vide un salone nel lago: trasparente». Sempre secondo Sartre, in ciascuno dei suoi quadri Giacometti ci lascia co-sperimentare l'attimo della creazione 'ex nihilo', proponendoci l'interrogativo sul senso dell'esistenza. In questo senso ognuna delle persone da lui ritratte produce un effetto come un'allucinazione, poiché si pone dinanzi a

---

[36] Jean-Paul Sartre, *Die Gemälde Giacomettis*, in: Catalogo dell'esposizione *Alberto Giacometti*, Berlino, Nationalgalerie, 9 ottobre 1987 - 3 gennaio 1988; Stoccarda, Staatsgalerie, 29 gennaio - 20 marzo 1988, p. 355-360. Tradotto dal francese da Werner Bökenkamp, secondo: Jean-Paul Sartre, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrière le Miroir», Parigi, n. 65, 1954.

noi come un'apparizione indagatoria; ambigua e quindi anche interpretabile. Sartre cita l'amico: «Mi giro verso Diego e in ogni istante lo vedo fare qualcosa di diverso, prima dorme, poi è sveglio, un momento dopo guarda con ammirazione il cielo e in un momento successivo mi fissa. Tutto è corretto, tutto è palese, ma mi basta inclinare leggermente la testa per modificare la direzione del mio sguardo e questa evidenza si dissolve e viene sostituita da un'altra». In Giacometti Sartre vede il prestigiatore che si comporta come se creasse la realtà, mentre si tratta dell'immaginario, che lui riesce a concretizzare con l'aiuto del mondo esterno, quale miraggio di autentica invenzione.

Sartre conosceva Giacometti nel profondo, ma qui si è sbagliato: recepiva l'umorismo e l'autoironia di Giacometti come l'espressione di una perfetta virtuosità artistica nella creazione di una realtà immaginata, e così facendo ignorava la sua disperata tristezza per la propria incapacità, che lui poteva soltanto schivare, ma non superare, perché in quanto artista non si distaccava dalla tensione paradossale fra essenza e apparenza allo scopo di coniugarne gli opposti. Per Giacometti non si trattava di riprodurre fedelmente la realtà, quanto piuttosto di catturare i tratti fondamentali della sua sostanza, onde sondare le sue strutture in riferimento a spazio e tempo, al di là di una semplice e momentanea realtà di vita. Tentava di cogliere i fenomeni superficiali anche nella loro tipicità recondita, nel richiamare alla mente, in modo autonomo e immutabile, le peculiarità del loro essere. Ciò non ha nulla a che vedere con la magia, quanto piuttosto con la tragicità dell'arte in sé di voler rappresentare l'irrappresentabile, nel tentativo di superare i limiti assegnati. Giacometti prese molto male questo giudizio scherzoso, seppur formulato con le migliori intenzioni, di Sartre. Ancora alcune settimane prima della sua morte Giacometti annotò disperato nei suoi appunti: «Ora procedo soltanto girando le spalle all'obiettivo, creo unicamente dissolvendomi. Non so se sono un commediante, un burlone, uno stupido o un giovane molto coscienzioso. So soltanto che devo tentare di disegnare un naso secondo natura»[37]. Durante la sua degenza ospedaliera a Coira a fine ottobre 1963 scrisse ancora fiducioso nel proprio diario: «Domani all'ora di pranzo sarà tutto passato, sarò nuovamente fuori immerso nella vita, a Stampa, a Parigi, ovunque, in mezzo a tutti gli altri e al lavoro. [...] Ho la situazione sotto controllo. Una tazza sul tavolo in camera, la finestra, fuori il cielo e le strade attorno alla Terra. La testa, il sole, l'alba e il tramonto, le stagioni, l'aria pulita e il lago, lì dietro lo spazio infinito. In merito a Sartre, rinunciare ad una risposta, non ne vale la pena. Parlare con lui, scritto in malo modo, pensato in malo modo»[38].

Sartre analizza l'opera di Giacometti da un lato di per se stessa, dall'altro in funzione della relazione che il creatore instaura con la propria opera, tenendo pure presente il rapporto con l'osservatore. Nel far questo parte anche dalle proprie esperienze, senza tuttavia aspirare a tracciare paragoni con altri tentativi di astrazione contemporanei, che hanno sviluppato la dissoluzione del concreto e che hanno portato intenzionalmente qualsiasi idea di coerenza spazio-temporale all'assurdo. Alberto Giacometti azzardava invece il

---

[37] A.G., *Notes sur les copies*. Testi per il volume di Luigi Carluccio, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*. Torino, Botero 1967. Dapprima pubblicato in «l'Éphémère», Parigi, n. 1, 1966, pp. 104-108. Ristampato in *Écrits*, op.cit., (cf. nota 6), pp. 95-98.

[38] A.G., *Carnets et feuillets*. Annotazioni in quaderni d'appunti e su fogli sparsi degli anni 1915-1965, op.cit., (cf. nota 17).

pericoloso equilibrismo fra dissoluzione e consapevole composizione, per spiegare il quale Sartre utilizzava l'immagine del naturale gioco di onde del mare, che egli paragonava alla scoperta e al susseguente mascheramento della realtà, con l'evocazione e la successiva scomparsa di forme di manifestazione in un gioco alternato di immaginazione umana.

Dal rappresentabile all'irrappresentabile

Retrospettivamente è tutto più facile da giudicare, poiché non si conosce soltanto ciò che è stato ma pure il percorso e questo, nel caso di Giacometti, è stato contrassegnato da straordinari successi e importantissimi riconoscimenti. Malgrado la sua timidezza e la sua forte riservatezza personale il suo operato è vieppiù divenuto un fenomeno pubblico. Sono scrosciati incontri, inviti, onorificenze, premi all'arte, attestazioni di stima; critica e incomprensione hanno accresciuto il suo grado di popolarità e la dialettica con la sua opera. Tuttavia, quanto più grande era l'apprezzamento tanto più insistentemente s'insinuavano i dubbi su se stesso e di conseguenza tanto più opprimente era l'avvilimento per l'infinita impossibilità di ultimare i suoi lavori: «Mi risulta sempre più difficile portare a termine i miei lavori. Quanto più invecchio, tanto più solo divento.»[39] James Lord, che fu spesso ritratto da Giacometti, ha tramandato, con una drammaticità tutta sua, numerose affermazioni di Giacometti racchiudendole nell'opera *A Giacometti Portrait*[40], per esempio: «Durante tutti questi anni ho esposto cose che non erano ultimate e che forse non sarebbero mai dovute essere avviate. Ma d'altra parte: Se non avessi esposto per niente, sarebbe stato recepito come un gesto di codardia, come se non avessi osato mostrare ciò che avevo fatto». Ancora più entusiasmante ciò che accadde al professore di filosofia, il giapponese Isaku Yanaihara, che scrivendo un articolo su Giacometti fece amicizia con l'artista e che più tardi, in una monografia, ne riferì anche le esperienze che aveva appreso in qualità di modello, durante la disperata lotta plurisettimanale di Giacometti per raggiungere la «corretta» concretizzazione della sua idea, di «rendere su tela il suo viso così come io lo vedevo»[41]. Piombava ripetutamente in uno stato di totale impotenza, si vedeva al punto zero: «Al momento non so a che punto sto. Eppure ora sono al punto zero sia nella pittura che nella scultura»[42]. Alla Biennale di Venezia del 1962, mentre installava le sue opere nel Padiglione svizzero, sprofondò in un'autentica psicosi, perse qualsiasi sicurezza nelle proprie forze, cambiò incessantemente la collocazione delle opere come pure la scelta e l'altezza del basamento, nella notte prima dell'apertura modificò persino l'effetto dei colori[43].

---

[39] Pierre Schneider, op.cit. (cf. nota 16), p. 268.

[40] James Lord, *A Giacometti Portrait*, New York, Museum of Modern Art 1965. Versione tedesca di Bernhard Reitz, *Alberto Giacometti. Ein Portrait*. Königstein, Athenäum 1982. Cf. anche la documentazione delle diverse versioni del ritratto di James Lord del 1964, in: Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une oeuvre*, Parigi, Flammarion, 1991, pp. 377-379.

[41] Isaku Yanaihara, *Pages de Journal*, in «Derrière le Miroir», Parigi, n. 127, maggio 1961, pp. 18-26; cf. anche Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti. Spuren einer Freundschaft*, Zurigo: Verlag Ernst Scheidegger, 1990, p. 151.

[42] Georges Charbonnier, op.cit. (cf. nota 30).

[43] Cf. la serie fotografica di Ugo Mulas, che mostra Giacometti al lavoro e mentre apporta modifiche alla sua «Mostra personale» alla Biennale di Venezia, nel Catalogo dell'esposizione a Sondrio: *Alberto Giacometti. Percorsi Lombardi*, a c. di Casimiro Di Crescenzo / Franco Monteforte, Sondrio 2005, pp. 136-142.

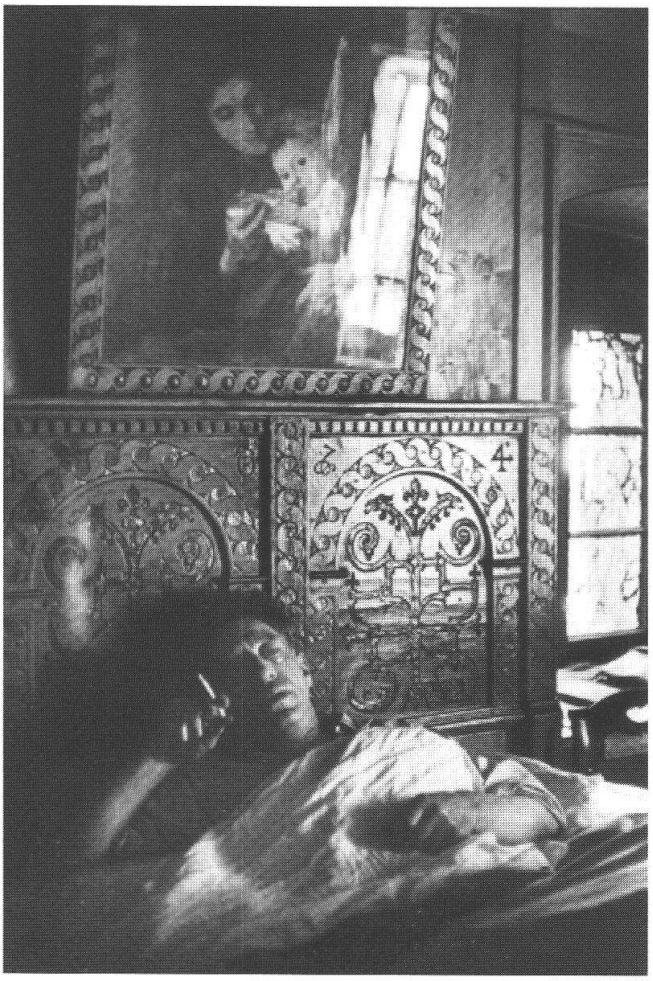
Fotografia di Ernst Scheidegger, Alberto Giacometti mentre ritrae Annette, *1954, Stampa*

Nella sua concezione di perfezione, di profonda influenza protestante, non riusciva a sopportare di fare le cose a metà e di lasciarle incompiute; nel frammento individuò la possibilità dell'intero, nel fallimento l'impegno mancante e la forza creativa lacunosa. Molte opere sono conservate soltanto in riproduzioni fotografiche, poiché nel compimento dubitava dell'esecuzione di minimi dettagli mancanti. Il fotografo Ernst Scheidegger riconobbe presto il valore di questi stadi intermedi, delle 'opere in progress' di per se stesse tanto in pericolo nella loro tensione fra ultimazione e demolizione; da amico talvolta ottenne il permesso di fotografare Giacometti al lavoro e di scattare anche fotografie dell'atelier, ciò che in seguito affascinò in maniera straordinaria lo stesso artista: immortalare l'essere in cammino, il non ancora compiuto, ciò che si sviluppa da se stesso.

Alberto Giacometti, Annette a braccia incrociate, *1964, acquaforte, 25,5 x 19,8 cm, proprietà privata*

Fissare su fotografia l'ambiguità pittorica

Osservare l'opera dalla sua nascita e non dal suo compimento è prerogativa dei testimoni oculari, che non hanno ancora per forza di cose la conclusione dinanzi agli occhi. A godere di questa posizione furono Sartre e Diego, anche i modelli, soprattutto i fotografi che si interessarono al processo del momento creativo, nell'intensità e nell'inspiegabile naturalezza della sua esecuzione. A questi sguardi dobbiamo i loro ricordi, ma anche ad alcuni fotografi che osarono penetrare nell'intimità dell'atelier alla ricerca della meraviglia dell'atto creativo. Fra questi, in testa a tutti Ernst Scheidegger, ma anche anche Brassaï, Robert Doisneau, Ugo Mulas, Giorgio Soavi, Paola Salvioni Martini, Marc Vaux, Lamberto Vitali, Sabine Weiss. Giacometti riconobbe nel loro lavoro una sorta di 'contro-arte' che andava incontro a buona parte delle sue aspettative, anche se in un'altra tecnica, con presupposti del tutto differenti e con altri obiettivi, ma anche con i medesimi pericoli e con ostacoli analoghi. Gli interessavano le possibilità di una resa fotografica della realtà, nella sua limitatezza in rapporto a certuni presupposti, come la scelta soggettiva del ritaglio, l'intensità dell'illuminazione, la distanza, ma pure nel vincolo dei momenti selezionati, nel suo superare l'effimero con il suo esemplare appello alla capacità mnemonica e alla forza associativa dell'osservatore.



Fotografia di Henri Cartier-Bresson. Alberto Giacometti nella camera da letto dei suoi genitori, *1961, Stampa*

Strinse amicizia con Henri Cartier-Bresson, che incontrò ripetutamente nel corso degli anni e che infine – come fece con Ernst Scheidegger – invitò pure a casa sua in Bregaglia; posò volentieri per lui rallegrandosi sommamente dei dipinti ben riusciti per la loro precisa riproduzione della realtà e dell'atmosfera. Nessuno pare aver colto e immortalato tanto intensamente come Cartier-Bresson l'intimità del rapporto che Giacometti aveva con la madre, con gli oggetti, gli spazi, le strade e i paesaggi che lo circondavano. Le fotografie di Cartier-Bresson fecero il giro del mondo con l'enigmaticità che era profondamente familiare a Giacometti e l'alta qualità della sobrietà archetipica. Gli fu persino consentito di riprendere Alberto nella camera da letto dei genitori, in un vecchissimo letto di famiglia datato 1674, con la sigaretta in mano, come immerso, con aria trasognata, nei suoi pensieri, sotto il quadro di suo padre che lo ritrae da piccolo nelle braccia della madre, inondato di luce vespertina riflessa.

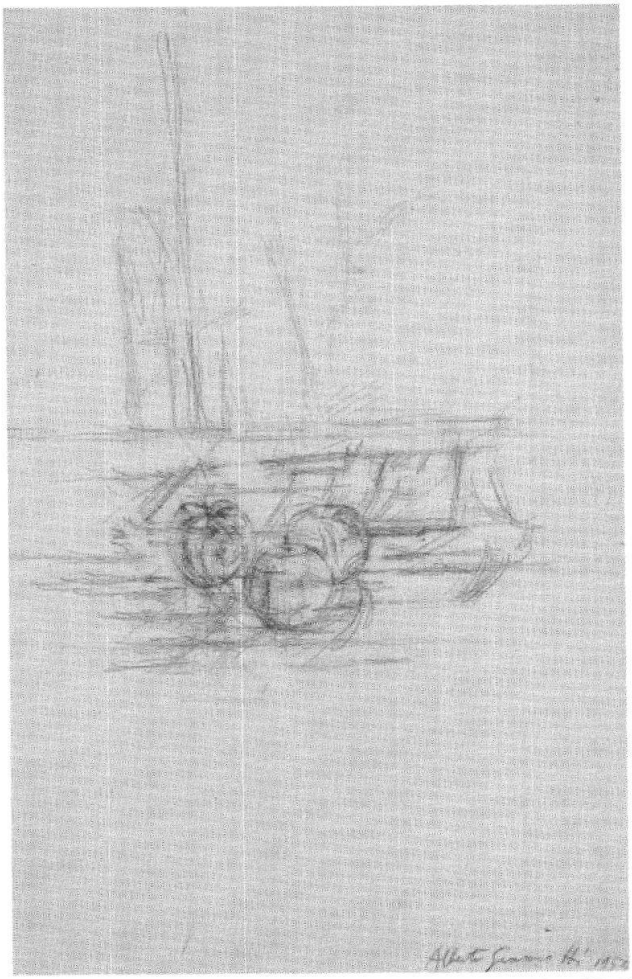
Fotografia di Henri Cartier-Bresson: Alberto Giacometti e sua madre Annetta, *1961, Stampa*

Maestria nel disegno e nella grafica

I disegni e le litografie di Giacometti sono di raffinata sobrietà: fin dall'inizio intravedeva nella semplicità dei presupposti del disegno un mezzo non complicato del suo dialogo artistico con la realtà, allo stesso modo recepiva la chiarezza delle indicazioni tecniche della litografia, senza pathos e senza costrizioni di una messa in scena dettata dai materiali: nessuna speciale preparazione del colore e del materiale di modellamento, nessuna installazione di cavalletti; non era necessaria alcuna dispendiosa determinazione, con effetto sostanzialmente artificioso, del rapporto fra modello e artista, bensì soltanto la semplice osservazione della realtà presente che si compie in se stessa, dalla cui molteplicità scaturiscono spontaneamente i motivi. Questi vanno poi ridotti, tramite una matita da disegno, al livello di tentata riproduzione, all'esclusivo contrasto fra lo sfondo bianco e le linee scure ivi tracciate: quanto ha forma e materia può, nella propria dimensionalità, essere congiunto con quanto si trova nello stesso spazio per formare un'impressione complessiva circondata da prospettive e colpi d'occhio, contornata da giochi di ombre e condensata in smorzati tratteggi dalla corporeità trasparente. Nella loro formale configurazione le reali dimensioni vengono rilevate sotto forma di rotondità, angoli e lunghezze e tradotte in rapporti fra essere più alto, più basso, più grande e più piccolo; in una riduzione quasi amateriale le dimensioni vengono attribuite a strutture di base in continua reiterazione, senza ridurre la coloristica e sensuale estensione sulla superficie ad un denominatore di perfetta trasparenza, dove la linea orizzontale code-

termina la perpendicolare, dove ciò che è vicino viene compreso nella sua oggettualità spaziale soltanto tramite ciò che è più lontano. Per la delicatezza della loro definizione i disegni assumono un non so che di sospensivo-connettivo, come se fossero poesie di segni nate dal puro incontro fra le singole parti, come unità di tensione che vivono in se stesse, che si relativizzano reciprocamente e che restano legate indissolubilmente fra loro nell'assolutezza della loro perfetta autonomia.

La disinvoltura delle direttive stimola la libertà del sicuro tratteggio di Alberto Giacometti; l'espressione diviene più spontanea, più sciolta, in un certo senso dà prova della sua straordinaria abilità nel progettare, nel concepire e nell'intrecciare. Non c'è mai casualità; si tratta sempre di composizioni – che si compiono in se stesse – di corporeità, di contesti formalizzati, che Giacometti abbozza nelle strutture con uno sguardo che parte dalla sua visuale centrale e si dirige sulla sua realizzazione concettuale. Ciascun oggetto non viene fotografato, bensì – quasi narrativamente – fissato nella gestualità della sua matita da disegno, ossia colto non dall'esterno nel gioco di luci e ombre, bensì riflesso nel flusso della forza espressiva dei sensi e dell'intelletto di Giacometti. È come se l'oggetto catturato dall'occhio oppure la persona o il paesaggio raffigurato guidassero i movimenti disegnatori dell'artista e ne determinassero lo stile, facendolo confluire nell'atto della

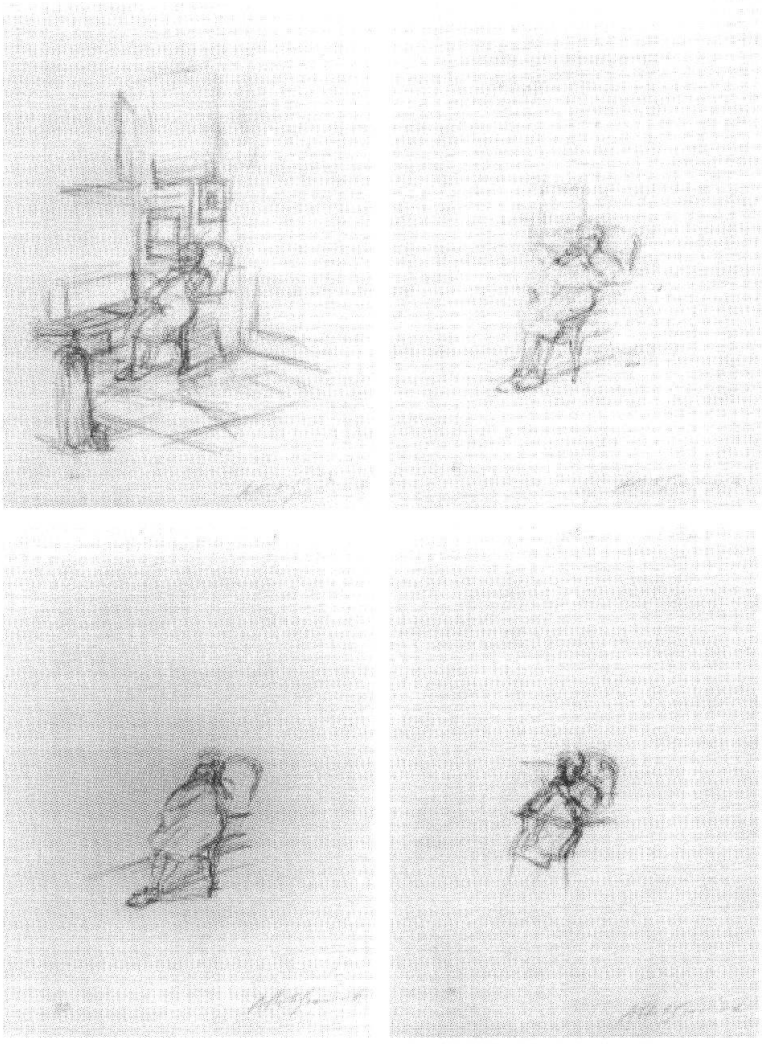


Alberto Giacometti, Tre mele, *1959, matita, 50 x 32,5 cm, proprietà privata*

Alberto Giacometti, Dettaglio barocco, *1961, acquaforte, 24,7 x 16,9 cm, proprietà privata*

realizzazione, in sintonia con l'osservazione formulata da Henri Cartier-Bresson, per cui l'intelletto di Alberto Giacometti era interamente al servizio della sua sensibilità.[44]

Ci sono fogli che, grazie alla loro perfetta formalizzazione, risultano osservabili da diverse prospettive; ne è un esempio la piccola acquaforte realizzata per il *Vivantes Cendres, innommées* di Michel Leiris *Dettaglio barocco*[45], che nella propria fissazione del reticolato ornamentale si spinge tanto avanti, che si riconoscono le medesime strutture nel terreno retrostante, anche se nella loro «naturale» variazione. Se la si ruota di 180° si assiste ad un mutamento fra primo piano e sfondo, all'interno di un gioco fantastico di opposti che si uniscono e si scindono. Sostanzialmente si tratta di un'impressione rielaborata spontaneamente, che Giacometti suddivide nella sua bipartizione e riflette nella sua diversità. La terza parte andrebbe individuata nel cielo incurvato e sgombro o in un prato vuoto confinante con un bosco e sovrastato da danzanti formazioni montane. Solo il titolo svela la soluzione, analogamente ad un emblema barocco che di per sé resta enigmatico. Lo stile e la struttura del quadro sono fra loro connessi sia in senso proprio che in senso figurato.



Alberto Giacometti, Mère de l'artiste assise, I - IV, *1965, litografie, circa 65 x 49 cm, Maeght Éditeur*

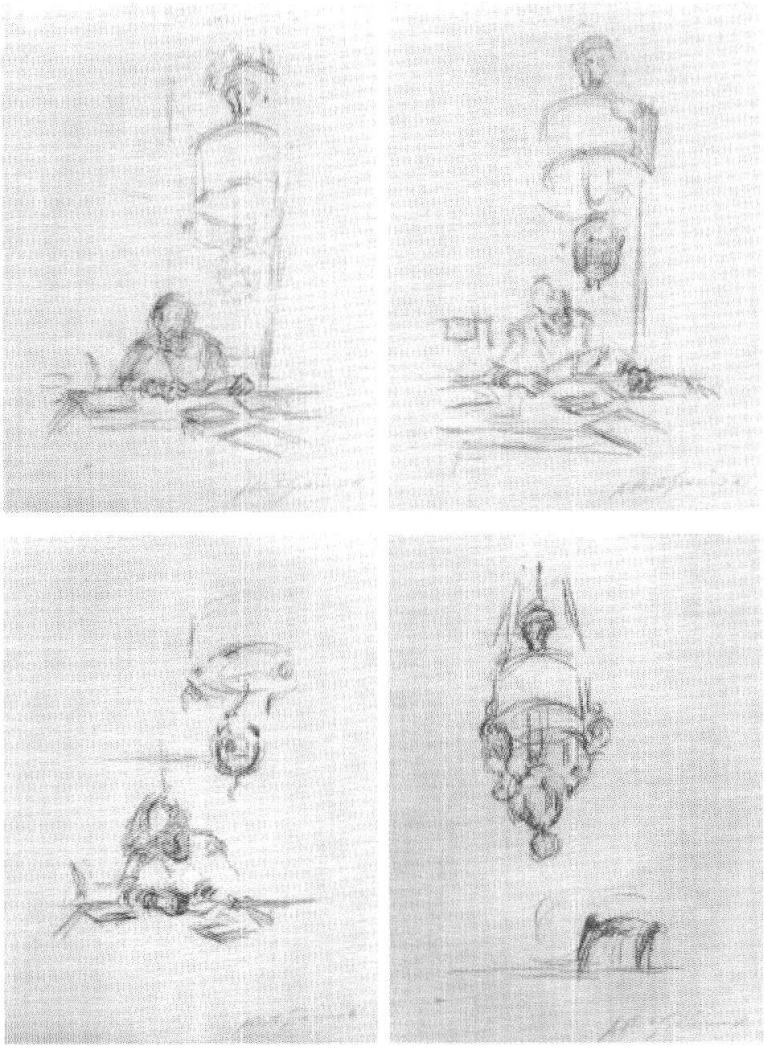
Alberto ha spesso disegnato sua madre[46], a più riprese, in tutte le possibili posizioni e occupazioni, nel senso di un permanente richiamo alla mente dell'immagine e dell'esistenza della madre. Annetta ha seguito con grande apprensione il lavoro del figlio e con preoccupazione ha ravvisato

[44] «Chez Alberto l'intellect est un instrument au service de la sensibilité», in *Henri Cartier-Bresson / Alberto Giacometti. Une Communauté de regards*, op. cit. (cf. nota 34), p. 19.

[45] «Baroque Detail»: Foglio 8 della serie per Michel Leiris *Vivates Cendres, innomées*, Édition Jean Hugues, Parigi 1961.

[46] Cf. *La passion du lithographie*. Alberto Giacometti. Oeuvre gravé. Parigi, Maeght Éditeur 1990, pp. 86-89; quindi pp. 90-93.

l'allontanamento di Alberto dal modello paterno. Mentre Giovanni Giacometti si vedeva sublimato nelle bellezze del mondo esteriore, fra le quali rientrava anche la sua famiglia con i propri membri e le proprie origini, e le trasformava di continuo nel disegno e nella pittura, affascinato dalla loro pluralità ed enigmaticità, Alberto tentava di crearsi una propria realtà. Quest'ultima era in parte identica al mondo che lo circondava e in origine coincideva anche con la realtà del padre, ma per buona parte era caratterizzata, tramite i sentimenti e le idee dello stesso Alberto, da una più amara e distanziata consapevolezza percettiva. Annetta disapprovava la via della riduzione, della dissoluzione e della traduzione distanziata; nei suoi quadri e nei suoi disegni Alberto non riportava tutto, ometteva molto di ciò che riteneva superfluo, non voleva riprodurre suggestività atmosferiche, bensì aspetti, fatti sporadici, cose che erano cariche di significato soltanto per lui. Le quattro litografie *Mère de l'artiste assise I-IV* mostrano concretamente il procedimento della coerente riduzione: nella prima versione si riconosce un'anziana signora seduta in poltrona, in un salotto di Stampa, con un abbozzo di stufa di maiolica e di panca, quadri appesi alle pareti; sul pavimento è disteso un tappeto, in primo piano, di fronte alla donna, la spalliera di una sedia. La donna, dedita al riposo, è posta al centro del quadro, ha un'aria rilassata e una pancetta discretamente accennata, nella quale decenni prima si era formato Alberto. Ciò che conta è l'intelligenza della sua espressione, la maternità del suo atteggiamento, la sua aria contemplativa e la sua naturale presenza. Annetta sapeva cosa significa la rinuncia, la sottomissione a cose più importanti, viveva al servizio dell'impegno reciproco, orgogliosa della coesione della propria famiglia, rallegrandosi, pienamente cosciente, anche dei successi ottenuti dal primogenito che non perdeva mai di vista. Nella seconda versione la figura sembra più vicina; ci sono ancora parti della poltrona e uno sfondo appena abbozzato come pure un pavimento a malapena percettibile. Sul terzo e sul quarto foglio si omettono sempre più cose; resta la donna assorta nel riposo e nella riflessione.



Alberto Giacometti, Mère de l'artiste lisant, I – III / Chaise et suspension, *1965, litografie, circa circa 65 x 50 cm, Maeght Éditeur*

Forse ancora di maggior effetto sono i quattro fogli della sequenza *Mère de l'artiste lisant*. Sotto una lampada a petrolio appesa al soffitto è raffigurata la madre mentre legge, davanti a sé tiene alcuni libri che sfoglia attentamente. Sul quarto foglio – *Chaise et suspension* – figura soltanto un tavolo appena abbozzato, ma vuoto; vuota è pure la sedia, l'unica cosa rimasta è la lampada dai profili rielaborati. I disegni sono stati litografati dopo la morte di Annetta.

Il visionario con il carisma del fallimento

Annetta ha potuto ancora assistere al successo del figlio e ne era felice. Nel 1963/64 Giacometti è all'apice del suo operato; gli vengono commissionate opere da tutte le parti del mondo. È chiamato ad esporre a Londra nella Tate-Galery e lì incontra Francis Bacon; il Kunsthaus di Zurigo ha in programma un'ampia retrospettiva con oltre 300 opere che spaziano su 50 anni; Jacques Dupin prepara, presso Maeght, una prima monografia di Alberto con oltre 200 fotografie di Ernst Scheidegger. L'editore e amico Tériade ha in mente la pubblicazione di un volume con litografie e testi di Giacometti, il quale, uscito postumo nel 1969 con il titolo *Paris sans fin*, mostra impressioni di aspetti della città di Parigi cari all'artista. A New York, dopo una lunga serie di accertamenti, si decide finalmente di affidare ad Alberto la realizzazione dell'imponente scultura per la Chase Manhattan Plaza. In quel momento subentrano problemi di salute; a seguito di un tumore i medici devono asportargli buona parte dello stomaco. Giacometti è colto da una imprevedibile inquietudine, si rifugia nel suo lavoro: «Non appena guarito dall'influenza, vedere Foinet, Maeght, Cogniant, Tériade, Sartre, soltanto pochi altri, poi andare a Stampa. Oggi, al massimo ancora domani, restare a letto. Al più tardi venerdì spero di potermi alzare e andarmene. Vedere tutti nel più breve tempo possibile e partire all'inizio della prossima settimana. Ultimare tutte queste sculture e per il momento metterle da parte. Non pensarci più, ricominciare completamente. Sculture: teste, mezzibusti, figure, soprattutto teste. Dipinti: figure, teste, vita morta, interni, paesaggi e disegni – tutto. A Stampa iniziare immediatamente e proseguire a maggior ragione dopo il mio ritorno a Parigi. Sapere in pochi mesi a che punto sono»[47].

Il 25 gennaio 1964 muore, all'età di 93 anni, la madre di Alberto. Giacometti vuole realizzare nuovi disegni per la fondazione prevista a Zurigo, intende limitarsi solo a poche tematiche, «praticamente a nulla»[48]. Rientra a Parigi, continua a lavorare con Diego, Annette, ma anche con Élie Lotar e soprattutto con Caroline, come un osservatore degli altri che non cessa mai di autoosservarsi; per *Paris sans fin* schizza testi meditativi, con lo sguardo rivolto a se stesso e al suo lavoro: «Andare a dormire e malgrado la paura sprofondare nel sonno [...] Il silenzio. Qui sono solo, fuori è notte, nulla si muove e il sonno mi sopraffà. Non so chi sono, cosa faccio, cosa voglio, non so se sono vecchio o

---

47 A.G., *Carnets et feuillets*, op.cit., (cf. nota 6), p. 226.

48 David Sylvester, *Giacometti: An Inability to Tinker*, in «Sunday Times», Londra, 25 luglio 1965, pp. 19-23.

49 A.G., *Paris sans Fin*, Parigi, Tériade 1969; anche in *Écrits*, op. cit., (cf. nota 6), p. 93. Cf. anche Beat Stutzer, «... als hätte es zwei Albertos gegeben» *Giacometti zwischen Stampa und Paris*, op. cit., /cf. nota 14).

giovane, forse ho ancora alcune centinaia di migliaia di anni da vivere prima di morire, la vita che ho finora condotto sprofonda in un grigio baratro»[49]. Caroline lo conduce attraverso le vie di Parigi in un'automobile sportiva; selezionano i soggetti che lui schizza in tutta spontaneità e che conclude in atelier, quale omaggio alla sua amata città che gli aveva offerto grandi libertà e dove aveva potuto evolversi fino a diventare uno dei più importanti artisti dei tempi moderni. Si reca a Londra, in seguito a New York per la grande esposizione nel Museum of Modern Art, successivamente partecipa all'apertura di un'altra mostra in Danimarca nel Louisiana-Museum a Humlebaek; mette a disposizione del Stedelijk-Museum di Amsterdam disegni per un'ulteriore esposizione. Malgrado la grande spossatezza prende parte ad un cortometraggio di Ernst Scheidegger e Peter Münger sulla propria produzione artistica. Inoltre Alberto illustra libri e testi per amici e abbozza testi per Luigi Carluccio, che è in procinto di pubblicare degli studi sui disegni realizzati da Giacometti partendo da modelli.[50] L'opinione pubblica è al corrente del grave disturbo cardiaco dell'artista, lo colma di riconoscimenti: dopo l'importante premio internazionale per la pittura, il Premio Guggenheim, la Francia gli attribuisce il Premio nazionale all'arte e l'Università di Berna gli conferisce, alla presenza del Presidente della Confederazione, il dottorato honoris causa.

Il 5 dicembre 1965 Alberto Giacometti lascia Parigi con il treno notturno; vuole farsi visitare e riposarsi qualche giorno all'Ospedale cantonale di Coira.

L'11 gennaio 1966, alle ore 22.10, muore a seguito di un disturbo cardiaco e quattro giorni dopo viene inumato a Borgonovo, lasciando dietro di sé un'opera di carattere visionario. Per tutta la sua vita Alberto Giacometti non ha mai ceduto ad alcun compromesso nei confronti della propria arte.

Alberto Giacometti, Schizzo, *1963, penna a sfera, nel catalogo dell'esposizione della Galerie Beyeler, Basilea, proprietà privata*

[50] Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti. Spuren einer Freundschaft*, Zurigo: Verlag Ernst Scheidegger, 1990, pp. 153-155.