Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 65 (1996)
Heft: 1

Artikel: Alberto Giacometti : breve traccia dell'evoluzione di scultura e pittura nella sua opera

Autor: del Bondio, Andrea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-50311

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

ANDREA DEL BONDIO

Alberto Giacometti

Breve traccia dell'evoluzione di scultura e pittura nella sua opera

La visita organizzata dalle sezioni Moesana e Bregaglia della PGI all'esposizione Giacometti a Milano (1995) è stata l'occasione per ripercorrere l'itinerario artistico del grande Bregagliotto, scomparso trent'anni fa. Su Giacometti si è scritto tantissimo, molto si è letto. Ma spesso l'attenzione è stata rivolta ad un suo unico periodo (sovente l'ultimo). Per cui siamo grati a Andrea Del Bondio che sintetizza qui l'attività dell'artista, cercando di stabilire un nesso fra i suoi diversi momenti. Ci fa per esempio notare come la struttura dell'orizzontale punta minacciosa di Pointe à l'oeil *si trasformi in sfida verticale contro lo spazio nelle* Donne in piedi. *Rifacendosi agli scritti dell'artista e alle numerose interviste rilasciate, Del Bondio chiarisce l'obiettivo che lo rese grande e originale: la realtà della visione.*

> *Voici la liste des sculptures que je vous ai promise, mais je ne peux la faire qu'en y introduisant un certain enchaînement, d'ailleur très sommaire, sans cela elle n'aurait aucun sens.*
>
> (A. Giacometti: *Lettera a Pierre Matisse*, 1948)

Infanzia e formazione

Alberto Giacometti, nato nel 1901 in valle Bregaglia, è figlio d'arte. Il padre, Giovanni Giacometti (1868-1933), è un pittore bregagliotto che ha studiato a Monaco di Baviera e, dopo un soggiorno a Parigi, vive a Stampa con la moglie Annetta. Giovanni subisce agli inizi l'influsso di Segantini, allora a Maloja. Sviluppa poi una pittura dalle ampie pennellate di colore contrastante, che rendono la luce solare nei paesaggi montani.[1]

---

[1] Non è da confondere con Augusto Giacometti (1977-1947), suo cugino di secondo grado, pure di Stampa, ma residente a Zurigo. Augusto studia soprattutto il colore in astrazioni coloristiche ed è il maestro di tante vetrate nel nostro paese (chiese di San Martino a Coira, Grossmünster, Wasserkirche e Frauenmünster a Zurigo, Palazzo Federale a Berna, chiesa di San Giovanni a Davos, San Giorgio a Borgonovo, ecc.)

Abbiamo un ritratto di famiglia del fotografo di Castasegna, Andrea Garbald, scattata nel 1909. Alberto vi appare quale ragazzino dalla lunga chioma ricciuta, che si rivolge tutto assorto alla madre. Davanti un fratello guarda tra imbarazzato e sfrontato la camera; è Diego, minore di lui di un anno, che diventerà poi l'assistente di Alberto, posando per innumerevoli ritratti e preparando i calchi per fondere quasi tutte le sue sculture. Il minore dai capelli crespi è Bruno, che diventerà architetto, noto per i suoi allestimenti di musei e per i suoi progetti di scuole e ospedali. Segue la sorella Ottilia, sposata a Ginevra e morta al parto del suo primo figlio Silvio. Dietro, con espressione paterna, scorgiamo il padre artista, a destra la madre Annetta.

Autoritratto a diciassette anni (inchiostro)
Copia di Andrea Del Bondio

Mentre il padre dedica la sua attenzione protettiva a tutta la famiglia, la madre non sembra avere occhi che per Alberto, che la ricambia con un'ammirata corrispondenza. Questo sguardo d'intesa che s'incrocia davanti ai familiari testimonia di quanto è già avvenuto d'irrimediabile: lo stretto legame madre - figlio che condizionerà tutta la vita di Alberto Giacometti e ne influenzerà l'opera.

Alberto trascorre la sua infanzia a Stampa, soggiornando nei mesi estivi con la famiglia a Maloja.[2] Esegue disegni a matita e a pastello, ritratti dei familiari e copie da riproduzioni artistiche. In occasione del Natale invia spesso disegni suoi al padrino Cuno Amiet, un pittore svizzero amico del padre.

Si rivela molto precoce e a 12 anni dipinge il suo primo quadro ad olio: una natura morta con mele che ricorda il padre e, malgrado qualche imbarazzo nell'impostazione, il colorismo di Matisse.

Dal 1915 al 1919 Alberto frequenta il Liceo evangelico di Schiers, dove si fa notare per le sue straordinarie capacità artistiche: gli viene assegnata una stanza nella scuola da adibire a studio personale. Di questo periodo ricordiamo l'autoritratto del 1918.

---

[2] Nei periodi che, quasi ogni anno, Alberto Giacometti passa in Svizzera, continuerà ad usare per tutta la vita i rispettivi atelier del padre.

Nell'*Autoritratto* il giovane artista manifesta una buona padronanza dei mezzi grafici e una grande sicurezza d'impostazione. La figura si staglia su di un luminoso spazio vuoto e il volto viene diviso da luce ed ombra in due superfici convergenti, come avverrà poi nella scultura *L'objet invisible* del 1934.

Nel 1919 Alberto interruppe gli studi per iscriversi all'Ecole des Beaux Arts e successivamente all'Ecole des Arts industriels a Ginevra. (Lasciò la prima dopo soli tre giorni per incomprensioni con il professore di disegno che esigeva un nudo accademico completo, mentre egli si accaniva a disegnare solo un piede della modella.)

A 19 anni accompagnò il padre a Venezia, dove questi era incaricato dal Comitato svizzero per l'Arte di ispezionare il padiglione elvetico della Biennale. Giacometti rimase affascinato dalla rappresentazione spaziale e dal realismo di Tintoretto, il primo manierista del Cinquecento veneziano. Dirà più tardi: "Tintoretto era per me una scoperta meravigliosa, era un sipario aperto su un mondo nuovo, il riflesso stesso del mondo reale che mi circondava. Lo amavo di un amore esclusivo e di parte". Restò poi 'fulminato' davanti agli affreschi della cappella Scrovegni a Padova: "La forza di Giotto s'imponeva al mio sguardo in modo irresistibile, ero annientato da quelle figure immutabili, compatte come il basalto, dai gesti precisi e giusti, carichi di espressione e spesso di tenerezza infinita, come la mano di Maria che sfiora la guancia del Cristo morto." Eppure quella sera stessa le sue sensazioni furono sconvolte alla vista di due o tre ragazze che camminavano per strada. "Mi sembrarono immense, al di là di ogni nozione di misura, e tutto il loro essere e i loro movimenti erano carichi di una spaventosa violenza. Le guardavo allucinato, invaso da una sensazione di terrore. Era come una lacerazione della realtà. Tutto il senso e il rapporto delle cose erano cambiati. Contemporaneamente i dipinti di Tintoretto e di Giotto diventavano piccoli piccoli, deboli, fiacchi e inconsistenti, come un balbettio ingenuo, timido e goffo."[3] Oltre all'attrazione per l'arte, si evidenzia qui l'impatto con la realtà.

Soggiornò poi per mezz'anno a Roma, ospite di un cugino del padre che gestiva lì una pasticceria di emigrati grigioni. A Roma si manifestò la prima crisi del giovane artista, che non riuscì a portare a termine un busto di Bianca, la quindicenne figlia del suo ospite, della quale s'era innamorato. Nel 1947 scriverà di questo primo 'fallimento': "Per la prima volta non ne venivo a capo, mi perdevo, tutto mi sfuggiva, la testa del modello davanti a me diventava come una nuvola vaga e illimitata."[4]

Poco dopo avvenne un episodio che doveva lasciare una traccia indelebile nella vita dell'artista. Rientrato a Stampa, Giacometti ripartì per Venezia con un olandese di nome van Meurs, bibliotecario all'Aia, che aveva incontrato in treno e gli chiese di accompagnarlo. Si trovarono in Tirolo e pernottarono a Madonna di Campiglio, dove l'olandese fu aggredito da coliche renali e morì. Giacometti non dimenticherà quell'agonia e l'improvvisa realtà della morte, e mai più dormirà senza la luce accesa.[5] Smetterà poi anche di dipingere fino al 1937.

---

[3] Giacometti, *Ecrits: Mai 1920* , 1952

[4] Lettera a Pierre Matisse, 1947

[5] L'episodio è ricordato nello scritto *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.*, 1945.

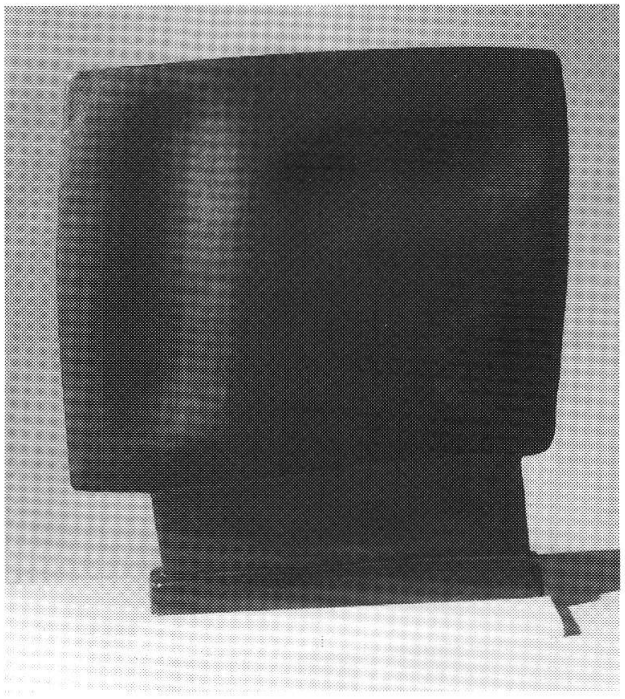
Parigi, Grande-Chaumière, cubismo

Nel 1922 Giacometti giunge a Parigi e s'iscrive all'Académie de la Grande-Chaumière, dove incontra artisti provenienti da vari paesi: italiani e scandinavi, svizzeri come il pittore Leonhard Meissner di Coira, americani quali la scultrice Flora Mayo, con la quale ha un'incerta relazione e i due si ritraggono a vicenda, francesi come Pierre Matisse, figlio del pittore Henri Matisse, il quale avrebbe presto abbandonato la carriera artistica per diventare un importante mercante d'arte a New York. Sarà lui che farà conoscere Giacometti in America prima ancora che non lo fosse in Europa. Nel 1925 lo raggiunge a Parigi pure il fratello Diego, che da allora dividerà con lui la vita ed il lavoro.

Dopo essere vissuto in albergo, usando un atelier occasionale, nel 1926 Giacometti si trasferisce al 46 di rue Hippolyte-Maindron, dove prende in affitto un locale a pianterreno, riscaldato unicamente da una piccola stufa a carbone, senza elettricità, né acqua (il bagno in comune è in cortile). Vi resterà tutta la vita.

Il giovane artista segue i corsi di disegno dal vero e di scultura tenuti da Antoine Bourdelle. Racconterà poi che non riusciva a conciliare le sedute di studio all'accademia con il resto della sua vita. Perciò lavora di sera a memoria, modellando i soli elementi conservati nel ricordo.

Nel *Torso* del 1925 il nudo si riduce ad una stilizzazione di tronco e cosce. Ma la scultura raggiunge una notevole forza plastica nella connessione degli elementi che imbriglia lo spazio tridimensionale con la continuità e corrispondenza degli spigoli. Qui si nota l'influsso del cubismo.



sopra Testa che osserva, 1927 (bronzo)
a fianco Torso, 1925 (bronzo)

Il visibile si presenta a noi su di un solo piano bidimensionale: la superficie dell'occhio. Giacometti realizza in quegli anni delle teste appiattite in forma di disco, affermando di fare la testa "proprio come uno la vede". E' infatti la nostra esperienza che ci dice che una testa ha un volume, che dietro è convessa, non già la nostra visione. Cavità, convessità e fenditure suggeriscono gli elementi rappresentativi di queste "sculptures plates".

La *Testa che osserva* rompe con tutto ciò che sarebbe apparenza per manifestare una pura presenza. "Quello che sentivo realmente si riduceva ad una lastra posata in un certo modo nello spazio, con due sole convessità che erano, per così dire, la dimensione verticale e orizzontale che si ritrova in ogni figura."[6]

In queste composizioni stereometricamente stilizzate, Giacometti include allora simboli mutuati dall'arte dei popoli primitivi[7].

Femme-cuillère, 1926-27 (bronzo)

E' probabilmente un cucchiaio in legno della costa d'Avorio, esposto al Musée de l'Homme, che dà lo spunto alla composizione di *Femme-cuillère* : il manico si è ridotto a busto, la sua parte terminale è diventata testa. La concavità ovale evoca il grembo femminile. (Ho mantenuto il titolo francese, perché in questa lingua il cucchiaio ha un nome femminile: la cuillère. Del resto nella lettera a Pierre Matisse del 1948 figura solo come "Femme grande".) Il piedistallo cilindrico e il prisma dello zoccolo indicano gambe e piedi.

L'artista si è staccato dalla rappresentazione della realtà. Egli vuole realizzare solamente quelle cose che l'hanno coinvolto affettivamente o che sono l'oggetto del suo desiderio. Soltanto le immagini simboliche gli sembrano in grado di evocare le forze elementari della vita. Si entra qui nella fase surrealista di Giacometti.

---

[6] Giacometti, *Ecrits: Entretien avec Georges Charbonnier* , 1951 (trad. A.D.B.)

[7] Arte africana e oceanica rivissuta nel suo significato magico, al di là degli spunti formali che ne aveva tratto il cubismo *(vedi Demoiselles d'Avignon* , Picasso, 1907).

Surrealismo

Il surrealismo fonde sogno e realtà in una *surrealtà*. Per cogliere quest'ultima si affida ad un'allucinata sensibilità, abbandonandosi al gioco della fantasia[8], agli accostamenti più imprevedibili[9], agli stimoli del profondo[10], eludendo il controllo della ragione.

L'immagine surreale nasce dall'accostamento in certo senso casuale di due elementi, che si accende di una luce particolare: l'incontro cucchiaio - donna evoca il nutrimento, la protezione materna e la ricettività femminile nell'ovale convesso, l'austerità dei precetti nell'angoloso busto d'insetto.

La coppia si presenta in modo strettamente frontale, le figure sono colte nelle loro stilizzate forme significanti: l'essenza vaginale della donna nella superficie lanceolata e concava, quella fallica dell'uomo nel cilindro che si ingrossa in alto. Sono inoltre caratterizzate dai loro attributi, soprattutto quelli della sessualità. Occhio, seni, mani, sesso si riducono a segni primitivi.

Le due figure sono indipendenti, ognuna posa sul proprio zoccolo, ma vengono messe in relazione dall'analogia dei segni: le loro mani sono simili, l'occhio dell'uomo è formalmente analogo alla vulva femminile, mentre quello della donna riecheggia il sesso maschile.

Nella rozzezza stessa dell'opera, che richiama motivi dell'arte africana, si libera la sessualità repressa.

La coppia si presenta come il simulacro di genitori primordiali in una società più libera.

In *Uomo e donna* la rappresentazione ha perso la frontalità statica e si svolge come un'azione drammatica su di uno scenario. Una punta acuminata come una spada trafigge una forma concava che la subisce e la ritiene con la piccola escrescenza sulla sua superficie perforata. In questa brutale rappresentazione dell'atto sessuale balza in evidenza l'aggressività erotica.

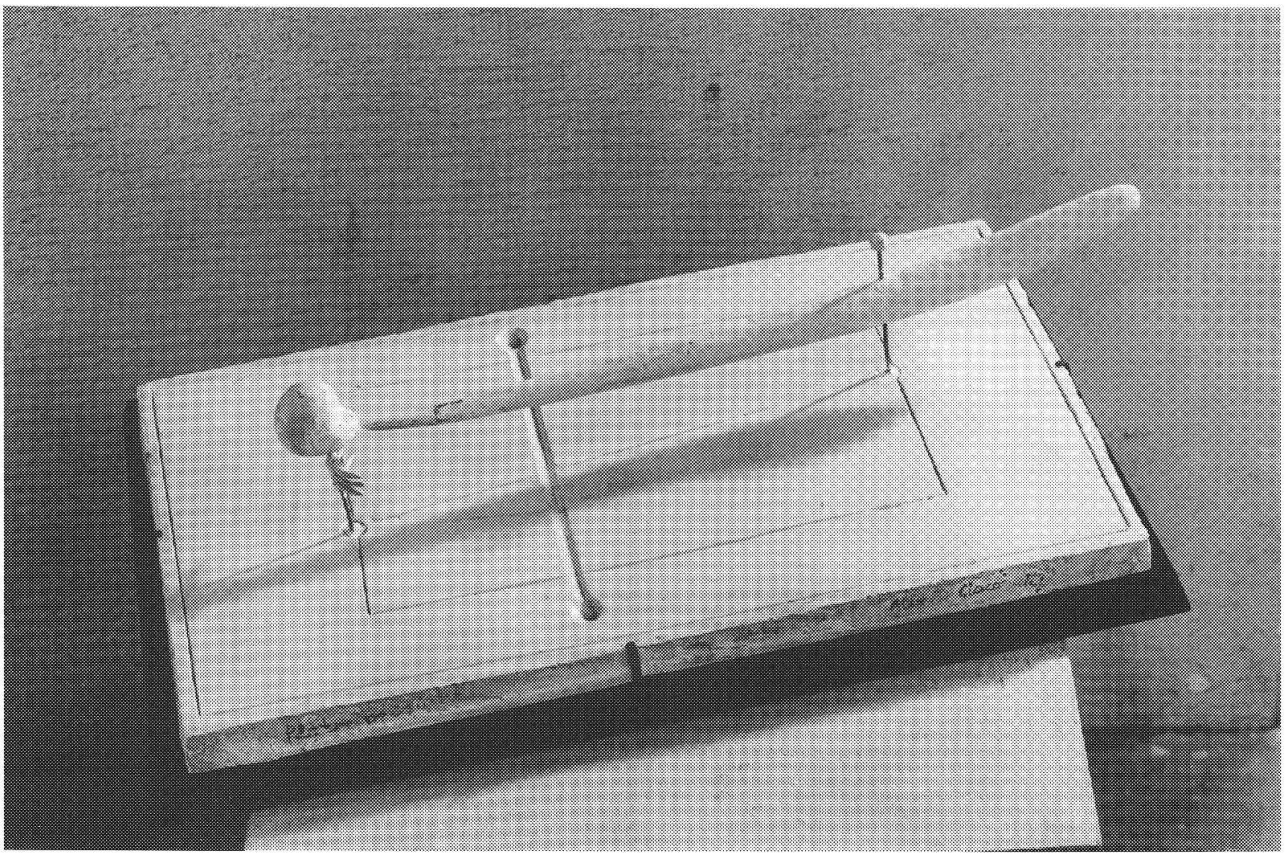
La coppia, 1926 (bronzo)

---

[8] Nel suo Manifesto del surrealismo del 1924, André Breton cita a questo proposito una frase da Roger Vitrac: "Nella foresta incendiata i leoni erano freschi."

[9] "La bellezza dell'incontro fortuito di un ombrello e una macchina da cucire su di un tavolo operatorio." (Lautréamont)

[10] La scrittura automatica (senza controllo da parte della ragione)



Pointe à l'oeil, 1931 (gesso e metallo o legno e metallo)

Su un basamento che sembra un tavolo da gioco per il retino che vi è tracciato, una piccola figura sferica, occhio-testa con un torace scheletrico, è minacciata dalla punta di un oggetto colossale oblungo, montato su una specie di grande spillo. Si tratta evidentemente di un sogno, ovvero di una scena costruita obbedendo a pulsioni inconsce.

Lo stesso schema che in *Uomo e donna* rappresenta il rapporto sessuale viene qui applicato alla visione: si tratta di una visione erotizzata. La realtà che minaccia l'occhio ha un aspetto fallico e le deboli difese dell'occhio si limitano alle piccole escrescenze delle costole puntate in avanti, come peli pubici.

Quali sono queste difese? Sopraffatto dalla visione, il nostro occhio si proietta sulle cose come 'sguardo'. Questo comprende delle nozioni: forme conosciute, concetti elaborati, segni linguistici: vediamo un disco illuminato nel cielo e comprendiamo che si tratta della sfera della luna. (In questo senso anche la punta montata sullo spillo, affiancata da occhi-testicoli incisi sul tavolo, potrebbe rappresentare l'occhio nella sua funzione fallica.)

La proiezione dello sguardo scherma la ricettività dell'occhio 'femminile' ed evita il pericolo che quest'ultima comporta. Così facendo si mortifica l'esperienza del vedere. Affinché la visione resti un'avventura vitale, bisognerà eludere le conoscenze tradizionali e lasciare che l'immagine penetri senza pregiudizio nella pupilla.

Dopoguerra

Negli ultimi anni di guerra, dal 1942 al '45, Giacometti aveva soggiornato a Ginevra. Prima di ritornare a Parigi andò a salutare l'editore Skira, suo amico. Questi gli chiese cosa ne facesse delle sue sculture. Giacometti rispose che quelle se le sarebbe portate con sé, in una scatola di fiammiferi. Bastava infatti una scatola di fiammiferi di tipo francese (un po' più grande delle nostre) per contenere tutto il lavoro di quegli anni. Di quel periodo ricordiamo la *Figurina su basamento* (gesso, altezza ca. 4 cm).

Per ricuperare in arte l'esperienza della visione, Giacometti la riduce al suo nucleo (sfrondata dal corollario di preconoscenze). Una figura ad una certa distanza non risulta allora più alta di alcuni centimetri. Senza ingrandirla, egli la rappresenta come la vede: minuscola per effetto di prospettiva. Raggiunge così una visione "assoluta" che afferma la totalità dell'oggetto. Lo spazio che circonda la figura appare iscritto e delimitato nel blocco che sostiene la scultura.

Il surrealismo proponeva accostamenti ed immagini nuove che aiutassero a superare la nostra percezione convenzionale. Tutte le immagini, anche quelle nuovamente create, andavano però superate, in una specie di gioco continuo. Giacometti persegue invece un obiettivo definitivo: la realtà della visione. Considera il suo momento surrealista come un'esperienza passeggera. "M'immaginavo con terrore che un bel giorno sarei comunque obbligato di mettermi su di uno sgabello davanti al modello."[11] Per il suo atteggiamento realista, egli viene espulso dal gruppo dei surrealisti.[12] Questo gli toglierà la possibilità di esporre con loro le sue nuove opere e lo costringerà all'indigenza. (Anche una sua richiesta di borsa di studio viene rifiutata dalla Svizzera.) Resterà comunque materialista e comunista.

Ritornato a Parigi dopo la guerra, Giacometti continua il suo lavoro a memoria. Questo metodo lo aiuta a sacrificare i particolari. Le sue figure crescono in altezza ma, "con suo grande disappunto" assumono allora un aspetto filiforme. Ed ecco le donne in piedi, ritte con le braccia strette ai fianchi, austere ed immobili, percorse come fiamma da un brivido vitale.

La struttura di *Pointe à l'oeil* assume ora una dimensione verticale: le figure si ergono, affermando la loro presenza contro lo spazio. L'aspetto filiforme ed i contorni frementi le conferiscono la leggerezza della vita.

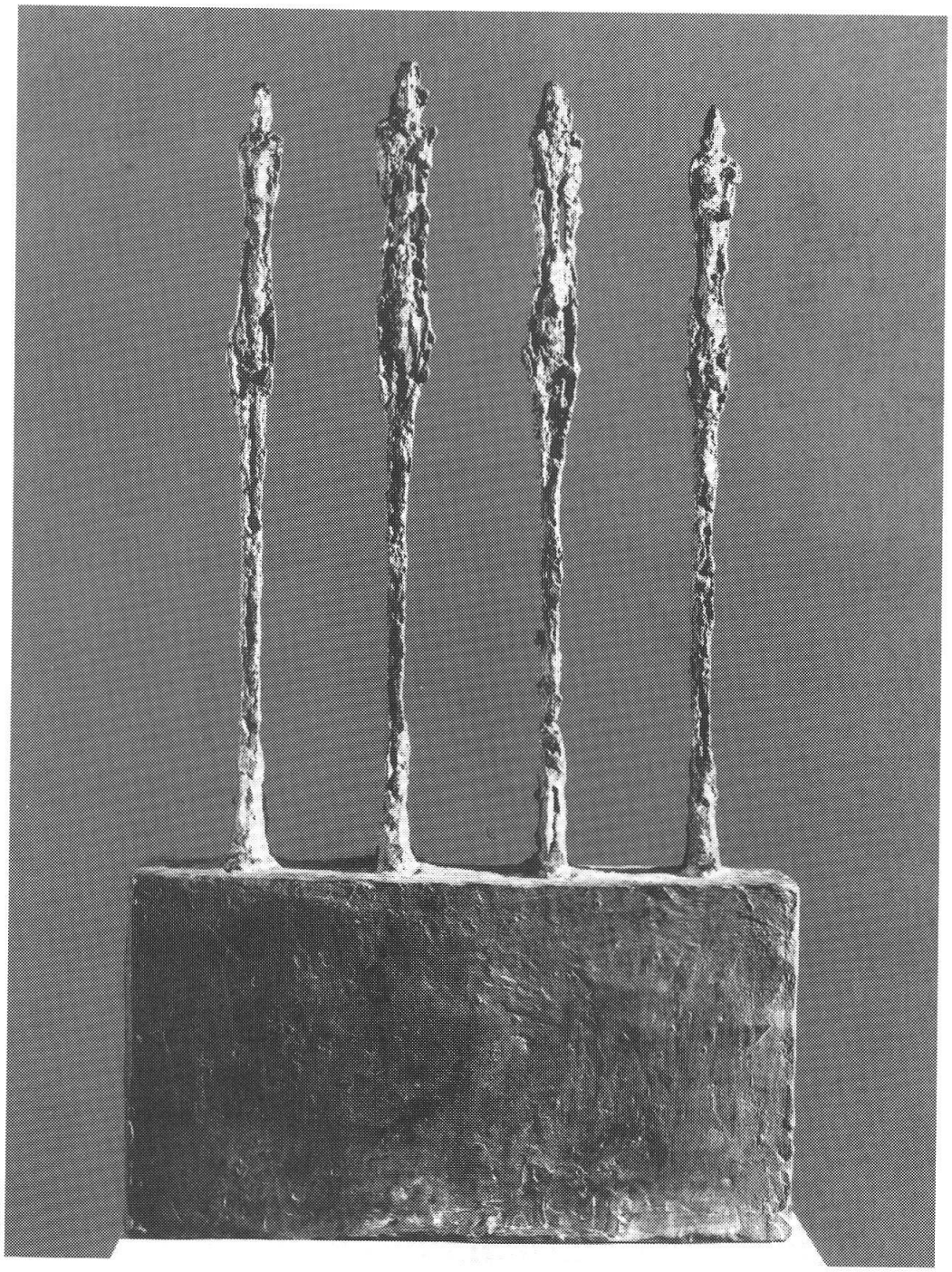
Ma su queste donne severe e ieratiche pare aleggiare l'ombra austera della madre. Esse si fondono in una lontananza che nasconde ogni particolare. (Inutile avvicinarle per coglierne dei dettagli: vi trovereste di fronte ad un magma informe di materia cristallizzata.) Ad una certa distanza sembrano invece risorgere continuamente nello spazio, come una visione: diavoli che sgusciano da una scatola magica?

L'istantaneità della visione è resa dalla frontalità assoluta del gruppo. L'alta forma rettangolare dello zoccolo crea uno spazio incombente (quello esiguo in una casa di appuntamenti, dove le prostitute si presentavano "vicine e minacciose").

---

[11] Giacometti, *Ecrits: Entretien avec André Parinaud*, 1962 (trad. A.D.B.)

[12] Nel 1934 lo si accusa di aver tradito la causa del Surrealismo, in particolare lavorando con il fratello per l'arredatore Jean-Michel Frank, per il quale esegue maniglie di porte, vasi, lampadari.



Quattro donne su basamento, 1950 (bronzo, figurine dipinte, altezza 76 cm)

In *Quattro figurine su una base* del 1950 (bronzo dipinto) il trapezio dello zoccolo, che riprende in qualche modo la fuga del pavimento ponendone in diagonale le rette, evoca uno spazio più ampio (la distanza che lo separava dalle prostitute nello Sphynx, il parquet lucente che gli sembrava "insormontabile").

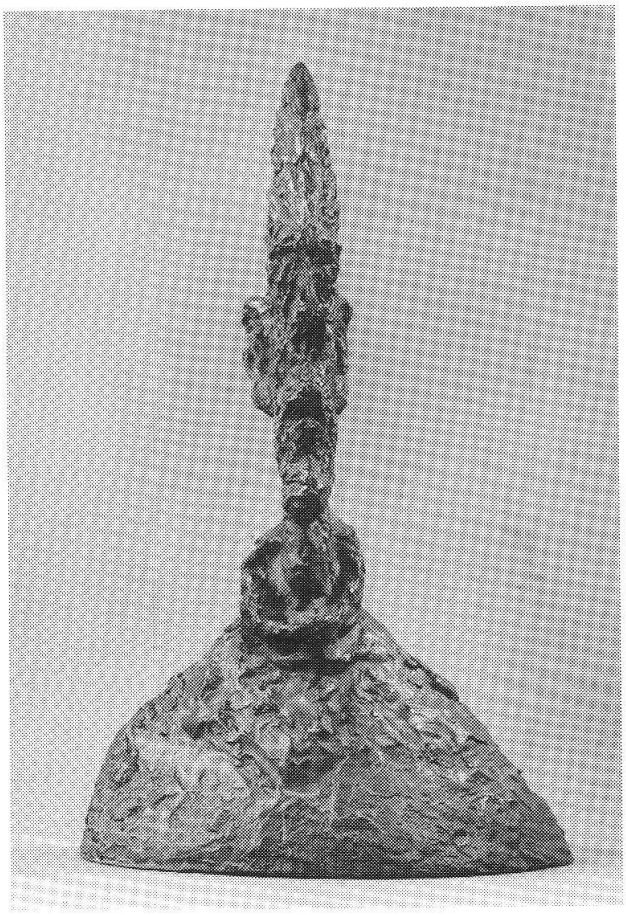
Probabilmente per la prima volta nella storia della scultura, le figure appaiono alla distanza scelta dall'artista, come quelle dipinte in un quadro. (Anche in una fotografia vediamo sempre a che distanza i soggetti sono stati ritratti). "Egli crea la sua figura 'a dieci passi', 'a venti passi' e, qualsiasi cosa facciate, essa resta a quella distanza, e a

un tratto eccola saltare nell'irreale, perché il suo rapporto con voi non dipende più dal vostro rapporto con il blocco di gesso. L'arte si è liberata."[13]

In *La foresta*, 1950 (bronzo) sette figure femminili sono riunite su di un'unica base. Nella loro disposizione casuale ricordano gli alberi di una foresta in Bregaglia. Ogni effetto prospettico è abolito ed ognuna di loro mantiene la sua silenziosa solitudine, definita dal piccolo zoccolo su cui poggia. Ignorano completamente la presenza della testa maschile che da dietro le osserva: lo sguardo di un uomo escluso dal mondo muliebre?

Giacometti si concentra sempre più sulla testa, non perché essa sia il luogo d'elezione del pensiero, ma perché è nella testa che c'è la maggiore concentrazione vitale (soprattutto nello sguardo).

Egli accetta la sfida di tentare di liberare l'arte plastica dalla sua materialità. La *Grande testa di Diego* si restringe in un grumo d'energia, perdendo tutta l'estensione amorfa delle materia. Diventa una lama che aggredisce l'occhio di chi guarda. Questa visione è messa in evidenza dal piedistallo piatto, rappresentato dalle spalle, su cui la testa è montata.



Grande testa di Diego, 1954 (bronzo, altezza 39 cm)

[13] J. P. Sartre, *La ricerca dell'assoluto*, 1948

Nella sua ultima fase, Giacometti tende ad aprire la rappresentazione a note più realistiche. Purché non si perda il fervore della presenza, le forme si sviluppano in proporzioni più naturali.

Nel *Nudo dal vero* la figura non è più modellata a partire dal ricordo. Le braccia si sono scostate dal corpo, le mani poggiano solo leggermente sulle cosce. Le gambe, staccate, si toccano appena. Lo sguardo è più diretto. Rimane lo zoccolo a delimitare lo spazio impenetrabile della figura.

Anche in *Annette IV* le proporzioni sono più naturali. Lo sguardo non si esprime più mediante ciò che circonda l'occhio, ma si fissa al suo interno.

Pittura

Come la scultura non è un 'doppio', ma rappresenta la visione, il dipinto non si potrà considerare un oggetto, ma un'immagine che rimanda alla realtà.[14] Dipingere significa per Giacometti anche imparare a vedere.

"Ogni volta che guardo un bicchiere, questo sembra ricrearsi, ciò significa che la realtà diventa dubbia, perché la sua proiezione nel mio cervello è dubbia, o parziale. Lo si vede come se scomparisse... riapparisse... scomparisse... riapparisse... si trova cioè per l'appunto sempre fra l'essere e il non essere. [...] Io non creo per realizzare belle statue e bei dipinti. L'arte non è che un mezzo per vedere. Qualunque cosa io guardi, tutto mi sfugge e mi stupisce, e non so più esattamente che cosa vedo. E' troppo complesso. Allora bisogna cercare semplicemente di copiare, per rendersi un po' conto di ciò che si vede. E' come se la realtà si nascondesse sempre dietro i veli che si strappano... Ce n'è sempre un altro... ed un altro ancora. Ma io ho l'impressione o l'illusione di fare dei progressi ogni giorno. E' questo che mi fa andare avanti, come se si potesse comunque giungere a comprendere il nucleo della vita. E si continua, pur sapendo che più ci si avvicina, più 'la cosa' s'allontana. La distanza fra me e il modello tende ad aumentare costantemente; più ci si avvicina e più la cosa si allontana. E' una ricerca che non ha fine."[15]

Questa ricerca si esercita soprattutto nel disegno, che Giacometti ha praticato incessantemente per tutta la vita. "Ciò che bisogna dire è che, si tratti di scultura o di pittura, io credo che non ci sia che il disegno che conti. Bisogna affidarsi unicamente, esclusivamente al disegno. Se si dominasse un po' il disegno, tutto il resto diventerebbe possibile."[16]

Con opere sintomatiche quali *Mela sul buffet* e *Ritratto della madre*, nel 1937 Giacometti riprende a dipingere.

Ha raccontato Alberto che suo padre faceva i ritratti dal vero istintivamente a grandezza naturale. "Se faceva alcune mele sul tavolo, le faceva a grandezza naturale. E io,

---

[14] Giacometti contesta l'idea di quadro oggetto, come l'intendeva per esempio Mondrian.
[15] Giacometti, *Ecrits: Entretien avec André Parinaud*, 1962 (trad. A.D.B.)
[16] Giacometti, *Ecrits: Entretien avec Georges Charbonnier*, 1951 (trad. A.D.B.)

Annette, 1951
(olio su tela)

una volta, nel suo atelier - avevo diciotto, diciannove anni - ho disegnato alcune pere che erano su un tavolo, alla distanza normale di una natura morta. E le pere riuscivano sempre minuscole. Ricominciavo daccapo e quelle riuscivano sempre della stessa grandezza. Mio padre, irritato, ha detto: 'Ma comincia a farle come sono, come le vedi!' E le ha corrette. Ho provato a farle così e poi, mio malgrado, ho cancellato, cancellato e mezz'ora dopo sono riuscite di nuovo, proprio al millimetro, della stessa grandezza delle prime."[17]

Un'unica mela, quale si vede realmente in prospettiva, appare qui minuscola sulla credenza della madre, ma testimonia la sua presenza unitaria nel vasto spazio della stanza.

---

[17] Giacometti, *Ecrits: Entretien avec David Sylvester,* pubblicato nel 1971

Nelle sculture si vedono le impronte delle dita, del coltello, le raschiature. Nei dipinti notiamo il segno della pennellata che ripassa continuamente sulle forme. Ogni contorno è tracciato più volte; le tracce si rincorrono come sguardi che ripetutamente percorrono i limiti dell'oggetto che osservano. I colori si spengono nel grigio dell'insieme.

Nel *Ritratto della madre dell'artista* del 1951, la figura della madre appare circonfusa di lontananza, nella densità dello spazio che si scava a partire dalle riquadrature interne del dipinto per sprofondarsi in una lontananza insondabile. Quasi partorita dall'indefinito fondo marrone, sorge, come un'apparizione, la figura movimentata dai tratti bianchi di luce.

Negli ultimi anni Giacometti aveva conosciuto Caroline, una giovane donna che diventò uno dei suoi modelli più assidui.

Su di un ritratto di Caroline, Giacometti stava ancora lavorando quando fu ricoverato, nel dicembre del 1965, all'ospedale cantonale di Coira, dove morì. Si potrebbe quindi dire che il quadro è incompiuto, a patto di usare questo termine anche per la *Pietà Rondinini* , che Giacometti andò a vedere a Milano ancora nel 1963. Poteva misurarsi solo a questi livelli o era affascinato dalla distruzione che Michelangelo opera sulle forme?[18]

J. Lord, scrittore americano che si è fatto ritrarre da Giacometti in quegli anni, racconta come procedeva l'artista: prima tracciava il disegno con il pennello fine poi, con un pennello più grosso, dipingeva di grigio l'interstizio fra capo e spalla (lo spazio attorno). Con questo grigio invadeva anche la testa, cancellandola parzialmente. Ricominciava allora a disegnare in nero con il pennello fine e metteva degli accenti di bianco. Poi, con il pennello grosso, riprendeva a disfare ("défaire" come diceva lui).[19] In questo fare e disfare si formava sul quadro la presenza di un'esistenza vitale.

Nel ritratto di *Caroline* notiamo come la testa sia stata rifatta e spostata rispetto al busto, che andrebbe pure rifatto, come accenna la linea di fianco alla spalla sinistra.

O forse, proseguendo, Giacometti avrebbe ancora "disfatto" la testa?

Cenni bibliografici

Impossibile indicare anche molto parzialmente i numerosi scritti, articoli, interviste, servizi televisivi e monografie dedicate a Giacometti. Ci si limita qui a ricordare i testi più usati per questo articolo:

– *Alberto Giacometti: Ecrits, Savoir sur l'art*, Hermann éditeur des science et des arts, Paris, 1990
– Yves Bonnefoy: *Alberto Giacometti, Biografia di un'opera*, Leonardo, Milano, 1991
– *Giacometti: sculture, dipinti, disegni, Milano, Palazzo Reale, 1995*, Artificio ed. Firenze, 1995

Le fotografie sono state messe a disposizione dal Kunsthaus di Zurigo

---

[18] Riducendo il volume dei corpi ad uno spessore che non può più contenerli, Michelangelo sembra voler rappresentare proprio quel fuoco interno che brucia le forme.

[19] Il procedimento ricorda quello che si usa modellando la creta.