

A black and white portrait of Alberto Giacometti, an elderly man with thick, curly hair, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a light-colored shirt, a dark tie, and a textured, tweed-like jacket. In the background, a sculpture of a face is visible, partially obscured by shadows.

ALBERTO GIACOMETTI

Il genio che si manifesta attraverso l'arte

Testi di

Beat Stutzer, Franco Monteforte, Casimiro Di Crescenzo,
Christian Dettwiler



Alberto Giacometti, 1901–1966

di Beat Stutzer*



A pagina 1:

Alberto Giacometti nel cortile del suo atelier a Parigi, ca. 1958; questo ritratto è riprodotto sulla banconota da 100 franchi svizzeri.

In questa pagina:

Alberto Giacometti nel suo atelier parigino, ca. 1952.

A sinistra:

Alberto Giacometti

Autoritratto, ca. 1923.

Olio su tela su legno: 55 x 32 cm

Kunsthau Zurich.

Fondazione Alberto Giacometti.

Nella moltitudine di pubblicazioni dedicate ad Alberto Giacometti è difficile trovarne una priva di una breve o più dettagliata biografia e ne esistono perfino alcune che raccontano in modo particolare la sua vita: ad esempio una romanzata, una illustrata, una focalizzata sulla sua opera e addirittura una «egizia»¹. Scritti ai quali, non da ultime, si aggiungono le numerose e intense fotografie di spiccato contenuto biografico che ritraggono Giacometti – al lavoro, insieme alla moglie Annette, al fratello Diego o agli amici, nei suoi momenti di vita a Montparnasse, nel suo atelier a Parigi e in Bregaglia – o le sue opere².



Stampa, modesto villaggio di montagna, deve a Giovanni, Alberto, Diego e anche Augusto Giacometti la sua ascesa a luminosa stella nell'universo dell'arte moderna: *Bregaglia – terra dei Giacometti, La remota valle dell'arte, Fenomeno Stampa*, questi solo alcuni titoli che l'hanno portata alla ribalta. Nei mesi invernali a Stampa non giunge neppure uno dei raggi di sole che invece baciano generosamente i mondani villaggi della vicina Engadina. Paesaggio scarno e clima rude hanno sempre accompagnato la vita, fatta di stenti e privazioni, della gente

della Bregaglia, che a molti suoi figli non ha saputo dare da vivere, costringendoli a emigrare e a guadagnarsi il pane altrove, spesso come pasticciieri.

Alberto Giacometti nasce il 10 ottobre 1901 a Borgonovo, figlio del pittore Giovanni Giacometti e di sua moglie Annetta Giacometti-Stampa. A fargli da padrino di battesimo è il pittore solettese Cuno Amiet. Alberto cresce a Stampa con la famiglia, che nel 1906 decide di trasferirsi dal Piz Duan – l'albergo di proprietà in cui abitava – nella casa di rimpetto con adiacente fienile, che Giovanni trasforma nel suo atelier. Nel 1909 i Giacometti ereditano una casa a Capolago, sul Lago di Sils presso Maloja, nella quale in precedenza usavano trascorrere il periodo estivo. Anche qui Giovanni allestisce un atelier, che in futuro diventerà l'abituale spazio di lavoro di Alberto in occasione dei suoi soggiorni in Bregaglia.

Grazie al suo carisma, Annetta sarà per decenni il punto fermo e di riferimento di questa famiglia fuori dal comune, come peraltro dimostra l'infinità di disegni, dipinti e sculture che il marito, e più tardi anche il figlio, le dedicheranno nel corso della sua lunga vita. La profonda relazione che ha incessantemente legato Alberto a sua madre è già testimoniata dalla fotografia del 1911, scattata a Soglio dal fotografo Andrea Garbald in occasione del 40° compleanno di Annetta: in questa foto di famiglia, mentre i fratelli e la sorella di Alberto – Diego, Bruno e Ottilia – guardano nell'obiettivo e il padre osserva i suoi figli, Alberto e Annetta si scambiano uno sguardo affettuoso e di profonda intesa. Ci riferiamo qui allo «sguardo inauditamente intenso di Alberto verso sua madre» e alla «sicurezza con la quale lei lo ricambia». Lo «stesso sguardo»³ che in seguito Alberto avrebbe rivolto alla realtà.

Un talento innato

Alberto comincia a disegnare già nei primissimi anni della sua infanzia. Nel 1913 dipinge il suo primo quadro a olio e poco dopo modella le prime sculture, le teste dei suoi fratelli Diego e Bruno. L'atelier del padre è una culla che lo fa crescere con estrema naturalezza nel mondo dell'arte e i

lavori del «principiante dotato per natura»⁴ testimoniano del suo straordinario talento – peraltro fattivamente incentivato dal padre – già in giovanissima età. Parallelamente, Alberto si allena con assiduità copiando capolavori, un'abitudine che poi manterrà per tutta la vita. Tra il padre, apprezzato pittore post-impressionista al quale si deve l'avvento del «colore luminoso» nell'arte svizzera, e il figlio si sviluppa un rapporto di reciproco dare e avere, un'intensa relazione artistica. Negli anni della scuola, presso l'istituto evangelico a Schiers in Prettigovia (1915-1919), Alberto realizza, oltre a disegni e acquerelli, anche dipinti a olio e piccole opere plastiche, tra le quali le teste della madre e del compagno di scuola Simon Bérard. A Stampa disegna invece gli spazi a lui familiari, la mamma intenta ai fornelli, la famiglia riunita a tavola e il padre. Anche se nella «fase di *enfant prodige*» Alberto emula il padre, i suoi primi lavori dimostrano uno stupendo virtuosismo nel cogliere la realtà osservata. L'insistente disegnare l'ambiente circostante diventerà in seguito una consuetudine. Già allora l'attenzione di Alberto non era rivolta tanto al motivo, quanto al problema artistico di fondo: come si comportano le cose viste a distanza in rapporto allo spazio che le circonda?

Formazione e viaggi

Nell'autunno del 1919, Alberto si iscrive all'Ecole des Beaux-Arts (pittura) e all'Ecole des Arts et Métiers (scultura, disegno) a Ginevra. Nel 1920 accompagna il padre alla Biennale di Venezia: la pittura del Tintoretto nella città lagunare e quella di Giotto, a Padova, lo entusiasmano. Dall'autunno 1920 fino all'estate successiva Alberto soggiorna in Italia, prima a Firenze, dove si interessa di arte egizia, poi a Perugia e ad Assisi. Ma è a Roma che l'artista deve confrontarsi con la sua prima «crisi creativa»: lui stesso definisce «insufficiente» un busto della cugina Bianca al quale sta lavorando, opera che infine non gli riuscirà. Nell'autunno 1921, durante un viaggio, Alberto vede morire in un albergo di Madonna di Campiglio il suo amico e accompagnatore, Pieter van Meurs: un evento che lascia una traccia profonda nella sua vita, tanto che in seguito gli

dedicherà sia lo scritto *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* (1946)⁵ sia la scultura *Tête d'homme sur tige*.

Parigi

Il 9 gennaio 1922 Alberto Giacometti arriva a Parigi, dove nei cinque anni seguenti frequenterà i corsi di scultura di Émile-Antoine Bourdelle all'Académie de la Grande-Chaumière. Nel 1924 trova il suo primo atelier, nel 1925 il secondo. A Parigi si trasferisce anche il fratello Diego, con il quale condividerà da allora momenti di vita e di lavoro: una proficua collaborazione che durerà per decenni. Diego si mette al servizio di Alberto per eseguire gli oggetti d'arte da lui disegnati, realizzare gli stampi per le sculture in gesso e in argilla e curare la fusione in bronzo di queste ultime. Alberto Giacometti intrattiene fino al 1929 una relazione non fissa con la scultrice americana Flora Mayo. I due artisti si ritraggono reciprocamente in sculture d'argilla.

Attraverso disegni e sculture Giacometti si confronta con il cubismo, scoprendo le opere di Henri Laurens, Jacques Lipchitz e Constantin Brancusi. Nel 1926 realizza la prima delle sue opere più celebri, la *Donna cucchiaino*, che rispecchia l'attrazione dell'artista per l'arte africana. Nello stesso anno Giacometti si trasferisce in un atelier angusto e misero in Rue Hippolyte-Maindron 46, dove vivrà e lavorerà fino alla sua morte. Dopo la guerra lo amplierà affittando locali adiacenti e vi farà installare luce, acqua e



Alberto Giacometti
Femme-cuillère,
1926/27.
Bronzo:
144 x 41 x 23 cm
Kunsthau Zurich,
Fondazione Alberto
Giacometti.



telefono: miglierie alle quali non se ne aggiungeranno altre. L'artista stesso, commentando queste sue bizzarre condizioni di lavoro, affermerà: «Strano, quando ho affittato l'atelier nel 1927 ho subito avuto l'impressione che fosse angusto. Ero intenzionato ad abbandonarlo presto – era troppo piccolo, un buco. Ma più ci restavo, più diventava grande. Lì ho potuto fare tutto. [...] Anche avendo un atelier più grande dubito che utilizzerei più spazio»⁶. Anche quando arriverà il successo, negli anni '50, Giacometti resterà fedele a questo atelier, ammettendo che la sua «*condition misérable*» gli era sempre più congeniale⁷.

Il periodo surrealista

Inizialmente Giacometti trascorre a Parigi solo sei mesi all'anno. Nel 1927, in Bregaglia, realizza una serie di ritratti del padre che evidenziano un radicale allontanamento dalla tradizione accademica: le teste diventano sempre più schiacciate, fino a diventare solo superfici piatte sulle quali incidere i volti. Un processo creativo che genera sculture sottili, rettangolari, in chiara e definitiva rottura con il figurativo. Con queste «piastre», l'artista richiama su di sé le attenzioni dell'avanguardia parigina. Ora partecipa regolarmente a diverse mostre. Nella galleria di Jeanne Bucher il collezionista Visconte Charles de Noailles acquista la *Testa che guarda*. È il periodo in cui Alberto fa la conoscenza di artisti e scrittori come André Masson, Hans Arp,

Joan Miró, Max Ernst, Louis Aragon, Jean Cocteau, Alexander Calder, Jacques Prévert, Georges Bataille e Michel Leiris, il quale nel 1929 pubblica nella rivista «Documents» il primo articolo a lui dedicato.

A una mostra del 1930, alla Galerie Pierre Loeb, André Breton acquista la *Palla sospesa*. Giacometti viene accolto nel circolo dei surrealisti che ha le sue guide in André Breton e Louis Aragon, un movimento nel quale svolgerà un ruolo centrale come scultore. È Man Ray a presentare Alberto e Diego Giacometti a Jean-Michel Frank, un mercante di mobili esclusivi e arredatore d'interni che diventerà per una decina d'anni loro committente di vasi, cornici di camini, lampade, appliques e altri oggetti d'arte. In quel periodo i Giacometti firmano anche gioielli per la stilista Elsa Schiaparelli.

Nel testo di ispirazione surrealista *Ieri, sabbie mobili*⁸, pubblicato nel 1933, Alberto Giacometti narra in forma poetica i suoi ricordi d'infanzia e le sue esperienze adolescenziali. Le sue in parte terrificanti fantasie oniriche e sessuali, in simbiotica unione con le teorie di Breton e l'attrazione per culture remote e primitive, trovano concreta espressione artistica in complesse sculture surrealiste come *Donna sgozzata*, *La gabbia*, *Pointe à l'œil*, *Mano presa* o *L'oggetto invisibile*. Tutte opere che in forma criptata trattano i temi della sessualità, dell'aggressione e della violenza, del contrasto tra i sessi o l'enigmatico numinoso gioco tra vita e morte (*Non si gioca più*, *Tavola surrealista*). Nel 1934 la rottura con i surrealisti: lavorando all'enigmatica scultura in gesso 1+1=3, l'artista viene assalito dai dubbi e avverte il bisogno di riallacciare i legami con la materialità e la naturalità, uno slancio che in quei giorni lo porta a disegnare e modellare la testa del fratello. André Breton è indignato: «Una testa, tutti sanno cos'è una testa!». I surrealisti, in opposizione alle tendenze restauratrici e ai cliché figurativi invocati dai sostenitori dell'arte «ortodossa», definiscono reazionario il ritorno di Giacometti al modello, un tradimento dell'avanguardia. La scomunica da parte di Breton non tarda ad arrivare, ma è lo stesso Giacometti a distanziarsi per sua scelta dal movimento.

La zona con il divano nello studio parigino di Alberto Giacometti, ca. 1953.

Alberto Giacometti
La mère de l'artiste,
1937.
Olio su tela: 60 x 50 cm
Kunsthhaus Zurigo,
deposito dr. Anton e
Anna Bucher-Bechtler.

Ritorno al modello

Il divorzio dai surrealisti fa perdere a Giacometti molti amici, ma gli consente di trovarne nuovi come Balthus, André Derain, Pierre Tal-Coat e Pablo Picasso, tutti artisti come lui sulla strada del ritorno al realismo e alla «raffigurazione secondo natura». In questo periodo, nel quale lavora esclusivamente su modello, Alberto Giacometti realizza disegni e sculture, perlopiù figure su piedistallo, con la testa sempre più piccola, perfino ridotta alla grandezza di un pollice. Nel 1937, quando la severa Annetta esprime dubbi sul talento del figlio, Giacometti dipinge due quadri per rassicurarla in merito alla sua capacità di creare opere valide: il ritratto *La Madre dell'artista* e la natura morta *Mela sul buffet*, che esprimono il suo approccio dialettico con la pittura di Paul Cézanne. Nella raffigurazione dello spazio i due dipinti si spingono ben oltre i confini di Cézanne e rappresentano il fondamento dell'opera pittorica dell'artista nel dopoguerra.



Alberto avvia una nuova relazione sentimentale con Isabel Delmer, la sua modella inglese per disegni e sculture (*Testa di Isabel*). Nel 1938 viene investito da un'auto in Place des Pyramides a Parigi: l'incidente gli costa la frattura del piede destro, che da quel momento lo costringerà a zoppicare. Un evento che, come lui stesso confes-

serà, lascia tracce profonde nella sua vita di uomo e di artista.

Ginevra

Poco prima dell'entrata delle truppe tedesche in città, Giacometti sotterra le piccole sculture nel suo atelier. Mentre Diego decide di restare a Parigi, alla fine del 1941 Alberto si trasferisce a Ginevra dove rimane fino al settembre del 1945. Anche se avrebbe potuto lavorare nel comodo atelier paterno in Bregaglia, Alberto sceglie di sistemarsi a Ginevra, non da ultimo per via del suo legame con la madre Annetta che in quegli anni vi soggiorna spesso per prendersi cura del nipotino Silvio: nel 1937, infatti, la sorella Ottilia, che aveva sposato il medico ginevrino Francis Berthoud, era morta durante il parto. Giacometti abita in una stanzetta al terzo piano dell'Hôtel de Rive, spartanamente arredata con una stufa di maiolica e un tavolino di legno. In questo angusto spazio lavora a piccole figure in gesso, volutamente minuscole per rendere evidente la distanza spaziale che lo separa dal modello. In proporzione il piedistallo su cui poggiano le sculture appare gigantesco (*Piccolo uomo su basamento*, *Busto di Silvio*). A Ginevra Giacometti fa la conoscenza dell'editore Albert Skira, del fotografo Elie Lotar e di Annette Arm. Durante il soggiorno estivo del 1943 a Maloja vede la luce *Donna sul carro*, un'opera che si stacca nettamente dalle miniature ginevrine.

Anni mirabilis

A metà settembre del 1945, dopo quasi quattro anni di "esilio", Giacometti torna a Parigi dove riprende a lavorare in solitudine, ma anche a partecipare alla mondana vita notturna di Montparnasse. La sua visione della realtà, il suo nuovo approccio plastico al soggetto prende ora la forma di quello che diventerà lo «stile Giacometti». Le figure si assottigliano e si allungano sempre di più sugli alti basamenti che le sorreggono, esseri filiformi a metà fra mimesi e apparizione, ma dalle proporzioni perfette, dotate di uno sguardo magnetico e di un'incredibile presenza nello spazio. Giacometti riduce la materia plastica delle sue sculture a favore dello spazio circostante, con le quali instaurano un dialogo strettissimo (*L'uomo col dito puntato*, *Donna in piedi*).



Dopo il distacco dai surrealisti, fino al 1947 nessuna mostra ospita i lavori di Giacometti. Nella personale del 1948 alla Pierre Matisse Gallery di New York, insieme a opere degli anni precedenti, vengono presentate le nuove sculture con figure filiformi, in parte anche a grandezza naturale. Questa mostra pone le basi della fama di Giacometti nei paesi anglosassoni. In seguito la sua notorietà raggiunge anche l'Europa, dove il suo lavoro viene esposto in numerose e importanti rassegne. Il catalogo della mostra di New York contiene la lettera dell'anno precedente nella quale Giacometti illustra al gallerista come crea le sue opere e le schizza una per una con le relative spiegazioni⁹; è inoltre riprodotto lo scritto *La ricerca dell'assoluto* di Jean-Paul Sartre¹⁰. Da quel momento per il pubblico americano Giacometti diventa lo scultore dell'esistenzialismo francese.

Dal 1946 al 1950 Giacometti vive un periodo di «anni mirabilis» che vede nascere tutta una serie di capolavori in cui riesce a dare forma visibile alle sue aspirazioni più profonde. Al centro delle sue intenzioni c'è l'esperienza visiva della presenza, in qualche modo vivente, dell'altro. Le sculture sono autentici «modelli di percezione», ad esempio quando declinano coppie di opposti come vicinanza e lontananza, attrazione e repulsione (*Quattro figurine su base*). Tema principe della sua ricerca è il rapporto visivo e affettivo fra l'artista/osservatore e la realtà osservata ed esperita. Per Giacometti la scultura non è mai riproduzione del reale ma immaginazione all'interno di uno spazio al contempo afferrabile e inaccessibile (*Il naso, L'uomo che si rovescia*). In una seconda variante Giacometti affronta nuovamente il tema dell'uomo su un carro (*Il carro*).

Nel 1950 la Pierre Matisse Gallery di New York organizza un'altra mostra personale che Giacometti accompagna nuovamente con una lettera illuminante¹¹ nella quale illustra anche le nuove composizioni a più figure, esemplari configurazioni spaziali sistemate su una base (*La piazza*) o in una gabbia. L'artista tematizza così l'esperienza dello spazio e del tempo, come pure la situazione esistenziale dell'uomo a essi consegnato. Le figure in cammino si muo-

vono sul basamento come su una passerella, inscenate quasi come in una rappresentazione teatrale. Giacometti radicalizza lo smarrimento dell'esistenza umana nello spazio.

Il 19 luglio 1949, a Parigi, Alberto sposa Annette Arm che d'ora in poi sarà la sua modella preferita. Non cambia però di una virgola le sue abitudini di vita. Nel primo pomeriggio va sempre al Café-Tabac, all'incrocio fra Rue d'Alésia e Rue Didot, dove mangia qualche uovo sodo, beve alcune tazze di caffè e fuma un'infinità di sigarette. Torna poi nell'atelier dove lavora concentrato fino a mezzanotte circa. A quell'ora si reca alla brasserie Coupole dove al «suo» tavolo consuma il secondo pasto della giornata. Le sue «*escapades*» notturne durano quasi sempre fino all'alba, quando rientra per lavorare ancora qualche ora.

Gli anni Cinquanta

Negli anni Cinquanta Alberto Giacometti riprende la pittura di paesaggi. A fornirgli lo spunto sono i «banali» soggetti nei dintorni del suo atelier, le vedute di Rue Hippolyte-Maindron, Rue d'Alésia o Rue Didot. In Bregaglia dipinge i luoghi che gli sono familiari fin dalla prima infanzia, così come si presentano al suo sguardo dall'atelier di Maloja o di Stampa: a Capolago la vista sul lago di Sils, a Stampa il giardino accanto all'abitazione o la veduta verso l'alto della valle delimitata dalle cime dei monti. Anche se non manca il colore, distribuito con sapienza in modo sfumato, a prevalere sono i toni grigi. A Giacometti non interessa tanto la topografia o l'atmosfera di un paesaggio, quanto riuscire ad estrarne l'essenziale. Desidera evocare ciò che persiste oltre il mutare del tempo – il contenuto di verità di un'immagine. Nell'opera di Giacometti, l'insolubile problematica della riproduzione credibile della realtà osservata diventa un aspetto costante e centrale, con il quale si confronta continuamente e inflessibilmente. Il suo lavoro sul paesaggio mira così a penetrarne le strutture elementari e individuarne i complessi rapporti spaziali con un insitato tessuto di linee che si intrecciano. Analogamente alle sculture, per Giacometti ciò che conta non è copiare il reale, ma piuttosto rievocarlo in modo artistico.

Alberto Giacometti nel Café Express in Rue d'Alésia, dove era solito fare colazione e incontrare gli amici.



Giacometti incontra lo scrittore francese Jean Genet, che ritrae più volte. Nel catalogo per l'esposizione alla galleria Maeght del 1957, Genet pubblica il testo *L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹²: il primo omaggio letterario allo studio di Giacometti e al suo «*genius loci*». Alla fine del 1955 Giacometti conosce Isaku Yanaihara, professore di filosofia giapponese, che fino al 1961 gli fa ripetutamente da modello per dipinti e sculture. Diversamente dai precedenti ritratti frontali che raffigurano anche ambienti familiari come l'atelier o il soggiorno, i lavori successivi sembrano dislocati in uno spazio indeterminato: l'attenzione dell'artista, infatti, è quasi esclusivamente concentrata sulla testa e sullo sguardo del soggetto rappresentato. Nel 1955 Giacometti si fa conoscere anche in Germania con le sue prime mostre a Krefeld, Düsseldorf e Stoccarda. Nello stesso anno gli vengono dedicate le prime retrospettive a Londra (Art Council) e a New York (Solomon R. Guggenheim Museum). Altro momento importante è la sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1956 dove, nel padiglione francese, espone la serie delle *Donne di Venezia*, dieci versioni di un'unica grande figura femminile in piedi.

Parigi - Stampa

Per quasi quarant'anni Parigi è stata la patria di elezione e il luogo principe in cui Giacometti ha vissuto e operato. In Rue Hippolyte-Maindron è nata gran parte delle sue opere, nella Ville Lumière ha messo radice in simbiosi con i movimenti d'avanguardia, dapprima il surrealismo e poi l'esistenzialismo. Non ha però mai dimenticato la sua Val Bregaglia, dove ha sempre fatto ritorno e dove ha lavorato altrettanto intensamente e prodotto innumerevoli disegni, oltre a dipinti e sculture importanti. Per Giacometti la Bregaglia non era soltanto il luogo dove potersi ritirare e riposare, era anche una fonte di ispirazione artistica. Per tutta la vita, egli ha attinto energia creativa dalla polarità fra la metropoli capitale dell'arte e la quiete dell'ambiente montano, in un movimento di alternanza quasi rituale che lo portava da Stampa a Parigi e viceversa¹³.

Gli ultimi anni

Nel 1956 Giacometti viene invitato insieme ad Alexandre Calder a creare una scultura per la piazza antistante il nuovo grattacielo della Chase Manhattan Bank a New York. Negli anni seguenti questo progetto tiene incessantemente occupato l'artista grigionese che intende realizzare tre sculture in reciproco rapporto l'una con l'altra: un uomo che cammina, una figura ieratica di donna in piedi e una grande testa su piedistallo. Pochi mesi prima della sua morte, a inizio ottobre del 1965, Giacometti si imbarca sulla Queen Elizabeth alla volta di New York, per visitare la sua esposizione al Museum of Modern Art. Di notte si reca alla Chase Manhattan Bank e per la prima volta si confronta fisicamente con lo spazio di questa piazza: capisce così che l'unica soluzione possibile è una figura femminile alta dai sei agli otto metri, che purtroppo, però, non riuscirà mai a realizzare. Per contro, nel 1964, porta a termine un'opera composta da tre grandi sculture - *L'uomo che cammina II*, *Donna in piedi III* e *L'uomo che cammina I* - per il cortile della Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence.

Dal 1958 Giacometti lavora a un altro ambizioso progetto. Allarga infatti l'orizzonte del suo sguardo oltre Montparnasse e mette la sua matita al servizio dell'intera Parigi. Le vedute della città rivestono per lui tanta importanza quanto soggetti più ordinari come il dettaglio di una sedia o un portaceneri. Tutti i disegni eseguiti direttamente sulla pietra litografica verranno pubblicati postumi nel 1969 dal critico d'arte ed editore Tériade in un prezioso volume comprendente 150 litografie, intitolato *Paris sans fin*¹⁴.

Nell'autunno del 1959 Giacometti fa la conoscenza di Caroline, una prostituta al cui fascino soccombe e che immortala poi in una serie di ritratti. Il 25 gennaio 1964 muore la madre, Annetta, che viene sepolta nel cimitero di Borgonovo, sotto la stessa lapide che trent'anni prima Alberto aveva disegnato per il padre.

Nel frattempo Giacometti diventa famoso in tutto il mondo e le sue mostre si moltiplicano in continuazione. Nel 1962 alla Biennale di Venezia vince il Gran Premio della Scultura e il Kunsthaus di Zurigo gli

Alberto Giacometti al lavoro de *La Grande Tête*, un'opera progettata per la Chase Manhattan Plaza a New York, ca. 1960.



dedica una grande retrospettiva. Seguono poi le mostre di Washington e Basilea, nel 1965 espone al Museum of Modern Art di New York (con successiva tappa a Chicago, Los Angeles e San Francisco), alla Tate Gallery di Londra, al Louisiana Museum a Humlebaek e ad Amsterdam: appuntamenti ai quali Giacometti non manca quasi mai di recarsi di persona. Nel 1962 viene pubblicata la prima monografia, scritta da Jacques Dupin, con una ricca documentazione sulle opere dal 1914 al 1962. Nel 1965 Ernst Scheidegger e Peter Mürger gli dedicano un film. A novembre l'artista riceve il *Gran Premio Nazionale d'Arte* dal governo francese e la laurea ad honorem dalla facoltà di filosofia dell'Università di Berna.

All'inizio di dicembre Giacometti entra all'ospedale cantonale di Coira per una cura, ma l'11 gennaio muore per una pericardite causata da bronchite cronica. Il 15 gennaio si svolge la cerimonia di sepoltura nel cimitero di Borgonovo di Stampa con la sentita partecipazione di numerosi compagni di vita, amici, colleghi, direttori di museo e galleristi di tutto il mondo e alla presenza di rappresentanti del governo

francese e della Confederazione elvetica. Il fratello Diego disegna la lapide sulla quale viene posto il busto di bronzo *Elie Lotar III*, l'ultima opera di Alberto Giacometti.

*** Beat Stutzer**

Storico dell'arte, direttore del Museo d'arte dei Grigioni e conservatore del Museo Segantini di St. Moritz.

Natura morta
nell'atelier di Parigi,
la mano sospesa è
un'opera del periodo
surrealista di
Giacometti, ca. 1953.

- ¹ JAMES LORD, *Alberto Giacometti - A Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1983; JAMES LORD, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Scherz Verlag, Berna/Monaco/Vienna 1987; REINHOLD HOHL, *Giacometti, Eine Bildbiographie*, Stoccarda 1998; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Parigi 1991; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes*, Wabern-Berna 1992; CHRISTIAN KLEMM, *Alberto Giacometti - ein ägyptischer Lebenslauf*, in: *Giacometti. Der Ägypter*, catalogo della mostra Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Staatliche Museen zu Berlin, Kunsthaus Zürich, Deutscher Kunstverlag, Monaco e Berlino 2008.
- ² Cfr. *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti*, catalogo della mostra Museo d'arte dei Grigioni Coira, Kunsthaus Zürich, Stiftung für die Photographie, Zurigo 1986; *Alberto Giacometti: neu gesehen*, Museo d'arte dei Grigioni Coira, Scheidegger & Spiess, Zurigo 2011.
- ³ CHRISTIAN KLEMM, *Annetta, gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti. Notizen zum Thema*, in: *La Mamma a Stampa. Annetta - gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, catalogo della mostra Kunsthaus Zürich, Museo d'arte dei Grigioni Coira, Zurigo 1990, p. 12.
- ⁴ DIETER KOEPLIN, *Die Zeichnungen des scheinbar mühelosen Anfängers*, in: *Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik*, Hatje, Stoccarda 1981, pp. 10-37.
- ⁵ Cfr. ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussande*, Parigi 1990, pp. 27-35; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand. Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zurigo 1999, pp. 52-61.
- ⁶ DAVID SYLVESTER, *Interview mit Alberto Giacometti*, settembre 1964, Londra: BBC; cit. di REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti*, Gerd Hatje, Stoccarda 1971 (1987), p. 246.
- ⁷ Cfr. *L'atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogo della mostra. Centre Pompidou, Parigi 2007.
- ⁸ Cfr. ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, pp. 7-9; Alberto Giacometti, *Ieri, sabbie mobili*, pp. 33-35.
- ⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, pp. 37-50; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, pp. 62-89.
- ¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *La Recherche de l'Absolu, Alberto Giacometti*, cat. mostra Matisse Gallery, New York; ristampato in: *Situations III*, Gallimard, Parigi 1949, pp. 289-305.
- ¹¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Ecrits*, pp. 51-63; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, pp. 90-105.
- ¹² JEAN GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Barbezat, Décines, 1958; JEAN GENET, *Alberto Giacometti*, Ernst Scheidegger, Zurigo 1962.
- ¹³ *Alberto Giacometti, Stampa-Paris*, catalogo mostra Museo d'arte dei Grigioni, Coira, Scheidegger & Spiess, Zurigo 2000.
- ¹⁴ *Paris sans fin, 150 lithographies originales*, Tériade, Parigi 1969; OTTO BREICHA, REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti. Paris sans fin*, Rupertinum, Salisburgo 1985.



Alberto Giacometti: un uomo di confine e il legame con la sua terra d'origine

di Franco Monteforte*



A sinistra:
Luciano, prob. Odette, Max Ernst, Alberto,
Ada e Bianca (da sinistra a destra),
agosto 1935.

In questa pagina:
Alberto Giacometti davanti all'ufficio postale
di Maloja.

Il 9 gennaio 1922 Alberto Giacometti, vent'anni appena compiuti, giungeva a Parigi per seguire i corsi di Antoine Bourdelle all'Académie de la Grande Chaumière.

Parigi in quegli anni si avviava a diventare la capitale indiscussa della cultura e dell'arte del XX secolo, ereditando in Europa, dopo il crollo dell'impero asburgico, il ruolo di Vienna, dove Alberto avrebbe preferito andare «perché la vita costava meno».

Non era la prima volta che lasciava la Bregaglia. Fra il 1915 e il 1919 aveva frequentato la Scuola Secondaria Evangelica di Schiers, nei pressi di Coira, ma l'aveva abbandonata prima del diploma. Si era quindi iscritto all'Ecole des Beaux-Arts e poi all'Ecole des Arts et Métiers di Ginevra, ma la città non lo aveva entusiasmato e in meno di un anno era tornato a casa. Era stato, infine, a Firenze e a Roma, dove aveva abitato nella casa dello zio Antonio, pasticciere, accanto alla cugina quindicenne Bianca, la maggiore dei sei cugini romani, per la quale aveva preso la sua prima cotta giovanile. Ma pure qui, malgrado il Circolo Artistico cui si era iscritto e lo studio di via Ripetta, dove aveva fatto amicizia con due artisti svizzeri suoi coetanei, Arthur Welti e Hans von Matt, l'ambiente lo aveva presto deluso.

Anche Parigi, dove aveva studiato suo padre, avrebbe dovuto essere, all'inizio, un soggiorno di studio. E nei primi tre anni, infatti, Alberto passerà più tempo in Bregaglia che nella capitale francese, dove risiederà in tutto non più di sei mesi. Solo a partire dal 1925, quando comincia a esporre alle annuali mostre al Salon delle Tuileries e al Salon des Indépendants, i suoi periodici soggiorni in Bregaglia si faranno più radi e più brevi. Da quel momento Parigi e il suo ambiente artistico e intellettuale diventeranno la scena con cui la sua arte formerà progressivamente un binomio inseparabile. Non per questo, però, viene meno il suo legame con la Bregaglia. La casa e il paesaggio di Stampa e Maloja, i genitori, i fratelli, l'atelier del padre, continuano ad essere, anzi, temi artistici ricorrenti e paralleli a quelli cui lavora a Parigi, al punto che, com'è stato ormai ampiamente dimostrato, tutta la sua opera e la sua stessa personalità sarebbero incomprensibili al di fuori di questa continua spola tra Parigi e Stampa¹. Come ha scritto il suo biografo James Lord,

«anche dopo che ebbe messo radici più stabili a Parigi, egli ritornava regolarmente a Stampa, come se vi fossero due Alberti, uno che viveva all'estero e un altro che non aveva mai lasciato la casa paterna. L'Alberto parigino poteva trovare rassicurazione da quest'ultimo, ma per il proprio bene doveva periodicamente ritornare nel luogo dove entrambi erano nati. Il suolo roccioso della valle li alimentava entrambi»².

Né poteva essere diversamente. In Bregaglia Alberto aveva vissuto coi suoi tre fratelli un'infanzia straordinariamente felice, in un clima di calda armonia familiare, dominato dalla forte personalità della madre Annetta e permeato – grazie allo zio Augusto e al padre, entrambi eccellenti pittori – di cultura artistica non provinciale, ma internazionalmente aperta, come aperta era sempre stata quella piccola valle alpina sospesa tra Svizzera e Italia, i cui abitanti da secoli sciamavano in tutta Europa alla ricerca di fortuna. Il padre Giovanni, si era sempre stilisticamente mosso fra le moderne correnti del divisionismo, dell'espressionismo e del fauvismo e, all'ombra di Segantini, di cui era stato amico e collaboratore, di Cuno Amiet, padrino e primo maestro di Alberto,



e di Ferdinand Hodler, il più celebre artista svizzero del tempo, padrino di Bruno, aveva conquistato una certa fama nella Confederazione che nel 1920 lo aveva designato commissario alla Biennale di Venezia, dove aveva portato con sé il figlio maggiore Alberto.

Fra Stampa, dove la famiglia risiedeva nella grande casa rosa con l'annesso atelier del padre ricavato dal vecchio fienile, e Maloja, dove si trasferiva d'estate nella casa ereditata dallo zio materno, Alberto aveva dunque mosso i suoi primi passi d'artista.

Qui a 12 anni aveva eseguito i suoi primi disegni, *La morte di Biancaneve* e una copia dell'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte, il diavolo*. Qui a 13 anni aveva modellato con la plastilina la sua prima scultura, un ritratto del fratello Diego, e realizzato due anni dopo il primo busto della madre.

Qui aveva dipinto, accanto al padre, i suoi primi paesaggi del Maloja e della Bregaglia, seguendone l'indirizzo artistico tra divisionismo e fauvismo.

Qui, con la matita in mano, aveva provato per la prima volta quell'esaltante brivido di onnipotenza espressiva che gli aveva rivelato la sua vocazione d'artista. «Sentivo – dirà anni dopo – di avere una tale padronanza di ciò che volevo fare, che potevo farlo esattamente come volevo. [...] Sentivo di saper riprodurre e di possedere qualsiasi cosa volessi. [...] Nulla poteva resistermi. [...] La matita diventò la mia arma»³.

Poi a Roma, nel 1921, lavorando al busto della cugina Bianca, aveva avuto per la prima volta quella confusa sensazione, per cui non riusciva più a riprodurre esattamente ciò che vedeva, «mi perdevo, tutto mi sfuggiva, la testa del modello davanti a me diventava simile a una nuvola, vaga e illimitata»⁴.

Da quello scacco era nata la sua decisione di lasciare la Bregaglia e di dedicarsi alla scultura per la quale suo padre, che ne era stato fino allora il maestro, non poteva più essergli d'aiuto. «Incominciai a fare scultura perché proprio quello era il campo in cui capivo di meno. Non potevo tollerare che mi sfuggisse del tutto. Non avevo altra scelta»⁵.

Non era uno scacco, era un destino, all'inizio angosciosamente vissuto, poi nel corso degli anni sempre più accettato fino a farne la propria, inconfondibile cifra stilistica che

ne avrebbe decretato il successo e l'universale fama d'artista. In quello scacco, infatti, non c'era annidato solo il suo stile, ma c'era il sentimento di un'intera epoca, l'epoca dell'incertezza, che nelle sue opere avrebbe riconosciuto se stessa e il suo carattere più profondo.



Il Novecento aveva messo nella sua anima d'artista il seme delle proprie inquietudini e quel seme avrebbe potuto svilupparsi solo tra Parigi, che di quelle inquietudini era il centro, e la Bregaglia, che dell'anima di Giacometti custodiva e alimentava le radici. Senza quella scelta, insomma, Giacometti non sarebbe mai stato Giacometti come noi oggi lo conosciamo⁶. Fino al 1925, infatti, i suoi ritratti e i suoi paesaggi non si discostavano molto ancora dall'indirizzo artistico del padre.

In quell'anno Alberto aveva regalato ai suoi genitori, per i 25 anni del loro matrimonio, un quadro, *Noza d'argent, 4 ottobre 1925*, in cui raffigurava la propria famiglia *en plein air* nella scena estiva del Maloja: il padre intento a dipingere, la madre che cuce seduta su una panca, la sorellina Ottilia con un mazzo di fiori in mano e lui stesso, accanto alla madre, intento a scolpire un sasso, mentre sullo sfondo gli operai lavorano alla sistemazione della casa di Capolago. In due piccoli riquadri, a sinistra e a destra, i fratelli assenti: Diego al lavoro in una fabbrica chimica a St. Denis, Bruno, studente alla scuola cantonale di Coira, nell'atto di

Alberto Giacometti
Albero in fiore a Stampa, ca. 1920.
Acquerello e matita
su carta: 31 x 21,5 cm
Kunsthaus Zurigo,
Fondazione Alberto
Giacometti.

Alberto Giacometti
con la madre Annetta
sulla scala della casa
a Stampa, ca. 1960.

suonare il violino. È un dipinto insolito nella produzione di Alberto non solo e non tanto per quella certa *naïveté* del cromatismo *fauve* con cui è costruito, in contrasto con i modi piuttosto *cézanniani* che aveva preso la sua pittura dopo i primi anni a Parigi, quanto per il tono narrativo della composizione e per la corale rappresentazione di tutta la propria famiglia entro una solare atmosfera di serena e distesa tranquillità. I volti non vi sono raffigurati, ma solo sommarariamente accennati. Molte altre volte Alberto raffigurerà la madre, il padre, il fratello Diego, la sorella, la casa e le montagne del Maloja, essi tuttavia non saranno mai più tutti insieme come in questa scena familiare, ma diventeranno figure e volti isolati e ossessivamente indagati, presenze di insondabile enigmaticità esistenziale. È un quadro, insomma, in cui Alberto prende congedo dal se stesso che era stato fino ad allora, ma non dalla propria famiglia, né dalla propria terra.

Rispetto a Bruno e a Diego, trasferitisi l'uno a Zurigo dopo la laurea in ingegneria e l'altro nel 1925 a Parigi accanto al fratello, Alberto è quello che con più regolarità e costanza tornerà sempre nella Valle. Per tutti e tre il legame con la propria terra era, innanzitutto, quello con la propria madre, Annetta, la cui forte personalità fungeva da potente catalizzatore del gruppo familiare anche dopo che i tre figli maschi erano andati via. Ma per Alberto questo legame con la madre aveva un significato speciale⁷.



La celebre foto di Andrea Garbald del 1911 che ritrae la famiglia Giacometti in occasione del quarantesimo compleanno della madre vale da questo punto di vista più di un intero trattato psicoanalitico.

Lo sguardo reciproco che si scambiano Alberto e sua madre, ai poli opposti del gruppo, ha una tale intensità affettiva e un così forte magnetismo attrattivo che sembra escludere e tagliar fuori tutti gli altri membri della famiglia.

È questo sguardo che costituisce l'oscuro e profondissimo *background* esistenziale dei suoi busti, dei ritratti a olio e degli innumerevoli disegni e litografie della madre che, insieme a Diego e alla moglie Annette, resterà sempre la sua prima e più importante modella.

Il rapporto di Giacometti col padre, anche se profondo e sempre molto affettuoso, è, invece, un rapporto diverso. Nei confronti del padre Alberto sente piuttosto il rapporto di filiazione e di discontinuità artistica, di cui c'è traccia nel dipinto citato del 1925 dove si giustappone come scultore al padre pittore. Della madre e dei fratelli egli scolpisce i ritratti fin dal 1915, ma, se si esclude un gesso del 1923, i primi ritratti scultorei del padre – un vero e proprio ciclo modulato in una superba gamma stilistica che va dalla rappresentazione tridimensionale tradizionale alla piatta sublimazione quasi astratta del volto – sono del 1927, l'anno in cui, realizzando le sue sculture piatte ispirate all'arte cicladica, da lui studiata nelle quotidiane peregrinazioni al Louvre insieme a quella egiziana, Alberto sente di essersi definitivamente affrancato dalla tutela artistica paterna. Qualche anno dopo, nell'estate del 1930, Giacometti installa a Maloja le monumentali *Tre figure in un alpeggio*, con cui sembra quasi voler affermare la propria identità di scultore sulla propria stessa terra, dopo averla riaffermata sulla figura paterna.

Alla morte del padre, nel 1933, Alberto, giunto con Diego nella clinica di Glion, sopra Montreux, quando Giovanni Giacometti era già spirato, è colto da una febbre fortissima che gli impedisce di partecipare ai suoi funerali in Bregaglia, ma qualche tempo dopo disegna il suo monumento funebre, scolpito da Diego: un masso di granito su cui sono raffigurati un uccello, un calice, un sole e una stella, simboli di rinascita e immortalità.

Quella pietra tombale fu probabilmente realizzata nell'estate del 1935, nel corso della lunga vacanza che Max Ernst, su invito di Alberto, trascorse quell'anno a Maloja dove dipinse con colori a olio dei grandi massi levigati dall'acqua, lasciati nella loro forma naturale, oppure scolpiti e incisi sul modello dello stesso monumento funebre al padre di Alberto e Diego⁸.

Max Ernst non fece forse in tempo, nel '35, a vedere a Maloja le *Tre figure in un alpeggio* di Giacometti, abbandonate e andate quasi certamente distrutte nell'inverno del 1931, ma probabilmente ne conosceva le immagini già pubblicate, perché di esse c'è un'eco più che evidente nei suoi *Les asperges de la lune* (asparagi lunari), scolpiti proprio nel 1935.

Dopo la morte del padre, col passare degli anni, nell'atelier di Stampa le opere di Alberto si affiancheranno sempre più numerose accanto a quelle paterne fino a dominarne l'atmosfera in un graduale trapasso di eredità artistica.

L'atelier di Stampa diventa così il *pendant* di quello parigino di rue Hippolyte-Maindron dove Giacometti si era trasferito alla fine di dicembre del 1926 e che, sebbene piccolo e disagiata, si rifiuterà sempre di lasciare, anche quando i lauti guadagni glielo avrebbero consentito.

Quello studio-abitazione, impregnato di odore di creta umida, dove ci si muoveva a stento tra tele, sculture e gessi in affastellato disordine, dove amava leggere e disegnare seduto sul letto e sui cui muri consunti si sarebbero accumulati nel tempo, schizzi, disegni, figure, graffiti, un archivio visivo di idee progetti irrealizzati, non era in realtà una casa, ma una tana, un antro, come quello che a Stampa, poco lontano da casa sua, si apriva sotto un grande sasso dove da piccolo amava coi compagni rifugiarsi e che nel 1935 rievocerà in un celebre racconto, *Hier, sables mouvants*. «Era un monolite d'una tinta dorata – scrive Giacometti – che alla base si apriva su una caverna: tutta la parte inferiore era scavata, erosa dall'acqua. L'entrata era bassa e oblunga, alta a malapena quanto noi a quei tempi. L'interno si faceva via via più profondo, sino a formare quella che sembrava, alla fine, una seconda piccola caverna. [...] Nostro primo pensiero,

dopo la scoperta della pietra, fu di circoscriverne l'accesso. Doveva essere soltanto una fessura, larga appena da permetterci di entrare, ma io ero al colmo della gioia quando potevo accoccolarmi nella piccola caverna che si trovava sul fondo; potevo entrarvi a fatica: ogni mio desiderio era esaudito»⁹.

Lo studio di rue Hippolyte Maindron era appunto la replica di quella caverna. Quei trenta metri quadrati a Parigi sono stati il cordone ombelicale segreto che ha tenuto legato fino all'ultimo il Giacometti parigino alla sua infanzia in Bregaglia. Per questo non l'aveva più abbandonato. «Più ci stavo, più



diventava grande», confesserà Giacometti. Allo stesso modo più stava nella caverna di Stampa, più il suo inconscio infantile si dilatava in inquietanti fantasie. Il racconto della caverna, infatti, si concludeva con la confessione pubblica degli impulsi sadici e omicidi che avevano popolato la sua mente infantile. Quegli impulsi e quelle fantasie li troviamo proiettati in quasi tutte le sue coeve sculture del periodo surrealista tra il 1930 e il 1934, che suo padre riteneva opere in cui Alberto aveva «perso la strada»¹⁰, ma che segnano un momento importante della sua evoluzione artistica e ne sanciscono la piena affermazione a Parigi.

Senza il contesto parigino, questa potente liberazione onirica dell'inconscio che si realizza nella sua scultura surrealista, sarebbe stata difficilmente concepibile. Ma la traccia mnestica di quelle surreali visioni di crudeltà, violenza e incombente minaccia, ci riporta interamente all'infanzia dell'artista in Bregaglia, come dimostra non solo il racconto citato, ma anche un altro dei suoi lirici *morceaux littéraires* di quegli anni, *Charbon d'herbe*, dove fa capolino «la testa di Bianca che guarda appena all'indietro» e

Il divano nello studio dove Alberto Giacometti si sedeva spesso a disegnare, ca. 1953.

«il ragazzino tutto vestito di nuovo mentre attraversava un prato in uno spazio dove il tempo obliava l'ora»¹¹. È in queste, e altre, prove di surrealismo letterario che lo stesso Giacometti ci offre la spiegazione ultima del suo surrealismo scultoreo.

La scultura surrealista di Giacometti, peraltro – se si escludono le *Tre sculture nel paesaggio* più sopra citate – resta interamente confinata al Giacometti parigino, perché l'altro Giacometti, quello che torna tutti gli anni in Bregaglia, sia nella scultura che nei disegni e nei dipinti, lavora con un naturalismo figurativo, certo ben diverso da quello giovanile dei primi anni '20, in cui si fa strada semmai l'istanza cubista del Giacometti postsurrealista.

Quasi assente, invece, in quegli anni il paesaggio di Stampa e Maloja. Con le montagne e la natura della sua valle Giacometti ha piuttosto, negli anni '30, un rapporto intensamente fisico, come mostrano le foto del '35-'36 che lo ritraggono impegnato in escursioni alpinistiche con Max Ernst, il cognato alpinista Francis Berthoud, Odette, la moglie di Bruno, e i cugini romani, tra cui

riempiva di schizzi e disegni, che da soli costituiscono un singolare capitolo, ancora poco indagato, del suo legame con la Bregaglia.

Questo legame, così intenso e profondo a tutti i livelli, rimane, tuttavia, privo di qualsiasi venatura patriottica. A differenza del padre e del fratello Bruno, Alberto, infatti, non si sentì mai veramente svizzero. A ciò contribuì forse l'atteggiamento delle autorità elvetiche che nei primi anni in cui era a Parigi, gli avevano rifiutato l'assegno di aiuto agli studenti che si perfezionavano all'estero. Né valse a compensare questo rifiuto il fatto che il suo primo committente fosse un famoso collezionista svizzero, Josef Müller, che nel 1926 gli aveva ordinato la scultura della propria testa. In seguito, nel '39, quando di fronte alla minaccia nazista la Svizzera, per riaffermare la propria identità, aveva deciso di dar vita alla grande Esposizione nazionale di Zurigo, il fratello Bruno era riuscito a farlo invitare per esporre una scultura nel cortile centrale del padiglione dei prodotti tessili da lui progettato. Dopo gli anni del surrealismo, Alberto attraversava un periodo in cui le sue figure si erano sempre più rimpicciolite fino a diventare minuscole. A Bruno che lo aveva accol-



A sinistra:
escursione a Juf,
1936.

A destra:
sul Piz da la Margna,
1936. Nella foto,
da sinistra a destra:
Francis Berthoud,
Tullio, Bianca, Rodolfo
e Alberto Giacometti.

Ada e Bianca. È come se in quegli anni Giacometti assorbisse in contatto diretto le forme del paesaggio alpino bregagliotto, delle sue cime e delle sue rocce, che finiranno poi per fissarsi nelle forme tormentate e allungate delle sue sculture più celebri.

Immagini e suggestioni della sua terra gli arrivavano, del resto, direttamente anche a Parigi, attraverso due periodici cui fu sempre abbonato, l'«Almanacco dei Grigioni» – che nel 1926 aveva pubblicato la scultura di un suo *Ritratto di Diego* riconoscendone per primo in Svizzera il valore d'artista – e i «Quaderni Grigioni Italiani», le cui pagine



to all'aeroporto di Zurigo accompagnato da un camion per il trasporto dell'installazione, aveva perciò fatto notare che non ce ne sarebbe stato bisogno e tirando fuori di tasca una scatola di fiammiferi ne aveva tratto la scultura che intendeva esporre, una figurina di non più di 5 centimetri. Il netto rifiuto di Bruno lo aveva mandato su tutte le furie, ma alla fine aveva ceduto mandando una grande scultura astratta in gesso del 1934¹².

Ma erano soprattutto la sua mentalità e la natura intrinsecamente cosmopolita della sua opera a renderlo estraneo a ogni forma di patriottismo. E così quando nel 1952 la Commissione Federale lo invitò a esporre alla Biennale di Venezia nel padiglione svizzero progettato dal fratello Bruno, Giacometti declinò l'invito dicendo di sentirsi un artista internazionale, più che svizzero. E se nel 1950 aveva accettato di esporre alcune sue opere a Basilea, lo aveva fatto solo per cedere alle insistenti richieste dei suoi vecchi compagni degli anni del collegio di Schiers, Christoph Bernoulli e Lucas Lichtenhan, e solo a condizione di esporre con un altro suo amico francese, André Masson. Anche nel 1956 aveva acconsentito all'allestimento di una sua personale retrospettiva a Berna, ma contemporaneamente aveva accettato l'invito a partecipare come rappresentante della Francia alla Biennale veneziana, per la quale creerà la straordinaria serie delle sue dieci *Femme de Venise*. Il che era un altro modo per sottolineare di non sentirsi svizzero. L'unica Biennale in cui si sentì del tutto a suo agio fu quella del '62 in cui venne invitato direttamente, come artista, vincendo il gran premio della scultura. In quell'anno anche la Svizzera gli dedica una grande retrospettiva al Kunsthaus di Zurigo (249 opere tra sculture dipinti e disegni), la rassegna più vasta e importante fino ad allora a lui dedicata, che per Giacometti assumeva un significato del tutto particolare, anche perché collocata entro un museo in rapporto con le grandi opere del passato. «Il rilievo dato dalla Svizzera al figlio – ha scritto James Lord – e l'interesse dell'artista si fondevano in quella sensazione di aver realizzato davvero qualcosa che altrove non avrebbe avuto un simile spessore. Se ne era andato di casa per il suo lavoro, ma aveva la ventura di vedere la mostra più onnicom-

prensiva di quel lavoro nella città più importante del paese»¹³. La Svizzera, insomma, lo consacrava come il più grande artista svizzero vivente, ma a quel punto egli non era un artista svizzero, ma un protagonista della scena artistica internazionale cui anche la patria d'origine rendeva il suo omaggio. Nel 1963 sarebbe poi nata a Zurigo, fra atroci attacchi e polemiche da cui l'artista si tenne sovraneamente fuori, la Fondazione Giacometti e più recentemente la Confederazione gli avrebbe dedicato il biglietto da 100 franchi.

Se non si sentiva veramente svizzero, non si sentiva nemmeno francese. Negli anni in cui muoveva i primi passi d'artista a Parigi si era, anzi, legato al gruppo degli artisti italiani (Campigli, Tozzi, ecc.) e con essi aveva esposto nel 1928 alla mostra *Les artistes italiens de Paris* al Salon de l'Escalier e a quella *Un groupe d'Italiens de Paris* alla Galerie Zak. Quell'anno, a una mostra di Campigli alla Galerie Bucher, aveva anche esposto due sue sculture piatte, fra cui una *Tête qui regarde* acquistata da uno dei più raffinati collezionisti d'arte parigini, il visconte di Noailles, ciò che gli aveva procurato l'attenzione dei surrealisti e il suo primo contratto con il mercante Pierre Loeb. Nella società parigina, insomma, aveva spiccato il suo volo d'artista da un piedistallo tutto italiano, ma a Parigi ciò che più lo affascinava era il suo spirito artistico cosmopolita. Era nato in una valle di confine e dei confini avvertiva, in qualche modo, tutta l'umana assurdità. Della sua stessa valle, la Bregaglia, non sembrò mai avere un concetto geopolitico, ma solo di geografia umana, che comprendeva anche la Bregaglia italiana. Per lui la Bregaglia cominciava al Maloja e finiva a Chiavenna, soprattutto da quando, dopo la metà degli anni Cinquanta, aveva cominciato a conoscere e frequentare nuovi amici in Italia.

Il primo di questi era stato lo scultore valtellinese Mario Negri. Giacometti lo aveva conosciuto alla fine del 1955, quando Negri collaborava alla rivista di Giò Ponti «Domus». Ed è per un articolo su Giacometti per «Domus» che nel dicembre del '55 si reca a Stampa trascorrendovi tre giorni. L'articolo, *Frammenti per Giacometti*¹⁴, uno dei primi e dei più acuti pubblicati in Italia sull'artista,

uscirà nel luglio 1956 su «Domus» con le foto di Ernst Scheidegger, avviando la ricezione critica della sua opera in Italia dove fino ad allora Giacometti era stato pressoché sconosciuto.

Da quel momento l'amicizia tra Negri e Giacometti si farà sempre più stretta e Giacometti comincerà a prendere l'abitudine di arrivare a Stampa non più attraverso Zurigo, ma attraverso Milano.

È Negri ora che lo va a prendere alla stazione e che, prima di portarlo in macchina a Stampa, gli fa scoprire le grandi basiliche romaniche di Milano, Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio, San Lorenzo – dove Giacometti non si stanca di ammirare gli affreschi della cappella di Sant'Aquilino («incredibili, incredibili nella loro verità») – la *Pietà Rondanini* di Michelangelo al Castello Sforzesco, che l'artista sente subito così affine al proprio lavoro, quindi Santa Maria del Tiglio a Gravedona e gli affreschi romanici della chiesetta di S. Fedelino sul lago di Novate Mezzola, in una sorta di pellegrinaggio artistico nell'arte primitiva italiana lungo il tragitto verso la Bregaglia. Ed è Negri che lo introduce negli ambienti intellettuali della critica d'arte milanese dove conosce, tra gli altri, Lamberto Vitali, Enzo Carli, Franco Russoli, Luigi Carluccio. Da questi nuovi rapporti di amicizia, nasce nel 1957 la partecipazione di Giacometti all'organizzazione della *Mostra di scultura nel parco* all'undicesima Triennale di Milano, per la quale egli sfrutterà tutte le sue conoscenze e le sue relazioni per assicurarvi la partecipazione di artisti importanti¹⁵.

Frequentando Giacometti, Negri si era accorto dell'importanza che nella sua opera avevano le copie dalle opere del passato, una vera e propria «scuola dello sguardo», e aveva perciò suggerito l'idea, entusiasticamente accolta dallo stesso Giacometti, di farne un volume che uscirà nel '67 a cura di Luigi Carluccio.

Fra le persone che Giacometti conosce in quegli anni in Lombardia c'è anche un medico, il professor Serafino Corbetta, un brianzolo che nel 1942 si era trasferito a Chiavenna dove aveva attivamente partecipato alla resistenza contro il fascismo, riorganizzato le strutture sanitarie e dato

vita a un attivissimo gruppo di donatori di sangue, diventando presto un mito in tutta la valle (dove per indicare che qualcuno era spacciato si diceva «*quel li el guaris pù gnànca 'l Corbetta*»¹⁶).

Il professor Corbetta aveva molte cose per piacere a Giacometti. Era un ottimo conoscitore e collezionista d'arte, il che lo rendeva un cordiale interlocutore. Aveva una bella testa tonda e pressoché calva, il che ne faceva un modello di grande interesse per Giacometti che adorava la calvizie e riteneva i capelli una menzogna. Infine era medico e i medici in quegli anni sarebbero diventati sempre più importanti per lui.

Giacometti lo aveva conosciuto in Bregaglia nel 1957, grazie a una vicina di casa che lo aveva consigliato alla madre Annetta, allora ottantaseienne, per i suoi acciacchi¹⁷. E così il medico chiavennasco aveva cominciato a frequentare la casa di Giacometti a Stampa dove, nel corso di diverse estati, avrebbe posato per il ritratto a olio portato a termine solo nel 1961, una delle opere più notevoli dell'ultimo Giacometti.

Per ringraziarlo dell'assistenza alla madre, Giacometti in segno di amicizia gli aveva fatto recapitare a sorpresa, per ferrovia, una delle 8 copie della celebre *Femme qui marche* del '32. In seguito, oltre al ritratto e a parecchi disegni, gli avrebbe donato anche il gesso dipinto di una *Femme au chariot* e il bronzo di una *Femme debout*, tutte opere che avevano straordinariamente impreziosito la già ricca collezione d'arte del medico chiavennasco, descritta da Manuel Gasser su «Du» nel '65 e da Luigi Carluccio su «Bolaffiarte» nel '70¹⁸.

In quegli stessi anni Giacometti conosce a Parigi, tramite Franco Russoli, anche lo scrittore italiano Giorgio Soavi, che con le sue foto e i suoi scritti ce ne darà un ritratto umano vivo e palpitante, e il critico d'arte Alberto Martini, che pubblicherà su di lui due densi saggi critici¹⁹. E così nel 1962, l'anno in cui vince il gran premio per la scultura a Venezia, la schiera delle sue amicizie italiane si era notevolmente allargata e quando l'artista giungeva a Stampa, giornalisti, fotografi, vecchi e nuovi amici arrivavano dalla Svizzera e dall'Italia per intervistarlo, posare, fotografarlo. Ciò che non gli impediva, peraltro, di ritrovarsi puntualmente nel tardo pomeriggio con

gli amici di Stampa al bar del Piz Duan, di fronte a casa sua, nella locanda che era stata di suo nonno Alberto Giacometti. Pur non comprendendone il linguaggio artistico, infatti, la gente del paese non smetterà mai di considerarlo uno di loro, e tale, del resto, si riterrà sempre lo stesso Giacometti che non disdegnava di discutere con gli amici del Piz Duan quel suo continuo fare e disfare la stessa tela o lo stesso blocco di creta, così come faceva con gli amici parigini a La Coupole di Montparnasse²⁰.

Il rapporto di Giacometti con l'Italia si configura, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, come un naturale prolungamento di quello con Stampa e la Bregaglia. Nel tragitto Milano-Stampa, Chiavenna e casa Corbetta, divengono presto per Alberto una tappa obbligata e una meta pressoché quotidiana dei suoi soggiorni in Bregaglia. Ne sono, tra l'altro, testimonianza il disegno del '61 *Annette al Crotto Caurga* e il testo autografo che lascia sul libro d'oro del crotto di Chiavenna, dove disegna anche piatti e boccali sulla tavola. A Stampa e a Chiavenna, insieme al professor Corbetta, lo fotograferà nel '61 anche il grande fotografo parigino Henri Cartier-Bresson – cui si devono alcune tra le più celebri foto di Giacometti – in una serie di memorabili scatti culminanti nella bella foto dell'artista che saluta a Stampa la madre al balcone, in uno scambio di sguardi che si riallaccia idealmente a quello della foto di Garbald del 1911.

Poco meno di due anni dopo, nell'aprile del 1963, è ancora in un crotto di Chiavenna che si consuma la svolta esistenziale destinata a segnare profondamente gli ultimi anni di vita di Giacometti.

Alla fine del '62 le condizioni di salute di Alberto si erano parecchio aggravate e un giovane medico di Maloja, Reto Ratti, che lavorava allora a Parigi e ne era diventato amico, gli aveva vivamente consigliato di farsi controllare da uno specialista. Alberto si era quindi rivolto al suo medico personale, il dottor Theodore Fraenkel, suo vecchio compagno di militanza nel movimento surrealista, che invece dei soliti palliativi, lo mandò questa volta a farsi visitare da un chirurgo, il dottor Leibovici, lo stesso che 24 anni prima gli aveva curato la frattura al piede provocatagli dall'investimento di un'auto in place des Pyramides che lo aveva

lasciato leggermente zoppo per il resto della vita. Gli esami radiografici rivelarono un tumore maligno allo stomaco, frutto di una decennale ulcera gastrica malcurata, che rendeva urgente un intervento chirurgico. Fraenkel aveva imposto ad Annette, a Bruno, a Leibovici, a Reto Ratti e al dottor Corbetta, accorso subito a Parigi, di non rivelare la verità al paziente ed egli stesso, pressato da Alberto, gli aveva giurato che non si trattava di cancro. L'operazione, il 6 febbraio 1963, riuscì perfettamente.

Al risveglio Alberto si sentì rinato e nel suo animo il lavoro, gli affetti e le amicizie di sempre si ridestarono subito associati alle nuove amicizie italiane, attraverso cui viveva ora il suo legame con la Bregaglia. «Alzarmi, uscire, andare nell'atelier, vedere» aveva subito annotato sul suo taccuino. «Sì, il lago di Como, salendo in direzione di Bellano, arrivando a Lecco verso Colico e, più oltre, Chiavenna, il lago di Mezzola, e Stampa. Dov'è la mia vita? Non lo so più. Qui? In rue Hippolyte-Maindron? [...] Scrivere alla mamma e ai miei amici, a Corbetta, e a Milano e a Pierre Matisse. [...] Diego la prima parola che ho detto svegliandomi dopo l'operazione, il suo busto». E qualche giorno dopo: «Al principio della settimana prossima partire per Stampa con Annette o Diego, passando da Milano. A Milano, Corbetta alla stazione. A Stampa lavorare, si ricomincia, vedere un po' da cosa, tutto quel che voglio, in assoluta libertà. Al mio ritorno qui, teste e figure. [...] Teste soprattutto teste, e in seguito figure. Diego, Annette, Caroline, altre sculture, quadri, disegni. Riprendere ogni cosa daccapo, così come vedo le persone e le cose, specialmente le persone e le teste, gli occhi all'orizzonte, il globo degli occhi, la partizione degli occhi. Non capisco più nulla della vita, della morte, di nulla»²¹.

Era un programma di stile e di lavoro cui si sarebbe maniacalmente attenuto, soprattutto dopo che apprenderà la vera natura della sua malattia, in quel viaggio verso Stampa, attraverso Chiavenna, che aveva subito oscuramente presentito come un appuntamento con la verità.

Anche quella volta a Milano, ad attendere lui e Annette, c'era Mario Negri, con cui era giunto all'ora di pranzo a Chiavenna,

dove Corbetta lo aveva accolto con un entusiasmo («Che piacere vederti di nuovo qui. Siamo stati tanto in ansia») che lo aveva subito insospettito. Messo alle strette, Corbetta, che del rapporto medico-malato aveva un'idea molto diversa da quella di Fraenkel, aveva finito per confessargli la verità, mostrandogli la lettera con cui Leibovici gli aveva comunicato il buon esito dell'intervento²².

Da quel momento Giacometti romperà definitivamente con Fraenkel, anche se qualche mese dopo, alla fine della sua convalescenza in Bregaglia, spedisce al medico parigino, ottemperando a una vecchia promessa, sei cartoline con magnifici schizzi a penna della casa e delle montagne di Stampa, del torrente Mera e di un interno con natura morta²³.

Fraenkel probabilmente non aveva immaginato quanto fosse importante per Giacometti conoscere la verità sulla propria malattia.

Da tempo sognava di notte e quasi desiderava, diceva, di avere un cancro, come per sperimentare nel suo stesso corpo quella malattia assoluta che per lui si identificava con la morte. E la dialettica tra la vita e la morte era stata fin dall'inizio la molla segreta di tutta la sua arte. Aveva 20 anni quando nel corso del suo viaggio a Venezia col padre, dopo essersi entusiasmato per Tintoretto e poi, a Padova, ancor più per Giotto, aveva visto per strada camminare alcune ragazze e di colpo aveva capito che le immagini di Giotto o di Tintoretto, per quanto potenti, non avrebbero mai potuto eguagliare la verità di quella vita in carne e ossa, che esse ne potevano essere solo il riflesso e che l'arte, anche la più grande, aveva in sé qualcosa di irrimediabilmente morto. L'anno seguente, una notte a Vicenza, aveva trovato morto l'amico con cui viaggiava, l'olandese van Meurs che aveva conosciuto l'anno prima in treno tra Roma e Pompei. «Il viaggio che feci nel 1921 (la morte di van Meurs e tutti gli episodi ad essa collegati) – scriverà nel '46 Giacometti rievocando quella vicenda – fu come uno squarcio nella mia vita. Tutto cambiò»²⁴. Non solo l'arte era un pallido riflesso della vita, ma la vita stessa gli si rivelava improvvisamente fragile e sfuggente.

Da tutto questo era nata la crisi espressiva che lo aveva indotto a trasferirsi a Parigi. Poi nel '46 la repentina morte di Tonio Pototsching, l'avventuroso svizzero che faceva da portiere allo stabile di rue Hyppolite Maindron. La rigidità di quella testa sembrava, all'improvviso, espandersi dappertutto e rivelargli la verità della vita, spalancandogli con orrore «un mondo mai veduto prima». Nel metrò, per strada, al ristorante, tra gli amici, tutto gli appariva correre al suo destino di morte. «Tutti i vivi erano morti»²⁵.

Da quel momento le sue immagini si erano fatte lunghe e sottili, fragili e tormentate, in bilico appunto tra la vita e la morte. La sua arte si inabissava alle radici dell'essere umano e in essa prendevano forma gli interrogativi ultimi dell'esistenza.

Come è stato spesso notato, in quell'allungarsi e in quel ruvido frastagliarsi della forma c'era la sublimazione dell'aguzza e tormentata geologia delle cime della Bregaglia. In quel disfarsi della materia scultorea, c'era il disfacimento morenico delle sue rocce entro cui l'acqua si scava il suo primo, spumeggiante rigagnolo, lungo e sottile come le sue figure. Ma c'era anche quel tratto rurale che, ha notato Giorgio Soavi, in Giacometti «è sempre presente» e che si esprime, prima di tutto, in quell'energico e ruvido modo di modellare la creta con «le sue grandi mani da contadino preindustriale», che a Parigi avevano tanto colpito uno scrittore come Vargas Llosa²⁶.



*La Grande Tête e
Femme debout,
entrambi progetti per
la Chase Manhattan
Plaza, ca. 1960.*

Nessuno meglio di Ernst Scheidegger ha mostrato con le sue foto questa stretta relazione che intercorre tra la scultura di Giacometti e il paesaggio d'alta quota della Bregaglia. Nessuno come questo grande fotografo svizzero che di Giacometti fu amico e modello, ha intuito l'intimo legame della sua opera con l'ambiente naturale e umano d'origine²⁷.

Ancora una volta il Giacometti parigino traeva dalla propria terra l'alimento primario della sua creatività artistica. Ancora una volta quelle radici potevano dare i propri frutti solo a Parigi, a contatto con le teorie della percezione visiva di Merleau-Ponty, con l'opera e la personalità di un Jean Genet o con l'esistenzialismo di un Sartre che, non a caso, scrivono in quegli anni due celebri saggi su Giacometti.

Il frastagliarsi e disfarsi della forma scultorea diventa in quegli anni nel disegno e nella pittura un concitato e rigoglioso addensarsi di linee. Il segno corre ora libero sulla tela e sul foglio e questa libertà dà un nuovo vigore espressivo ai suoi ritratti e ai suoi paesaggi di quegli anni. Come nella scultura l'allungarsi e lo sgretolarsi della figura umana, cioè il suo rifluire verso la morte, ne potenzia fortemente la presenza, così nella pittura e nella grafica, dietro il baluginante schermo delle linee, anziché dissolversi, le persone e le cose acquistano un'insospettata evidenza in cui si fissa un fuggevole attimo di vita.

Fin dai primi anni Cinquanta tutti i suoi numerosi paesaggi a olio di Maloja e di Stampa rivelano questa svolta nei toni umbratili e grigi che gli furono sempre cari. Ma è nelle due grandi litografie del '57, la *Casa di Giacometti a Maloja e Montagna a Maloja*, che Giacometti raggiunge un ineguagliato vertice espressivo. Entrambe le litografie riprendono, peraltro, due motivi cari all'artista fin dagli anni Venti, a dimostrazione del fatto che tutta la sua opera non è altro che una lunga fedeltà alle poche cose, ai luoghi e alle persone comprese nel cono di luce della propria esistenza e della propria affettività. Continuare a rappresentarli era stato il suo modo di esorcizzarne la morte, ma ora in essi egli cercava soprattutto la vita. Paradossalmente, infatti, la vita, e non più la morte, è il tema della sua opera, dopo che

aveva appreso la vera natura della sua malattia. Leibovici, a Parigi, lo aveva liberato dal cancro, ma Corbetta, a Chiavenna, lo aveva liberato dall'ansia della morte.

Gli anni fra il '63 e il '65 sono per Giacometti anni di febbrile attività. Nel '63 esce da Einaudi il libro dei *Quarantacinque disegni* con la prefazione di Jean Leymarie e la cura di Lamberto Vitali. Quando Alberto un giorno d'inverno a Milano ne avrà in mano le prime copie, ne sarà oltremodo soddisfatto, per l'accuratezza e la fedeltà delle riproduzioni. Quella sera, arrivando a Stampa, mostrerà felice il libro alla madre: «*mama i' a al libar, al libar*» e a Giorgio Soavi che lo accompagnava toccherà posare per i due ritratti a olio che quella notte dipingerà²⁸.

A 92 anni la mamma di Alberto non si muoveva quasi più da Stampa e raramente d'estate saliva ormai a Maloja. L'anno seguente sarebbe morta e quella morte, non che deprimerlo, pareva averne moltiplicato le energie creative.

Mai viaggerà tanto come nel '65, a Londra per la mostra alla Tate Gallery, a Copenaghen per quella al Louisiana Museum, a New York per la grande rassegna al Museum of Moderne Art. Sulla nave per New York (Giacometti detestava l'aereo) scrisse la prefazione al libro *Le copie del passato*, che Luigi Carluccio aveva ormai ultimato, ma che Giacometti non farà in tempo a vedere: «Da quando ho visto riproduzioni d'arte, e ciò risale alla mia più lontana infanzia e si confonde con i miei ricordi più remoti, ho subito desiderato di copiare tutte quelle che mi attiravano maggiormente e in realtà il piacere di copiare non mi ha più lasciato. [...] In un certo senso ho ancora dodici anni. Forse ho soprattutto dodici anni»²⁹.

Ora quando era a Stampa non si dedicava solo alla pittura e al disegno, ma continuava a modellare i suoi busti, quello di Annette che posava e, a memoria, quello di Diego, assente. In mancanza del fratello che gli preparava i gessi, Giacometti aveva chiesto a Corbetta di indicargli qualcuno in grado di farlo e il medico gli aveva presentato un valente artigiano e artista dilettante di Chiavenna, Italo Rizzi, che Giacometti aveva ricompensato donandogli, tra l'altro, una sua *Femme debout*, rimasta a lungo esposta a Chiavenna dietro il

vetro del bar di Italo Rizzi, che Giacometti aveva preso a frequentare con Corbetta, surrogato chiavennasco del bar parigino di Montparnasse. Nacquero così i gessi dei due busti d'argilla di Diego modellati nel '64 da Giacometti a Stampa, il *Chiavenna I* e il *Chiavenna II*, che dopo la sua morte saranno fusi in bronzo a Parigi³⁰.

È un Giacometti vitale e umanissimo quello di quegli anni a Stampa. Le foto di Lamberto Vitali e quelle di Giorgio Soavice lo mostrano nel febbrile lavoro delle mani che modellano la creta, ma quelle di Paola Martini Salvioni ci rivelano un inedito Alberto che si abbandona a momenti di affettuosa tenerezza con Annette.

Anche il suo stile era mutato. Nei disegni e nelle incisioni, la concitata agitazione del segno aveva ceduto il posto a un andamento più sereno e disteso della composizione, divenuta sempre più eterea ed essenziale³¹. È sugli interni e sui volti che ora indugia maggiormente il suo sguardo. *La Suspension*, la grande lampada del tinello di Stampa da tutti invidiata in paese e da lui fin da piccolo disegnata, si libra leggera nell'aria come un'ascensione. La madre Annetta, raffigurata ancora in mille pose, in piedi, sdraiata o seduta al tavolo sotto la lampada, diventa da ultimo solo un volto, due occhi, un semplice sguardo all'orizzonte nel grande vuoto del foglio bianco. Il ritratto litografico di Lamberto Vitali, disegnato una sera del '63 a Milano nella celebre officina grafica di Upiglio, è anch'esso tutto nel suo sguardo, come i ritratti a penna e a olio di Corbetta, come quelli di Soavi, di Annette, o della bregagliotta Nelda.

Non è più la fragilità dell'essere ciò che ossessiona Giacometti, ma la sfida che egli muove alla vita. L'arte non è più ora per lui un modo per sottrarre le persone e le cose alla morte e al nulla, ma il titanico tentativo di creare un doppio della vita.

Nella sua scultura, perciò, non più figure intere, ma solo busti, in cui non è più l'insieme che lo interessa, ma il volto, gli occhi, lo sguardo. «Gli occhi sono l'essere stesso», dice Giacometti nel '65 a Jean Clay e in essi egli cerca di fermare la scintilla della vita, consapevole, come moderno Sisifo, che il suo tentativo è votato al fallimento, perché la vita rinasce ogni giorno

diversa e non si può fermare ciò che per sua natura è in perenne divenire.

«Il mondo mi sorprende ogni giorno di più», aveva confessato nel '62 ad André Parinaud, «Diventa più grande, più meraviglioso, più inafferrabile, più bello. [...] E l'avventura, la grande avventura consiste nel veder sorgere qualcosa di ignoto ogni giorno, nello stesso volto: un'avventura più grande di qualsiasi viaggio intorno al mondo. [...] Né ci deve essere mai speranza di una conoscenza totale»³².

Dunque il fallimento, da cui nel '21 aveva preso avvio la sua avventura parigina, non è più una frustrante dannazione, ma è il destino e la condizione stessa dell'artista moderno. «Non c'è riuscita che nella misura dello scacco: più si fallisce, più si riesce», dice a Jacques Dupin qualche mese prima di morire³³. Il non-finito, allora, non certifica solo l'inevitabile fallimento dell'artista di fronte alla vita, ma è l'unica forma artistica adeguata ad esprimere l'infinito rinascere della vita. L'arte non è che un perenne inizio, una «ricerca senza fine»³⁴.

L'uomo, le cose, i volti, il volto di Diego, il volto di Annette, Stampa, Maloja, Parigi, tutto è senza fine, come senza fine era stato il suo modo di rappresentarli per tutta la vita.



Paris sans fin, non è perciò solo il titolo del grande album di 150 litografie che egli termina negli ultimi mesi di vita, estremo omaggio alla città che lo aveva reso grande, ma racchiude il senso umano e artistico di tutta la sua opera³⁵.

Giacometti muore, così, con lo sguardo malinconicamente perduto all'orizzonte infinito della vita, lo stesso che si legge negli occhi del suo ultimo busto di Elie Lotar, il *Lotar III*.

Annette, Diego e Alberto Giacometti nel cortile dell'atelier: Alberto aveva il suo studio a sinistra, Diego a destra, ca. 1958

Alberto Giacometti
Femme debout, 1948.
Bronzo:
167,5 x 18,5 x 34 cm
Kunsthau Zurich,
Fondazione Alberto
Giacometti.



Lavorava a questo busto del suo modello parigino, quella sera di dicembre del '65, quando aveva lasciato Parigi per ricoverarsi all'ospedale di Coira, dove sarebbe morto l'11 gennaio 1966.

A Stampa si daranno convegno i suoi amici di Parigi, di Milano, di Chiavenna e di Zurigo per accompagnarne il feretro in corteo con la gente della Bregaglia.

Sulla sua tomba di Borgonuovo, vicino a quella dei genitori, Diego porrà un uccello di bronzo da lui scolpito (purtroppo rubato), insieme al bronzo del *Lotar III*, oggi alla *Ciäsa granda* di Stampa nella sala dedicata ai Giacometti e a Varlin, gli artisti cui è legata l'immagine della Bregaglia nel Novecento.

* **Franco Monteforte**
giornalista, storico e critico d'arte.

¹ *Alberto Giacometti. Stampa-Paris*, a cura di BEAT STUTZER, Bündner Kunstmuseum, Coira 2000; *I Giacometti, la valle, il mondo*, a cura di PIERO BELLASI, MARCO OBRIST, CHASPER PULT, Mazzotta, Milano 2000.

² JAMES LORD, *Giacometti. Una biografia*, Umberto Allemandi, Torino 1988, p. 70.

³ *Entretien sur l'art actuel: Marie-Thérèse Maugis avec... Alberto Giacometti*, in «Les Lettres françaises», 6-19 agosto 1964.

⁴ *[Prima] lettera a Pierre Matisse*, in ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, presentazione di MICHEL LEIRIS e JACQUES DUPIN, a cura di ELIO GRAZIOLI e CHIARA NEGRI, Abscondita, Milano 2001, p. 70.

⁵ JEANNE-MARIE DRÔT, *Alberto Giacometti*, intervista per la ORTEF, 19 novembre 1963.

⁶ Da questo punto di vista è, a mio avviso, un'evidente forzatura l'opinione dello scrittore peruviano Mario Vargas Llosa secondo cui «per l'assoluta indifferenza che dimostrò nei confronti delle mode passeggere, questo svizzero della provincia avrebbe conosciuto la stessa sorte anche se non fosse mai uscito dalla val di Bregaglia» (MARIO VARGAS LLOSA, *Giacometti e quella sua Parigi anni '60*, in «La Repubblica», 2 agosto 1997, p. 30).

⁷ *La mamma a Stampa- Annetta- gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, a cura di BEAT STUTZER e CHRISTIAN KLEMM, Kunsthau Zürich e Bündner Kunstmuseum Chur, 1990.

⁸ I sassi dipinti e scolpiti di Max Ernst resteranno per molto tempo davanti alla casa di Giacometti a Maloja, amorevolmente curati da Annetta, a formare uno scultoreo «giardino di Alberto Giacometti», come lo chiamò lo stesso Ernst. Si veda in proposito *Max Ernst. Sculture*, a cura di IDA GIANNELLI, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Charta editore, Milano 1996, pp. 69 e 211. In questo volume, sulla base degli appunti di Ernst, la vacanza di quest'ultimo in Bregaglia è datata al 1934, ma tutte le altre testimonianze concordano, invece, nel datarla al 1935. Si veda per tutte la testimonianza di Odette Giacometti, moglie di Bruno, in ERNST SCHEIDEGGER, (a cura di), *La Bregaglia. Patria dei Giacometti*, Pro Grigioni

Italiano/Armando Dadò editore, Locarno 2001, pp. 176-179.

⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Hier, sables mouvants*, in «Le surrealisme au service de la révolution», n. 5, maggio 1933, trad. it. col titolo *Ieri, sabbie mobili*, in ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, cit., p. 35.

¹⁰ JAMES LORD, *Giacometti. Una biografia*, Umberto Allemandi, Torino 1988, p. 117. Lord attribuisce questo giudizio negativo del padre a una testimonianza di Diego Giacometti.

¹¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Charbon d'herbe* in «Le surrealisme au service de la révolution», n. 5, maggio 1933, trad. it. col titolo *Carbone d'erba*, in ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, cit., p. 34.

¹² L'episodio è riferito da JAMES LORD, *Giacometti*, cit., pp. 179-180.

¹³ JAMES LORD, *Giacometti*, cit., p. 380

¹⁴ L'articolo di Mario Negri su «Domus» è ora raccolto in MARIO NEGRI, *All'ombra della scultura*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1985, pp. 70-82, insieme a quello pubblicato sulla stessa rivista nel giugno del 1966, pp. 83-111. Entrambi gli articoli sono ora riprodotti in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, a cura di CASIMIRO DI CRESCENZO e FRANCO MONTEFORTE, Credito Valtellinese, Sondrio 2003, pp. 299-303 e 305-314.

¹⁵ Per l'amicizia tra Negri e Giacometti e, più in generale, per il capitolo delle sue relazioni italiane, rimando al mio saggio *L'ultimo Giacometti tra Parigi, Bregaglia, Chiavenna e Milano*, in *Alberto Giacometti percorsi lombardi*, cit. pp. 43-80, dove sono raccolti anche testimonianze, lettere e documenti, compresi quelli dell'attiva partecipazione di Giacometti al Comitato organizzatore della "Mostra di scultura nel parco" nell'ambito dell'XI Triennale milanese.

¹⁶ Sulla figura del prof. Serafino Corbetta si VEDA NATALIA CORBETTA (a cura di), *Serafino Corbetta un medico tra arte e natura*, edito in proprio, Milano 2003.

¹⁷ Testimonianza di Serafino Corbetta nel film di GIORGIO SOAVI *Ritratto di Alberto Giacometti*, TSI, Lugano 1969.

¹⁸ M. G. (MANUEL GASSER), *Una città, un medico, una collezione*, in «Du - Atlantis», a. XXV, aprile 1965, pp. 267-289, trad. it. in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, op. cit. 393-397; LUIGI CARLUCCIO, *L'amico di Giacometti. La collezione del prof. Corbetta a Chiavenna*, in «Bolaffiarte», n. 3, ott. 1970, pp. 42-46. Ora anche in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, op. cit. pp. 363-365. Si veda anche la rievocazione di PUCCI CORBETTA e ROBERTO SARFATTI, *Giacometti in casa Corbetta*, nel catalogo della mostra *Alberto Giacometti - Die Frau auf dem Wagen Triumph und Tod*, Lehmbbruck Museum, Duisburg 2010, in cui è stata esposta la serie delle *Femmes au chariot*, tra cui anche il gesso dipinto appartenuto a Corbetta.

¹⁹ Gli scritti di Franco Russoli su Giacometti si possono leggere in FRANCO RUSSOLI, *Arte moderna, cara compagna*, Garzanti, Milano 1987, pp. 150-153, 267-269, 282-286. I due saggi di ALBERTO MARTINI, *Solitudine di uomini e cose nel vano profondo dello spazio e Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze*, pubblicati entrambi nel 1965 sono riprodotti in *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, pp. 371-377 e pp. 379-387. Innumerevoli gli scritti, gli articoli e i filmati di Giorgio Soavi su Giacometti. Ci limitiamo qui a segnalare *Il mio Giacometti*, Longanesi, Milano 1969; il film *Ritratto di Alberto Giacometti* per la TSI, Lugano 1969; *Alberto Giacometti. La ressemblance impossible*, Paris 1991; *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, Mazzotta, Milano 2000; *I segni dell'anima, Volti e memorie familiari nei disegni di Alberto Giacometti*, in «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», n. 86, Agosto 2001, pp. 68-71.

²⁰ Interessante, a questo proposito, la testimonianza di GUIDO GIACOMETTI, *Giacometti nel suo paese*, pubblicata nel catalogo della mostra *Alberto Giacometti*, a cura di ANDRÉ KUENZI, Fondation Pierre Giannada, Martigny 1986, pp. 21-26.

²¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, op. cit., p. 259.

²² L'episodio è riferito da JAMES LORD, *Giacometti*, op. cit., pp. 392-393 ed è confermato anche dalla testimonianza delle figlie di Corbetta. In un recente libro autobiografico, Paola Caròla, amica di Giacometti e di Annette, ha sostenuto che Alberto avrebbe appreso di essere stato operato di cancro leggendo la propria cartella clinica «durante una visita di controllo all'ospedale di Coira», ma non indica la fonte della notizia (PAOLA CARÒLA, *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio ritratto*, Abscondita, Milano 2011, p. 85).

²³ Per l'analisi di questi schizzi si vedano DONAT RÜTIMANN, *Rückker zum Anfag*, in *Alberto Giacometti: Stampa-Paris*, op. cit., pp. 49-86 e BEAT STUTZER, *Alberto Giacometti: vedute di Maloja e Stampa. Due nuove acquisizioni del Museo d'arte grigione*, in «Quaderni grigionitaliani», a. 70°/71°, n. 4/1, Ottobre 2001 / Gennaio 2002, pp. 65-68.

²⁴ ALBERTO GIACOMETTI, *Le rêve, le Sphinx et la morte de T*, in «Labyrinthe», nn. 22-23, dicembre 1946, trad. it. in ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, op. cit., la frase citata è alle pp. 66-67.

²⁵ *Idem*, p. 62.

²⁶ GIORGIO SOAVI, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, op. cit., p. 15; MARIO VARGAS LLOSA, op. cit.

²⁷ ERNST SCHEIDEGGER, *Alberto Giacometti, Traces d'une amitié*, Maeght Editeur, Paris 1991. Scheidegger aveva conosciuto Giacometti nel '43, quando svolgeva il servizio militare a Maloja.

²⁸ Giorgio Soavi, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, op. cit. p. 10.

²⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Tre note per le copie*, introduzione al volume di LUIGI CARLUCCIO, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*, Botero, Torino 1967, p. VII, (tr. it. a cura di ELIO GRAZIOLI e CHIARA NEGRI in ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, op. cit., p. 129).

³⁰ Su queste due sculture e sui rapporti tra Rizzi e Giacometti si veda la lunga nota di CASIMIRO DI CRESCENZO al gesso del *Buste*

d'homme (Chiavenna I) in *Alberto Giacometti. Disegni, sculture e opere grafiche*, a cura di MARILENA PASQUALI, Mazzotta, Milano 1999, pp. 145-146.

³¹ Herbert Lust, in riferimento all'opera grafica dell'ultimo Giacometti, parla, non a caso, di "periodo apollineo" (HERBERT LUST, *Giacometti. The Complete Graphics*, Tudor Publishing Company, New York 1970, p. 85).

³² ALBERTO GIACOMETTI, *Conversazione con André Parinaud*, in *Scritti*, cit., pp. 310-314.

³³ ALBERTO GIACOMETTI, *Conversazione con Jacques Dupin*, trascrizione dal film di ERNST SCHEIDEGGER e PETER MÜNGER, *Alberto Giacometti (1965-1966)*, trad. it. a cura di ELIO GRAZIOLI in *Alberto Giacometti*, a cura di MARCO BELPOLITI e ELIO GRAZIOLI, Marcos y Marcos, Milano 1996, la frase citata è a p. 103.

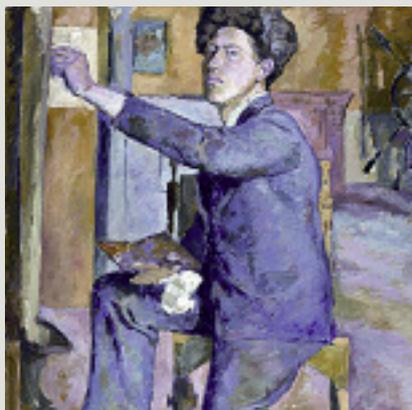
³⁴ L'espressione è dello stesso Giacometti nella citata *Conversazione con André Parinaud*, p. 311.

³⁵ L'album fu pubblicato postumo nel 1969 da Tériade.



Alberto Giacometti: un talento innato, una forma intima di espressione

di Casimiro Di Crescenzo*



A sinistra:
Alberto Giacometti mentre
lavora a una piccola figura,
ca. 1950.

In questa pagina:
Alberto Giacometti
Autoritratto, 1921.
Olio su tela: 82,5 x 70 cm
Kunsthau Zurich.
Fondazione Alberto Giacometti.

A distanza di quasi cinquant'anni dalla morte di Giacometti, avvenuta l'11 gennaio del 1966, la sua opera in scultura, pittura e disegno continua a esercitare un fascino profondo e sempre maggiore. Un'esperienza creatrice che, per la sua capacità di porre domande sulla nostra condizione umana e sul nostro destino, ha particolarmente interessato i poeti, gli scrittori e i filosofi della sua epoca. La sua forma di espressione creativa si è sviluppata attorno al concetto di Realtà, non intesa come un trascorrere di una quotidianità facilmente definibile e spiegabile, ma come un'entità superiore in cui l'essere umano vive e con la quale interagisce, cambiandola e venendone cambiato a sua volta. La Realtà si trasforma in un'entità che sconfina nel meraviglioso, impossibile da afferrare, fonte di inesauribili sorprese. Questo continuo processo di mutazione, a cui è sottoposto anche lo sguardo dell'artista, rende impossibile la capacità di comprenderla fino in fondo e una volta per tutte, anzi – Giacometti ne è convinto – il tutto si ferma a un tentativo di rappresentazione votato all'insuccesso totale. L'importante non è arrivare a un risultato ma insistere in questa ricerca, fare tesoro dei propri fallimenti, per avanzare e per migliorare se stessi.

L'opera di Giacometti è costantemente rivolta a un'indagine sul Reale e la sua visione poetica traduce la sua conoscenza della Realtà e del mistero che l'alimenta. L'invito è di andare oltre l'apparenza e la sfida è di porre domande che ci obblighino a cercare delle risposte. Il suo fascino maggiore è questo approccio raddomantico dove una prima verità ne fa intravedere un'altra, che però a sua volta ne svela un'altra ancora, come dei veli che si aprono, in un continuo rilancio che si fa sempre più penetrante, attento e intimo e che, inevitabilmente, coinvolge lo spettatore poiché lo porta a riflettere sulla sua condizione di essere umano, di presenza vitale qui nel mondo. Nella ricerca di Giacometti l'uomo ha una posizione di assoluta centralità, non l'eroe ma la persona comune e, quindi, tutti noi consapevoli del limite temporale della nostra esistenza e della presenza ineluttabile della morte, ma carichi di questa volontà di esistere che ci fa accettare l'idea della continuità della vita, anche in nostra assenza, dopo la nostra scomparsa.

Di fronte a una Realtà intesa come entità superiore e da decifrare, ecco, quindi, per Giacometti, la necessità di limitare il proprio campo di ricerca, di spogliarsi di ogni cosa superflua, di concentrarsi su pochi oggetti – una mela sul tavolo è sufficiente a rappresentarne il mistero. Nella sua ricerca sul ritratto pone la sua attenzione sui volti dei famigliari a lui più vicini, e per quanto conosciuti sempre enigmatici: il fratello Diego e la moglie Annette saranno i pazienti modelli per lunghe sedute di pose. Poi la madre Annetta, il filosofo Yanaihara, Caroline ed Eli Lotar per ricordare i modelli più importanti. Anche in pittura, limitato l'uso del colore, ridotta la tavolozza alla infinita gamma del grigio e dell'ocra, ravvivati dal tocco di luce del bianco, ritornano gli stessi soggetti e il campo di indagine non va oltre le mura dell'atelier di Parigi o di Stampa che diventano il suo universo totale.



Singolare cammino quello di Giacometti; apparentemente, in vita, sembra ripiegato in una ricerca secondaria, quella figurativa, rispetto alla corrente astratta, prioritaria e alla moda nell'arte della seconda metà del Novecento. In realtà, come un poeta, la cui presenza è sentita come marginale nella nostra società, è riuscito a sviluppare il proprio pensiero attorno al nucleo, più intimo e vero, di questo periodo così travagliato e intenso e ora, riguardando al Novecento, la sua opera sembra, più di altre, meglio rappresentare tutto l'accidentato percorso del secolo. Il suo *Uomo che cammina*, così ostinato a non perdere la direzione intrapresa, e le sue donne in piedi, che si offrono al nostro sguardo come divinità superiori e inaccessibili, affermano in maniera perentoria la

centralità dell'uomo e la sua presenza reale e tangibile nel mondo.

Ogni racconto del percorso artistico di Giacometti inizia dalla sua valle natale, la Val Bregaglia, nel Cantone dei Grigioni in Svizzera. È in questa valle che abita suo padre, il famoso pittore post-impressionista, Giovanni Giacometti, discepolo e amico di Segantini, legato alla sua terra e profondamente innamorato della luminosità del paesaggio e della forza emanante dalle alte montagne. Qui incontra Annetta Stampa, donna solida e di grande carattere, che sposa il 4 gennaio del 1901, scegliendo di abitare a Borgonovo, dove nove mesi dopo, il 10 ottobre, darà alla luce il primo figlio, Giovanni Alberto Giacometti, cui seguiranno altri tre: Diego, Ottilia e Bruno. Dopo la nascita di Ottilia, la famiglia si trasferisce nel vicino villaggio di Stampa, dove risiederanno definitivamente.

Ha del prodigioso, questo fenomeno unico di fioritura di talenti nella famiglia Giacometti. Oltre a Giovanni, bisogna ricordare Augusto Giacometti, suo cugino di secondo grado, e importante pittore astratto. E tra i figli di Giovanni, oltre ad Alberto, c'è anche Diego che dividerà la sua vita con il fratello, diventando uno dei modelli più importanti e il fedele assistente nel lavoro dell'atelier. In seguito si farà conoscere come raffinato creatore di oggetti decorativi in bronzo, in maggior parte mobili e lampade. E Bruno che, stabilitosi a Zurigo, sarà un architetto di successo. Grazie ai legami artistici e agli interessi culturali del padre, Alberto vive in un ambiente



familiare sereno, stimolante e ricco di fermenti. I genitori lo seguono con affetto e incoraggiano, senza voler indirizzare il dono naturale per il disegno che dimostra precocemente di possedere. La biblioteca del padre è a disposizione di tutta la famiglia, cui non è negato l'accesso all'atelier. Sicuramente i dipinti di Giovanni esercitano una grande influenza su Alberto che a distanza di anni ricorda ancora il buon odore dei colori usati dal padre e la gioia che provava, rientrando da scuola, di poter finalmente sedersi nell'atelier e guardare le riproduzioni di quadri e sculture nei libri o disegnare. Già all'età di dieci anni firma i suoi primi lavori con un monogramma ispirato a quello di Dürer, una delle sue prime grandi passioni insieme a Rembrandt. Inizia così, molto giovane, l'abitudine di copiare, con il disegno a matita, tutte le opere d'arte che più lo interessano, spesso anche sul libro stesso. Questa pratica, che continuerà per tutta la vita, è un esercizio utile alla comprensione dell'opera, uno studio accurato per capirne la struttura e la complessità. I primi lavori sono ispirati all'ambiente domestico, scene di vita quotidiana con protagonisti i suoi famigliari e gli abitanti di Stampa, paesaggi della valle e racconti fantastici o storie tratte dalla Bibbia. La sua prima scultura è un ritratto di Diego, eseguito nel 1914 in plastilina, opera delicata e perfettamente compiuta, cui seguiranno i ritratti di Bruno e della madre. Il suo primo quadro è di un anno successivo, una natura morta, dai colori



In alto a destra:
Giovanni e Annetta
Giacometti.

In basso a sinistra:
Val Fex, 1935.

decisi e squillanti. Scolaro brillante con ottimi voti, è lui stesso a chiedere nel 1915 ai genitori di essere iscritto alla Scuola Secondaria di Schiers, una istituzione protestante molto conosciuta per la severità degli studi e la rigida disciplina. Anche in questo nuovo ambiente, così diverso e lontano dal calore protettivo della sua famiglia, Giacometti riesce a distinguersi e a farsi apprezzare dai professori e dai compagni di studio per la sua intelligenza, la volontà e le capacità intellettuali. Confrontandosi con i suoi coetanei, prende coscienza dell'eccezionalità dei suoi doni artistici, presto riconosciuti anche dalle autorità scolastiche che gli permettono di creare un piccolo atelier dove esercitarsi con serenità. Questo è un periodo di grande felicità creativa per il giovane allievo; si sente in piena armonia col mondo e capace di dominare completamente la sua visione della realtà. Tuttavia, inspiegabilmente, nel 1919, decide di abbandonare il collegio di Schiers prima di completare gli esami finali e chiede a suo padre di concedergli un periodo di riflessione di tre mesi per lavorare con lui nell'atelier, al termine del quale Giacometti rivela la decisione, già maturata prima, di voler diventare o un pittore o uno scultore. Non tornerà più a Schiers e nei suoi ricordi, proprio in questo momento della vita in cui ha deciso di imboccare una precisa direzione, perde per sempre quell'incantata visione sul mondo che lo aveva sorretto e spinto fino ad allora e prende coscienza, con un senso di smarrimento, che la Realtà gli sfugge, diventa vaga e impossibile da comprendere.



Alberto Giacometti
Carafes et fleurs,
ca. 1938.
China marrone su
carta: 27 x 20,5 cm
Kunsthau Zurich,
Fondazione Alberto
Giacometti.

Seguendo i consigli del padre, che userà tutta l'esperienza maturata nel tempo per costruire la carriera del figlio e assicurargli quelle opportunità e possibilità che, invece, gli erano state negate, Giacometti si iscrive alla Scuola di Belle-Arti di Ginevra per seguire il corso di pittura e disegno. Il primo distacco dalla valle natale è vissuto come un'esperienza negativa e insoddisfacente e si conclude dopo pochi mesi; ad Alberto non piacque né la vita di città né l'insegnamento. Un nuovo viaggio, ricco di positive esperienze che eserciteranno un'influenza decisiva e duratura nel futuro, avviene nel maggio del 1920, quando Giovanni Giacometti, che era membro della Commissione svizzera delle arti, dovendo recarsi alla Biennale di Venezia, decide di portare con sé il figlio. La scoperta della città lagunare è una rivelazione inattesa per Alberto che resta soggiogato dal fascino di questa città, così ricca di storia e d'arte, e dalla sua atmosfera quasi magica, pervasa dalla luce del sole e dal riflesso dell'acqua. Incurante delle novità artistiche esposte alla Biennale, Giacometti si appassiona, con un amore esclusivo e di parte, all'arte di Tintoretto di cui cerca di vedere tutti i quadri esposti nei musei e nelle chiese della città. Per Alberto è una scoperta meravigliosa, un sipario aperto su un mondo nuovo che è il riflesso stesso del mondo reale che lo circonda. Sulla via del ritorno si fermano a Padova per visitare la Cappella degli Scrovegni e qui Alberto prova una nuova, violenta emozione, come un pugno in pieno stomaco, di fronte agli affreschi di Giotto, la cui forza espressiva si impone su tutto, anche su Tintoretto. Alberto si sente disorientato; non vuole perdere quel riflesso della realtà che ha così amato nei quadri di Tintoretto, ma nello stesso tempo è consapevole della superiorità di Giotto, creatore di un'arte che sa esprimere valori eterni e immutabili. In questo dissidio sentito come insanabile, nella contrapposizione tra Arte e Realtà, si situerà tutta la successiva ricerca di Giacometti.

Trascorsa l'estate a casa, sente ancora vivo il fascino per l'Italia e più forte il desiderio di visitare le sue città d'arte. Dall'autunno del 1920 fino all'estate del 1921, con il permesso del padre, compie un lungo soggiorno nel Bel Paese; prima a Firenze, per una



ventina di giorni, dove, non trovando posto all'Accademia, trascorre il suo tempo visitando tutti i monumenti; poi, passando per Assisi, si reca a Roma dove vive per il resto del tempo ospite di un cugino di suo padre, entusiasta della città, della sua vita, desideroso di vedere tutto. Si iscrive a una scuola di nudo e crea dipinti e sculture. Anche a Roma prova un momento di crisi, cercando di eseguire due ritratti della cugina Bianca, di cui si era innamorato; non riuscendo a terminarli, finisce per distruggerli. Al termine del suo soggiorno romano, riesce a effettuare un ultimo viaggio per visitare Napoli, Pompei e Paestum che avrà delle conseguenze decisive che lo influenzeranno per il resto della vita. Sul treno da Paestum a Pompei conversa con un anziano signore olandese, di nome Pieter van Meurs. Qualche tempo dopo il suo ritorno a Stampa il cugino Antonio fa arrivare ad Alberto un annuncio di giornale col quale van Meurs cerca di prendere contatto col giovane studente d'arte, incontrato mesi prima nel treno. Alberto, pensando che avesse perduto qualcosa, gli scrive. Van Meurs, invece, gli risponde invitandolo a fare insieme, a sue spese, un viaggio a Venezia; lui era anziano e solo e, avendolo trovato simpatico, gli avrebbe fatto piacere la sua compagnia. Giacometti, dopo qualche esitazione, accetta l'invito. L'incontro avviene a Madonna di Campiglio dove van

Meurs si ammala improvvisamente e Giacometti deve vegliarlo, rimanendo al suo capezzale tutta la giornata. Purtroppo, in serata, le condizioni di salute di van Meurs peggiorano e poche ore dopo muore. Per la prima volta Giacometti si trova a confronto con la morte. Fino allora aveva pensato che portasse con sé qualcosa di solenne, capace in qualche modo ancora di valorizzare la vita, come se fosse possibile prepararsi a questo momento. Ora invece si presentava drammaticamente come la negazione totale dell'essere; in poche ore, van Meurs era diventato un oggetto inerte. La morte è, quindi, una minaccia sempre presente che può colpire tutti, all'improvviso. Mai prima aveva sperimentato questo senso di fragilità, di vulnerabilità dell'essere umano, la cui stessa esistenza sembra il prodotto di una casualità. Si reca lo stesso a Venezia, dove cerca di dimenticare la tragica esperienza vissuta, ma nel suo intimo la sua vita, e la concezione che aveva di essa, cambia per sempre. Rientrato in Svizzera, Giacometti annuncia ai suoi familiari di volere diventare scultore e, seguendo il suggerimento del padre, lascia Stampa all'inizio del 1922 per andare a vivere a Parigi dove frequenta il corso di scultura di Antoine Bourdelle all'Académie de la Grande Chaumière. È probabile che con questa scelta Giacometti volesse costruire per sé un cammino diverso da

Cartolina di Alberto Giacometti al prozio Antonio residente a Roma, 1935.

quello del padre, tuttavia bisogna sottolineare che in questi anni i suoi dipinti dimostrano l'assoluta padronanza del mezzo e competono in abilità, sicurezza e qualità con quelli creati da Giovanni Giacometti. Si tratta di una pittura felice, solare, piena di colori, ricca di risonanze post-impressioniste, non ancora sfiorata dalle istanze delle avanguardie del Novecento. Comunque, fino al 1925, Giacometti non smette di dipingere. Dopo questa data abbandona la pittura durante la sua permanenza a Parigi, ma, a intermittenza, nei suoi soggiorni annuali a Stampa e a Maloja, riprende in mano i pennelli per creare ritratti dei suoi familiari. All'inizio, a differenza dell'entusiasmo provato a Venezia o a Roma, Giacometti non ama Parigi; si sente spaesato e solo, diffida delle lusinghe offerte dalla Ville Lumière e soffre di una fortissima nostalgia per la vita nella sua valle natale. Nei primi anni ritorna per lunghi periodi, anche di mesi, a Stampa e solo progressivamente, a partire dal 1925, comincia a sentirsi a suo agio nella capitale francese. Oltre allo studio all'Accademia, ancora una volta, i musei gli offrono nuovi stimoli e riflessioni; copia la statuaria egiziana, sumera e cicladica al Louvre; al museo del Trocadero scopre l'arte africana, oceanica e messicana che copia con passione. Scopre l'arte dell'avanguardia visitando le gallerie d'arte e leggendo le riviste, come «Cahiers d'Art» e «Documents», che la difendono. In breve tempo Giacometti, la cui educazione artistica è ferma all'insegnamento di Cézanne e all'arte post-impressionista, allarga i suoi interessi, e guarda con attenzione agli insegnamenti di Picasso, Brancusi, Zadkine, Laurens e Lipchitz. I ricordi di Giacometti fissano al 1925 l'anno in cui vive la sua crisi artistica più forte. Deluso dall'insegnamento dell'Accademia, incapace di cogliere l'insieme di una figura, e allo stesso tempo di analizzarne i dettagli – la forma si disfaceva –, non riuscendo ad elaborare un nuovo metodo di lavoro, decide di abbandonare lo studio da modello e di affidarsi alla memoria. Molte prove dimostrano che la crisi non fu così repentina e immediata come sembra suggerire la ricostruzione di Giacometti. Non coincise con l'abbandono dell'Accademia, che frequentò fino al 1927, e non provocò l'abbandono dello studio di

una testa dal vero. *Tête d'Otilia* del 1926, ispirata ai busti di Charles Despiau, dimostra la capacità di Giacometti di confrontarsi con la scultura tradizionale. Il suo desiderio di realizzare in scultura delle teste continua durante i suoi soggiorni in Svizzera perfino dopo la sua adesione al movimento surrealista e trova una ulteriore conferma nella splendida serie di teste del padre, eseguita durante l'estate del 1927. Modellata col gesso o scolpita nel granito e nel marmo, resa a tutto tondo oppure indicata solo dal viso appiattito, delicatamente evocata nella sua versione più astratta in marmo, la testa del padre è sottoposta a una complessa indagine conoscitiva, prestandosi a una ricerca che parte dalle forme tridimensionali, si interroga su ciò che effettivamente vede l'occhio umano e si spinge fino alla soluzione più estrema, sfiorando l'astrazione. Tuttavia l'esito finale della crisi del 1925, espresso dall'abbandono del lavoro da modello, fu il rifiuto dell'arte tradizionale, incapace di rappresentare la Realtà, e l'apertura verso l'arte d'avanguardia e il suo nuovo vocabolario di segni che elabora forme inedite, esplorando una realtà sentita come interiore. La ricerca sul



Alberto Giacometti
Le couple, 1927.
 Bronzo: 60x40x19 cm
 Kunsthhaus Zurigo,
 Fondazione Alberto
 Giacometti.

Alberto Giacometti
*Femme couchée
qui rêve*, 1929.
Bronzo, dipinto
in bianco:
24 x 43 x 13,5 cm
Kunsthau Zurich,
Fondazione Alberto
Giacometti.

reale, non basato solo sull'apparenza delle forme, ma anche su un'indagine verso gli archetipi universali, conduce Giacometti a un lavoro di immaginazione che in breve tempo, utilizzando il vocabolario post-cubista, lo porterà all'interno del movimento surrealista. *Femme-Cuillère* del 1926, che si ispira ai cucchiaini in legno della tribù africana Dan, è una rappresentazione totemica della fertilità della donna. È un idolo primitivo, sensuale e potente; una dea-madre fiera della sua capacità di generare una vita. *Le Couple* del 1927 presenta una stessa concettualizzazione delle forme, ancora più trasgressiva, dove la forma generale dei corpi ripropone l'aspetto del loro organo sessuale. La relazione erotica tra l'uomo e la donna, collocati ciascuno su una propria base, è suggerita dalla forma del loro occhio che ripropone il sesso l'uno dell'altro. Con la serie delle *plaques* effettua la semplificazione più drastica e riduce la scultura a una lastra che reca una semplice impressione. Prendendo come riferimento *Femme-Cuillère*, le forme suggeriscono che sono rappresentate per lo più corpi femminili e possiamo costatare l'efficacia della riduzione formale e il suo sviluppo verso gli archetipi che svelano il mistero della fertilità femminile. Un piccolo cerchio concavo è sufficiente a indicare la testa, una grande cavità rappresenta il ventre, brevi linee incise disegnano le braccia o le gambe. Con *Tête qui regarde*, creata nell'inverno 1927-28 e che rivela debiti formali con esempi dell'arte ciclantica, spinge all'estremo questa tendenza, diventando una lastra tesa, simile a un foglio. La testa è ridotta a due segni concavi, quello orizzontale indicante l'occhio che osserva e l'altro, verticale, il naso. Ridotta ai minimi termini la scultura, allontanandosi dalla rappresentazione figurativa, Giacometti ci costringe a osservare l'enigma dell'Essere. Questa opera, esposta nel giugno del 1929 nella Galleria Jeanne Bucher, diede a Giacometti un successo inatteso e insperato; è infatti comprata dal Visconte Charles de Noailles, ricco collezionista e generoso mecenate dei surrealisti, e questo suo acquisto non passa inosservato. L'attenzione di tutta Parigi si concentra immediatamente sul giovane scultore che in pochissimo tempo conosce e frequenta l'avanguardia artistica, soprattutto i mem-



bri del movimento surrealista. Questo incontro sembra inevitabile in quanto le opere di Giacometti già dal 1929 si collocano in una dimensione onirica. La serie delle "Costruzioni trasparenti" è formalmente debitrice delle sculture in bronzo di Lipchitz e delle costruzioni in filo di ferro di Picasso, opere da entrambi definite come dei disegni nello spazio. Questo nuovo modo di intendere la scultura aiuta Giacometti a far partecipare lo spazio nella composizione, a usare il vuoto per delineare o integrare la figura. La scultura *Femme couchée qui rêve* già dal titolo conferma la nuova direzione intrapresa da Giacometti. Ritroviamo gli stessi segni-forma fin qui utilizzati dall'artista, ma la soluzione finale è diversa. Il corpo femminile, con la sua leggera ondulazione, sembra galleggiare sospeso tra realtà e sogno; solo le tre barre che lo trafiggono sembrano indicare, più che una violenza effettiva, una minaccia incombente. Una crudeltà maggiore è rappresentata in *Le Couple* del 1929 dove la figura maschile dirige con violenza una asta verso la figura femminile che le sta di fronte, immobile, bloccata dalla paura o dal desiderio.

L'esposizione *Tête qui regarde* alla Galleria Jeanne Bucher procura a Giacometti l'incontro con Pierre Loeb, il mercante dei surrealisti, che gli offre un contratto di un anno, onorato nella primavera del 1930 con una mostra che riunisce opere di Miró, Arp e Giacometti. Tra le opere esposte, *Boule suspendue*, è subito notata da Dalí e Breton che, affascinato, l'acquista e, incontrato l'autore, gli chiede di entrare ufficialmente a far parte del movimento

Alberto Giacometti
Main prise, 1932.
 Legno e metallo:
 20 x 59,5 x 27 cm
 Kunsthhaus Zurigo,
 Fondazione Alberto
 Giacometti.

surrealista. Giacometti accetta. *Boule suspendue* inaugura la serie surrealista degli «oggetti a funzionamento simbolico», secondo la famosa definizione data da Dalí, oggetti dotati di un funzionamento minimo meccanico e carichi di fantasie erotiche inconscie. La scultura è formata da una struttura a gabbia, al cui interno, sospesa a un filo, vi è una boccia, priva di uno spicchio. Sotto di essa è posta una forma a crescente. Lo spettatore è invitato a partecipare mettendo in funzione l'oggetto. Tuttavia solo la boccia può muoversi, ma l'unico movimento possibile è quello di oscillare sopra il crescente, sfiorandolo, senza mai riuscire a toccarlo. Non si prova, quindi, nessuna gratificazione poiché la sfera può solo ripetere il suo movimento all'infinito senza mai giungere a un atto conclusivo; inevitabilmente scatta un senso di frustrazione che si associa all'inutilità dell'atto compiuto. In questo modo, il meccanismo creato da Giacometti mette a nudo i desideri sessuali più nascosti. Molte sue opere surrealiste presentano un erotismo crudele e sadico, rappresentazioni inquietanti di psico-drammi dove è indagato il rapporto familiare o la relazione tra uomo e donna, vista soprattutto come uno scontro violento e mortale, dove uno dei due partner necessariamente soccombe. Ecco quindi un proliferare di gabbie, di oggetti sgradevoli, di ingranaggi minacciosi, di meccanismi sconosciuti, di piani da gioco dove le regole sono oscure e da interpretare, ma grazie alle quali Giacometti riesce a creare una espressione sculturale che non avrà paragoni e che da sola gli garantisce un posto di primo piano tra i creatori del XX secolo.

L'improvvisa, inaspettata morte del padre, avvenuta nel giugno del 1933, pone fine a

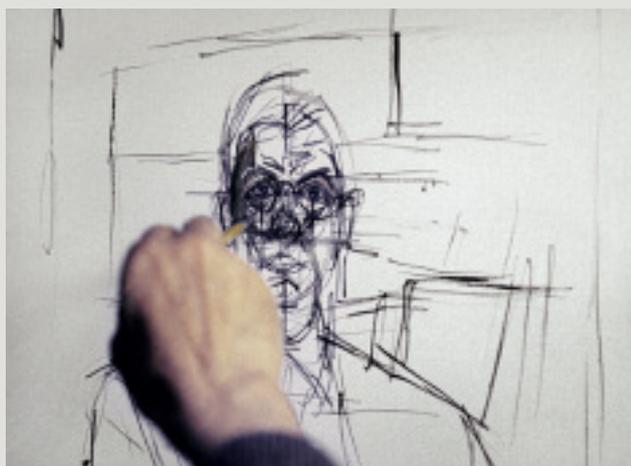
queste fantasie orientando l'indagine di Giacometti, nell'ultimo periodo di aderenza al surrealismo, verso temi legati alla morte e alla continuità della vita. Inevitabile è quindi il riemergere con forza dell'interesse per la realtà. Nella lettera a Pierre Matisse scrive che vedeva di nuovo i corpi che lo attiravano nella realtà e le forme astratte che gli sembravano vere in scultura. Nel febbraio del 1935 il desiderio di fare delle composizioni con figure lo spinge a prendere un modello per scolpire dal vero; decisione questa che provoca la reazione sdegnata di Breton: «Una testa! Tutti sanno cosa è una testa». Breton considera questa attività inutile e reazionaria. Per Giacometti, al contrario, è lo stimolo per una nuova ricerca alla quale si consacra per gli anni a seguire. L'uscita dal gruppo surrealista è vissuta da Giacometti come una forma di libertà riacquistata, pur se deve scontare un forzato isolamento e l'abbandono dei vecchi amici. Tuttavia le nuove amicizie con Beckett, Sartre e Simone de Beauvoir lo conforteranno nel cammino intrapreso.

Giacometti pensa che questo studio sulla testa lo avrebbe occupato per una quindicina di giorni, il tempo necessario per riflettere sulla sua costruzione, per poi potersi dedicare alle composizioni. Invece lo studio della testa diventa l'impegno principale e subito abbandona l'idea di occuparsi della figura intera. I suoi modelli sono Diego, che posa di mattina, mentre al pomeriggio Alberto paga una modella di nome Rita. Le farà seguito Isabel, la donna di cui Alberto è innamorato. *Diego* del 1937 testimonia le difficoltà dell'artista. Perfino la testa familiare del fratello è diventata simile a un oggetto sconosciuto. Il modellato tormentato tradisce lo sforzo di Giacometti di trovare uno stile personale capace di ricreare la sua visione della realtà. Giacometti vuole riuscire a creare una testa posta a una certa distanza, visibile per intero e in un solo colpo d'occhio. Rifiuta, quindi, la scultura tradizionale e il suo procedere per canoni e cerca di controllare la sua visione e di comprenderne i meccanismi.

Operazione sicuramente non facile, se non impossibile, ostacolata anche da tutte le conoscenze tecniche acquisite in così tanti anni di mestiere.



Contemporaneamente alla ricerca in scultura compiuta a Parigi usando come modelli il fratello Diego, Rita e poi Isabel, Giacometti a Stampa procede in pittura confrontandosi prima col volto della sorella, poi con quello di Maria, e infine con quello della madre Annetta. Due dipinti del 1937, *Portrait de la mère* e *Pomme sur buffet*, sono due capolavori che con il loro stile anticipano di un decennio la ricerca di Giacometti. Con queste due opere riesce a far sua la lezione di Cézanne, di cui è sempre stato ammiratore. Il ritratto della madre si impone come un'apparizione istantanea, lo spazio intorno la circonda completamente e vibra della sua presenza vitale; anche lo sfondo, marcato da linee nere, partecipa pienamente al ritmo della composizione.



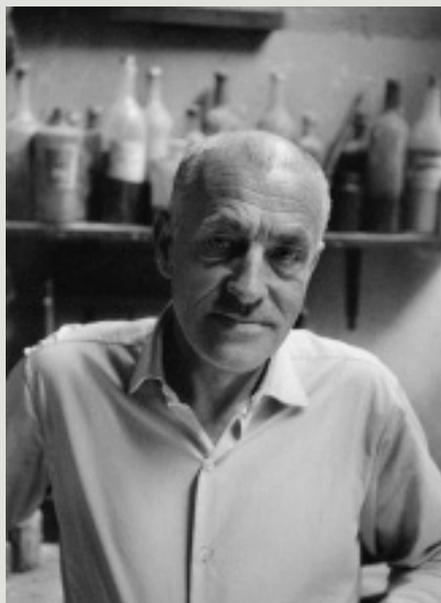
In questa pagina, a sinistra: Alberto Giacometti mentre lavora al ritratto di Jacques Dupin, Parigi, 1964.

A destra: Lo studio di Giacometti con alcuni bozzetti in gesso, Parigi, 1953.



letto di morte; sullo stesso quaderno compaiono anche i primi ritratti di Silvio, un disegno delicato tracciato dalla matita rende con dolcezza la tenera vita. Nell'ultima pagina un ritratto di Ottilia, cancellato e ripreso più volte, lavorato a memoria, ne testimonia la sparizione. Rientrato a Parigi, comincia a lavorare su questa scultura, ultimo ritratto della sorella. Questa perdita colpisce duramente Alberto, allontanando tutte le certezze conquistate con i due quadri *La mère de l'artiste* e *Pomme sur buffet*, realizzati in quella stessa estate. Le opere continuano a rimpicciolirsi: Giacometti spiega questo fenomeno col fatto che gli è possibile afferrare l'intera visione senza essere distratto dai singoli dettagli solo guardando il modello da distante. Spesso Giacometti crea delle grandi basi per queste sculture, qualche volta raddoppiandole come in *Petite buste sur double socle* per aumentarne la monumentalità e rinforzare il senso di distanza tra la figura e lo spettatore. L'invasione della Francia da parte delle truppe tedesche sorprende Giacometti a Parigi, da dove tenta di scappare, ma reso si conto dell'inutilità della fuga, ritorna dopo pochi giorni e vi resta fino all'ultimo giorno del 1941, quando decide di andare a Ginevra a far visita alla madre, che si era lì trasferita per crescere il nipote Silvio e compensare con il suo amore l'assenza della madre. Alberto pensa di restare in questa città il tempo necessario per otte-

nere un nuovo visto per la Francia. Invece le autorità tedesche rifiutano di concederlo e fino al settembre 1945 vive in una piccola stanza di un povero albergo, dove continua a realizzare sculture di piccole dimensioni. Giacometti frequenta gli altri espatriati francesi e soprattutto il gruppo di intellettuali che gravita attorno all'editore Skira e alla redazione della sua rivista «Labyrinthe».



Dopo che la guerra è già terminata da mesi, Giacometti decide finalmente di ritornare a Parigi, dove trova l'atelier intatto grazie alle cure di Diego. Riprende il lavoro arrivando a nuove conclusioni influenzate anche dalla conoscenza delle teorie fenomenologiche di Merleau-Ponty. Grazie al disegno le sue sculture incominciano ad allungarsi, a diventare sottili, leggere, apparentemente senza peso. Giacometti ha trovato il suo stile; ben presto inizia a esporre le sue sculture in pubblico e subito si forma un interesse intorno alla sua opera e a tutti è chiaro di trovarsi di fronte a qualcosa di nuovo in scultura. La mostra alla Pierre Matisse Gallery ne decreta il successo. Inaugurata il 19 gennaio del 1948 e accompagnata da uno splendido catalogo, con un importante testo di Jean-Paul Sartre, si presenta come una retrospettiva, iniziando dalle opere giovanili per arrivare alle sottili sculture del 1947 che vengono esposte al pubblico per la prima volta. Giacometti è ora diventato famoso e i suoi busti, come *Diana Bataille*, o le sue figure femminili e gli uomini che camminano

diventano l'espressione di uno stile sempre più apprezzato.

Dopo l'effervescenza degli anni 1940-50 caratterizzati da una ricchissima varietà di lavori, Giacometti preferisce concentrarsi su pochi temi, generalmente busti e nudi in piedi resi con grande naturalismo e forza espressiva. I suoi modelli principali furono Diego e Annette, la giovane moglie che aveva conosciuto a Ginevra che, arrivata a Parigi nel 1946, aveva deciso di sposare nel 1949. *Petit buste d'Annette* è tra le prime sculture che la vedono protagonista. Giacometti si ispira senza sosta al suo volto e alla sua figura in decine di sculture, dipinti e disegni. Anche Diego posa per una serie molto interessante e variata di busti, dove si contraddistingue *Buste de Diego [dit Aménophis]*, costruito su una doppia visione. Vista frontalmente la testa è sottile come una lama di coltello, mentre il busto diventa una massa compatta. Di profilo, il busto si smaterializza e la testa appare come un viso.



Sempre più spesso Giacometti ama lavorare una scultura a più riprese e per periodi anche lunghi e, per questo scopo, comincia a preferire la creta. Questo materiale, più duttile del gesso, se mantenuto umido, gli permette di continuare il proprio lavoro di fronte al modello, indipendentemente dal numero di pose. Le *Donne di Venezia* nascono in questo modo e devono il loro nome al fatto che sono state create in vista della sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1956. Esse sono stadi successivi di una stessa scultura modellata con la creta. Quando Giacometti ritiene il lavoro soddisfacente, chiede al fratello di eseguire il calco in gesso; poi continua a lavorare la creta, formando una nuova figura e così via. In questo modo, ne sono state create quindici.

A sinistra:
Il fratello minore di Alberto, Diego, oltre a essere artista e designer di mobili, si occupava del getto e della patinatura di tutte le sculture, Parigi, ca. 1958.

A destra:
Alberto Giacometti con la moglie Annette nell'atelier di Stampa, ca. 1960.

Sei sono esposte alla Biennale di Venezia e cinque alla mostra di Berna. Per la fusione in bronzo ne furono scelte nove e la loro numerazione non rispetta l'ordine di creazione. Spesso Giacometti dichiara di non essere interessato all'esito finale. Un lavoro finito o non finito avevano per lui la stessa importanza, importante restava il tentativo di ricreare la presenza viva del modello.

Due anni più tardi, nel 1958, riceve la commissione di una scultura per adornare la piazza antistante il grattacielo della Chase Manhattan Bank a New York. Giacometti progetta di realizzare una composizione che riunisca tutti i suoi temi più cari; donne in piedi, uomini che camminano e una testa monumentale. Piccoli studi vengono eseguiti nel 1959. L'anno successivo, con grande fervore creativo realizza quattro *Donne in piedi*, le sculture più alte da lui realizzate, due *Uomini che camminano*, e due *Grandi Teste*, ma decide di non presentare il progetto alla commissione. Tuttavia, nel 1965, durante il suo viaggio a New York per visitare la sua mostra al Museo d'Arte Moderna, si reca più volte a osservare la piazza, pensando alla fine di realizzare un'unica grande scultura femminile, alta sette-otto metri, in grado di reggere il confronto con la monumentale altezza del grattacielo. Rientrato in Francia non c'è il tempo per mettere in pratica il progetto perché due mesi più tardi Giacometti muore.

Nelle opere dell'ultimo periodo Giacometti comprende che la realtà dell'individuo risiede nell'individuo stesso ed è rivelata dal suo sguardo. Gli ultimi anni sono dedicati a questa ricerca che si svolge sia in pittura sia in scultura con i suoi modelli di sempre: Annette – ritratta numerose volte in dipinti e sculture, tra cui una serie molto bella di busti – e Diego, spesso ritratto da memoria in una serie di sculture come *Diego assis* che riformula stilemi della statuaria egiziana oppure in altri casi come *Busto d'Uomo detto Chiavenna II* dove la testa è soggetta a una forte tensione, i lineamenti tesi al limite della deformazione, mentre il busto assume una forma più stilizzata. Poi tra i migliori dipinti ci sono i ritratti di Caroline, una giovane prostituta di cui Alberto si era invaghito, e infine un nuovo modello, Lotar, che aveva conosciuto Giacometti durante gli anni del Surrealismo,

quando era stato per breve tempo un fotografo di successo. Quando, molti anni più tardi, incontra per caso Giacometti in un bar, prende l'abitudine di frequentare l'atelier. Nel 1964 comincia a posare per Giacometti che crea tre sculture di Lotar. La prima è la più piccola e si limita alla testa e alle spalle, la seconda include il torso e la terza presenta il torso e la parte superiore delle gambe. La testa di Lotar, calva e con una bella struttura cranica, è perfetta per Giacometti. È anche simile alla testa Gudea tante volte osservata al Louvre, della quale aveva acquistato un calco in gesso che faceva bella mostra di sé sul tavolo dell'atelier nel 1965. Le tre sculture ci colpiscono per la potenza dello sguardo, ma quello di *Lotar III* oltrepassa lo spettatore, rivolto verso uno spazio che non ci appartiene. *Lotar III* è l'ultima scultura su cui Giacometti lavora nel dicembre del 1965 prima di lasciare Parigi per farsi ricoverare all'Ospedale di Coira. Dopo la morte di Alberto, avvenuta l'11 gennaio 1966, Diego torna a Parigi dove trova il *Lotar III* intatto; l'argilla non si era seccata o rotta. Riscalda lentamente l'atelier per poterne eseguire un calco in gesso. Quando, anni più tardi, fu organizzata l'edizione in bronzo di questa scultura, Diego ne ricevette un esemplare che volle collocare sulla tomba del fratello accanto a un suo piccolo uccello in bronzo.

* **Casimiro Di Crescenzo**

Storico dell'arte, curatore di mostre, responsabile dell'Archivio Armando Pizzinato di Venezia.



La Fondazione Archivio Ernst Scheidegger

di Christian Dettwiler*



A sinistra:
Ernst Scheidegger nella sua abitazione
zurighese: sullo sfondo il suo ritratto
eseguito da Varlin, Zurigo, 1998.

In questa pagina:
Ernst Scheidegger davanti al suo ritratto
eseguito da Varlin, Zurigo, 2002.

Sotto:
Copertina del volume
*Alberto Giacometti -
Spuren einer
Freundschaft* di Ernst
Scheidegger. Questa
monografia, pubblicata
per la prima volta nel
1990, sarà rieditata
in una versione rielabo-
rata nel 2012.

A destra:
L'unica fotografia
che ritrae Ernst
Scheidegger insieme
ad Alberto Giacometti
in un circo di Parigi,
senza data.

Ernst Scheidegger è senz'altro uno dei più importanti fotografi svizzeri del 20° secolo. Un uomo che si è fatto da sé, anche grazie a uno spiccato fiuto che l'ha portato a essere sempre nel posto giusto al momento giusto con le persone giuste.

C'è un aneddoto della sua vita che ben illustra la sua personalità. Dopo l'apprendistato di vetrinista, l'esercito lo chiama ad assolvere il servizio militare come osservatore aeronautico a Maloja. Poiché in questa zona gli aerei da controllare sono pochi - e quei pochi che la sorvolano sfuggono alla sua attenzione - Scheidegger decide di andare alla scoperta della regione e in una vecchia stalla trasformata in atelier fa la conoscenza di Alberto Giacometti. Da questo incontro un po' casuale nasce un'amicizia che durerà tutta la vita.

Pur trovandosi a casa sua, nell'ambiente dove era nato e cresciuto, a causa della guerra Giacometti si sentiva separato dalla sua seconda casa, la patria elettiva: Parigi e soprattutto il suo studio in Rue Hyppolite Maindron. Forse è proprio questo isolamento nelle montagne grigionesi e a Ginevra, dove di tanto in tanto si trattiene, ad avere dato l'impronta alle figure scarne e solitarie delle sue sculture e alle intricate trame di linee dei suoi disegni e dipinti. Uno stile che dopo la guerra lo renderà famoso come l'artista-simbolo dell'esistenzialismo.

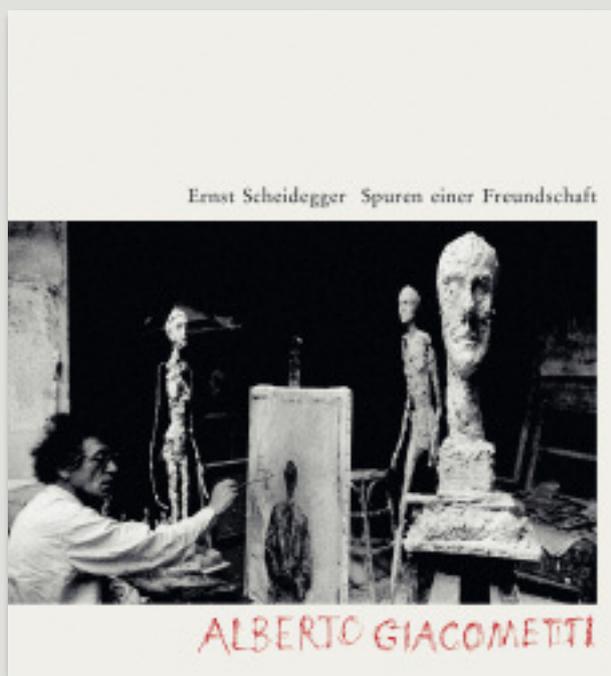
Dall'amicizia con Scheidegger nasce la più completa documentazione fotografica e

filmica sulla vita e l'opera di Alberto Giacometti. Scheidegger realizza tra l'altro il libro *Alberto Giacometti - Spuren einer Freundschaft* (*Tracce di un'amicizia*), fino ad oggi il più profondo e importante volume fotografico dedicato alla figura e all'arte di Giacometti. Tra il 1964 e il 1966 viene anche prodotto un film-documentario che rappresenta il più significativo omaggio filmico all'artista bregagliotto.



Definire Ernst Scheidegger unicamente come "il fotografo di Giacometti" sarebbe però alquanto riduttivo. Alla Scuola superiore di arti applicate di Zurigo, infatti, Scheidegger conosce Max Bill, artista, architetto e grafico di fama mondiale, al quale rimane legato da amicizia fino alla morte di Bill nel 1994. In quella stessa scuola incontra anche Werner Bischof, altro famoso fotografo svizzero, che a Parigi lo introduce nell'agenzia Magnum, dove lavorano già celebrità del fotogiornalismo come Robert Capa e Henri Cartier-Bresson. Oltre a diventare membro di Magnum, grazie a Bischof Scheidegger scopre la passione per il cinema, che coltiva insieme a lui. Purtroppo la morte prematura impedirà a Bischof ogni sviluppo nella settima arte. Scheidegger, invece, potrà esprimere tutto il suo amore per questa attività e realizzare numerosi e importanti documentari e film pubblicitari.

Ma la vita di Ernst Scheidegger conosce molti altri momenti significativi. Dopo la Seconda guerra mondiale lavora come curatore di mostre nell'ambito del Piano Marshall, come professore di fotografia e grafica alla «hfg», la Scuola superiore di arti applicate di Ulm, e dal 1960 è redattore responsabile dell'inserto fotografico della «Neue Zürcher Zeitung» e autore di reportage in numerosi paesi soprattutto del Medio ed Estremo Oriente.

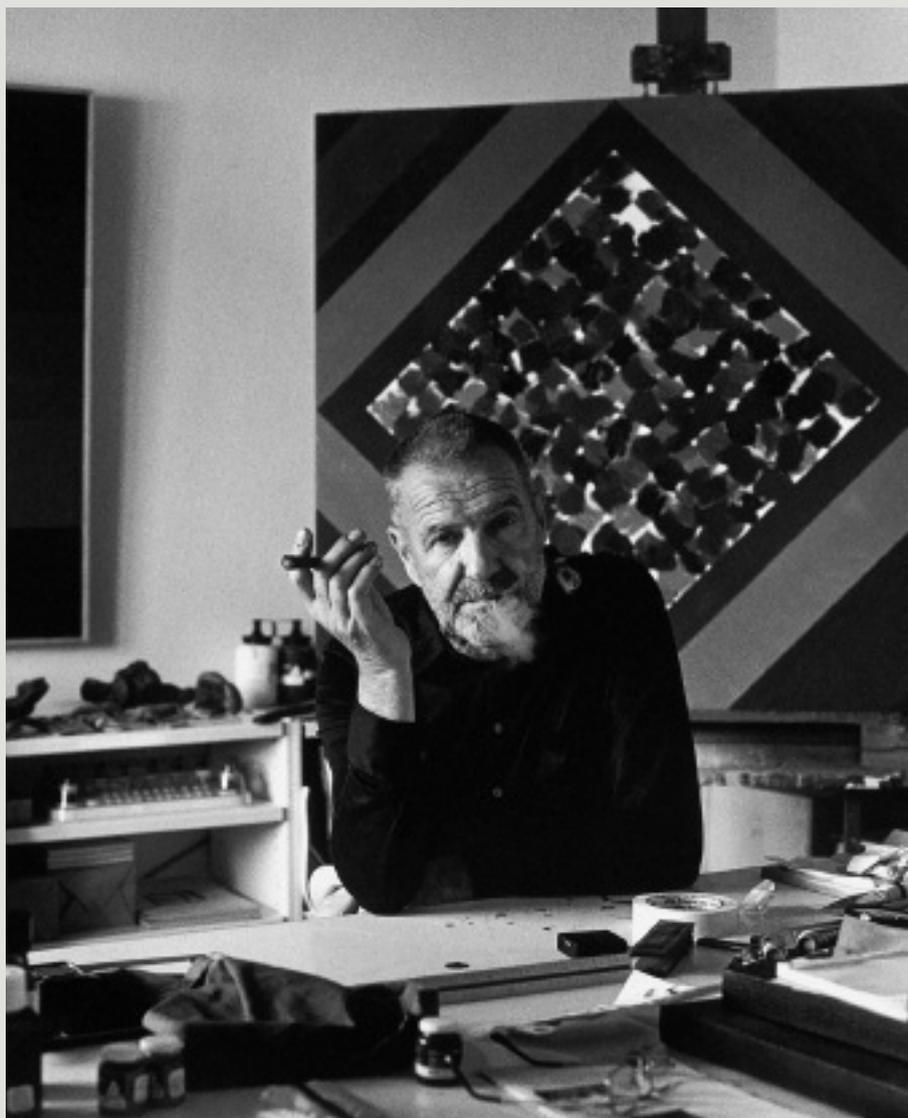


Nel frattempo mantiene sempre vivo il contatto con Parigi, Giacometti e l'amicizia con altri artisti. Un giorno, nel celebre ristorante «La Coupole», Scheidegger mostra le sue ultime foto a Giacometti e Joan Miró si unisce a loro – ancora una volta il luogo giusto nel momento giusto. Alcuni giorni dopo, infatti, Scheidegger riceve un telegramma da Barcellona: Miró lo invita a fargli visita per fotografare il suo atelier e le sue opere. Anche da questo incontro nasce dapprima un'amicizia e poi un libro importante per gli studiosi dell'artista catalano: *Spuren einer Begegnung (Tracce di un incontro)*.

Scheidegger è una persona in perenne movimento: una sosta a Parigi ed è già in volo per l'India, dove con Le Corbusier fotografa i lavori per la città di Chandigarh, la nuova capitale del Punjab, per poi ripartire alla volta del Burma, dove documenta la cerimonia di ordinazione di sacerdoti buddisti.

Questa instancabile attività ha prodotto un archivio con circa 80'000 negativi in bianco e nero, circa 50'000 diapositive a colori, 20 film su artisti e una serie di documentari su vari paesi della terra. Alcune di queste pellicole hanno ricevuto riconoscimenti ufficiali: nel 1966, per esempio, a Scheidegger viene conferito il Premio del cinema svizzero per il lavoro su Giacometti.

Nel 2000 Scheidegger affida il lavoro di una vita, con tutte le sue fotografie e i suoi film, alla «Neue Zürcher Zeitung». Di questo giornale per circa trenta anni ha dettato la cifra visiva, proseguendo con innumerevoli reportage tra il 1960 e il 1988 il lavoro di Gotthard Schuh, altra figura di spicco del mondo fotografico svizzero. La «Neue Zürcher Zeitung» ha inventariato e anche parzialmente digitalizzato l'archivio Scheidegger. Dieci anni dopo il quotidiano zurighese



Ernst Scheidegger nel suo atelier a Zurigo. Scheidegger è stato non solo fotografo e regista di film ma anche editore, grafico e artista. Zurigo, ca. 2000.

decide però di separarsi dall'archivio che non considera più core business di un'impresa attiva in campo pubblicistico.

Una cordata composta da varie cerchie di interessati si impegna quindi per la sopravvivenza e la promozione dell'archivio. Di tale cordata fanno parte il Kunsthhaus di Zurigo, che già nel 1992 aveva dedicato una grande retrospettiva al lavoro di Scheidegger, ma anche la Fondazione Alberto Giacometti, con sede a Zurigo, che ha così potuto garantirsi l'accesso a un inesauribile fonte di materiale fotografico.

Nella primavera del 2010 la Fondazione viene costituita sotto la direzione dello stesso Ernst Scheidegger; del consiglio di Fondazione fanno parte Helene Grob, la compagna di Scheidegger, il dr. Christian Klemm (direttore della Fondazione Alberto Giacometti di Zurigo), il dr. Tobia Bezzola (curatore al Kunsthhaus di Zurigo), il dr. Peter Uhlmann (avvocato di Zurigo e rappresentante legale della Fondazione) e Herbert Heeb (avvocato di Zurigo).

Nella primavera del 2011 la Fondazione rileva l'archivio dalla «Neue Zürcher Zeitung». Il lascito è ora depositato presso il Kunsthhaus di Zurigo; per motivi amministrativi l'archivio dei negativi e delle diapositive è invece ancora in mani private, sebbene anche la sua destinazione finale sarà il Kunsthhaus. Dal momento dell'acquisizione, la Fondazione ha portato avanti le sue attività (produzione di stampe originali, digitalizzazione di negativi e diapositive, ecc.), allestendo anche un sito web (www.ernst-scheidegger-archiv.org) che propone materiale fotografico costantemente ampliato e che prossimamente sarà disponibile anche in inglese.

Nel fondo fotografico di Scheidegger sono presenti ritratti di artisti famosi come Alberto Giacometti, Joan Miró, Max Ernst, Hans Arp, Georges Vantongerloo ed Eduardo Chillida. Nessun editore o museo – dal Museum of Modern Art di New York al Centre Pompidou di Parigi, dal Lehnbruckmuseum a Duisburg al Museo Picasso a Malaga (per citarne solo alcuni) – che voglia realizzare una pubblicazione su questi protagonisti dell'arte può veramente fare a meno degli scatti del fotografo svizzero. Ecco ciò che rende unico questo archivio.

A ciò si aggiungono le foto degli innumerevoli reportage in Marocco, Egitto, Yemen, Sudan, Afghanistan, India, Pakistan, Burma e Cambogia, rese altrettanto uniche dalla loro autenticità storica. Tutte istantanee nate dalla capacità di essere al momento giusto nel posto giusto. Altro aspetto di primaria importanza è la conservazione del materiale filmico prodotto da Scheidegger. Ecco perché la Fondazione ha stretto una collaborazione con la Cinémathèque Suisse a Losanna che in futuro si occuperà della sua tutela.

Salvaguardare e promuovere l'opera di uno dei più grandi fotografi del secolo scorso è di essenziale importanza – e la Fondazione Archivio Ernst Scheidegger intende dedicarsi a questo compito. La cooperazione con la BPS (SUISSE) è un brillante esempio di tale impegno.

** Christian Dettwiler*

Direttore della Fondazione Archivio Ernst Scheidegger.

Fondazione Archivio Ernst Scheidegger
Via Plaid Sut 3
CH-7017 Flims Dorf

Tel. +41 70 407 3212

www.ernst-scheidegger-archiv.org
stiftung@ernst-scheidegger-archiv.ch



Fonti e referenze fotografiche relative alle citazioni della parte numerica e della copertina

La ricerca delle citazioni per le immagini tematiche che accompagnano la Relazione d'esercizio è stata curata da Myriam Facchinetti; sono tutte tratte da ALBERTO GIACOMETTI, *Scritti*, Edizione Abscondita SRL Milano 2001.

Fondazione Archivio Ernst Scheidegger: tutte le fotografie alle pp. 4-5, 8, 13, 14, 20, 28 e 36.

Kunsthau Zürich, Alberto Giacometti Stiftung: tutte le miniature delle opere alle pp. 8, 13, 14, 20, 28 e 36.

Fonti e referenze fotografiche per la parte culturale

Fondazione Archivio Ernst Scheidegger: le fotografie alle pp. I, III, VI, VIII, X, XII, XVIII, XIX, XXIV, XXVI, XXX, XXXII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV.

Kunsthau Zürich, Alberto Giacometti Stiftung: le fotografie alle pp. II, V, VII, XVII, XXVII, XXXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII.

La famiglia Maria Giacometti a Coira: le fotografie dall'album di famiglia alle pp. IV, XIV, XV, XVI, XX, XXXIII, XXXV.

Copyright

Per le opere di Alberto Giacometti:
© Succession Giacometti/2011, ProLitteris, Zurich.

Per le opere di Varlin:
© 2011, ProLitteris, Zurich.

Ringraziamenti

Si ringraziano il Kunsthau di Zurigo – Fondazione Alberto Giacometti, l'Archivio Ernst Scheidegger e la Pro Grigioni Italiano per la documentazione fornita e la collaborazione prestata.

Note

I testi non impegnano la BPS (SUISSE) e rispecchiano il pensiero degli autori.

La BPS (SUISSE) rimane a disposizione dei detentori dei diritti delle immagini i cui proprietari non sono stati individuati o reperiti, al fine di assolvere gli obblighi previsti dalla normativa vigente.

Alberto Giacometti

A CURA DI
Myriam Facchinetti

REVISIONE DEI TESTI
Andrea Paganini
Docente, scrittore, direttore delle edizioni "L'ora d'oro"

PROGETTO GRAFICO
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco

Nel retro copertina:
Alberto Giacometti
Homme qui marche, 1947.
Bronzo: 170 x 23 x 53 cm
Kunsthau Zurich.
Fondazione Alberto Giacometti.