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

Artikel: La frase senza fine : scritti di Alberto Giacometti
Autor: Crespi, Stefano
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-53784

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: 15.07.2025

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

STEFANO CRESPI

La frase senza fine: scritti di Alberto Giacometti

È in atto tutta una saggistica sui segni, sul senso, sulla mutazione della contemporaneità. Lo «sciopero degli eventi», il «declino dell'affetto», la scomparsa dell'io, la perdita della temporalità sono possibili formule, letture critiche, varianti che dicono l'accelerazione linguistica, mediatica, socio-culturale in cui siamo immersi. Siamo usciti da un certo spazio-tempo, dalla «durata», dalla gravitazione delle cose. Di tutto ciò abbiamo la percezione nell'avvertire il venir meno improvviso del racconto, dei ricordi, dei nomi, dei volti, delle forme conosciute.

Forse anche per questo, quasi nella fine dei generi storici, c'è una rinnovata attenzione agli scritti degli artisti. C'è forse il desiderio di ritrovare qualche traccia di espressioni primarie (non categoriali); di ritrovare qualche traccia di sensi, luce, luogo, emozione. Alle smarrite unità si contrappone il desiderio (o la nostalgia) di un'immagine figurale che sia testo poetico, pittorico, innocenza primordiale, movimento segreto.

All'interno di un'esperienza creativa diventano acutamente sintomatiche le polarità che si mettono in moto: segno e disegno, letteratura e pittura, parola e immagine. Sono forse dimensioni paradigmatiche che appartengono (in tutta la varietà e labilità) allo strato profondo di maschile e femminile, alle inesauribili relazioni di voce e scritture. Basti l'esempio direttamente emblematico di un poeta come Eugenio Montale: infallibile nell'approdo alla «scrittura», quasi disarmato invece nella «voce» delle sue piccole pitture, come intonazione intima di brevi immagini, della «vita che dà barlumi».

Si potrebbe rovesciare l'esempio di Montale in una testimonianza artisticamente esemplare come quella di Alberto Giacometti, sapiente nelle strumentazioni espressive (dal disegno alla pittura alla scultura), disarmante e affascinante nella voce degli scritti.[1]

Nel caso specifico di Alberto Giacometti non sarebbe ipotizzabile, e nemmeno augurabile, un'edizione astrattamente definitiva e integrale degli scritti: considerando la provvisorietà e incongruità, quasi il gesto della mano (in un appunto, in un'intermittenza), o una sorta di condizione irriflessa, o invece il frammento irriproducibile e folgorante nell'incontro di una intervista.

---

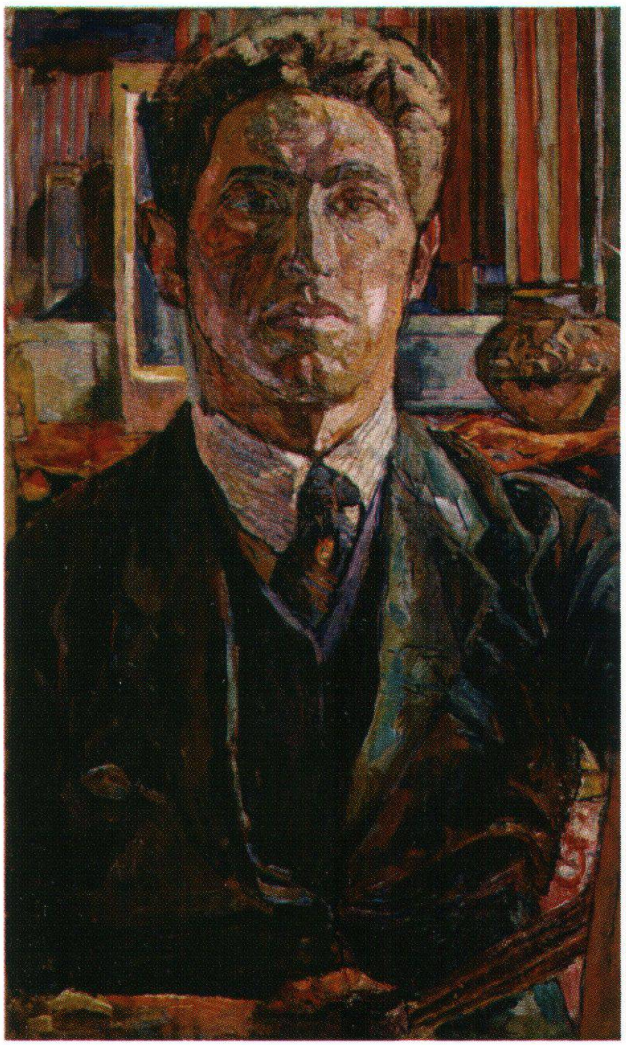
[1] L'edizione originale in francese, *Écrits*, di Alberto Giacometti, è uscita da Hermann éditeurs, Paris 1990 (figurano testi introduttivi di Michel Leiris e Jacques Dupin). La traduzione italiana, *Scritti*, a cura di Elio Grazioli e Chiara Negri, è uscita nelle edizioni Sestante di Ripatransone nelle Marche nel 1995. Sempre a cura di Elio Grazioli e Chiara Negri, con variazioni, la traduzione è uscita ora nelle edizioni Abscondita, Milano 2001 (da questo volume sono tratte le citazioni nel testo). Per le edizioni Hestia di Cernusco Lomb, nel 1998 è uscito un libro di conversazioni con il titolo *Il lungo cammino*, a cura di Elio Grazioli. Nelle edizioni Mazzotta, Milano 2000, il volume di Giorgio Soavi, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, riporta e commenta un'intervista a Giacometti curata dalla Televisione della Svizzera italiana (un bellissimo, toccante filmato televisivo del 1963, cf., per questo, le pp. 11-13 del presente fascicolo).

Il volume, con l'apporto che era stato dato dalla moglie Annette nell'edizione originale in francese del 1990, ci restituisce un profilo, un arco complessivo degli scritti di Giacometti. In aggiunta, o a parte, viene altrove edita qualche intervista giornalistica e televisiva. Ma un aspetto assolutamente inedito (ad eccezione di qualche stralcio) sarebbero le lettere di Giacometti: alla madre da Parigi a Stampa (come dicono alcune testimonianze in Val Bregaglia), a poeti, intellettuali, artisti. Ci sono poi le lettere sentimentali (secondo una conferma per esempio di Michel Leiris). Accanto alla concentrazione del proprio lavoro artistico, Giacometti fu un corrispondente notturno nell'assillo tormentoso che lo prendeva del volto, della figura, della voce, di una vita imposseduta e struggente.

Varia è la modalità di accostamento al libro degli scritti. Il rapporto più immediato è la reciprocità con l'opera artistica: scritti per esempio del periodo surrealista si prestano a essere accostati come assunti, nuclei psicanalitici sottesi alla grammatica espressiva. Il libro porrebbe essere avvicinato anche a una cifra di diario: tanto più toccante quanto involontario. Ma più propriamente si sente negli scritti di Giacometti il flusso, uno spazio relazionale, quell'«immenso ignoto» (con le sue parole) dove via via muore il diario e rinasce la commozione di un destino indiviso.

Il procedere del tempo, sentito nella sua modalità imprevista e irreversibile, mescola liberamente generi e codici di scrittura: da pagine per artisti (Laurens, Derain, Braque), a incontri, note di lavoro, fogli di taccuino dimenticati (e bellissimi), a poesie vere e proprie. Costante è la riconoscibilità di una condizione, di una poetica, di quel «prima» psicologico, emotivo che segna la qualità irritornabile di un'espressione: il respiro, la cadenza, la luce, l'umiltà di chi convive con grandi intuizioni, un bagliore irrelato.

Nel volume degli scritti di Giacometti figura un testo introduttivo acutamente sintomatico già nel titolo: *Une écriture sans fin*. Autore di questa prefazione è Jacques Dupin (che fu amico di Giacometti), figura umanissima di poeta e critico d'arte. Nella lettura di Dupin, rappresentata dal titolo, non esiste il racconto, un *a priori* tematico, concettuale, stilistico: esiste la *scrittura senza fine* che si apre, si dilata, oltrepassa (come nel disegno) l'opacità della pagina, ritorna su se stessa, come se la vita altro non sia che la figura di un inesauribile racconto.



Autoritratto, *1923, Kunsthaus Zürich (Fondazione Alberto Giacometti)*

A voler maggiormente segnare la qualità espressiva di Giacometti, potremmo sostituire alla nozione (francese) di scrittura, la nozione in qualche modo più mitteleuropea di *frase*. La frase si stacca dal linguaggio. Sentiamo di più nella nozione di frase il passaggio dell'arco concettuale, formale, a quello spazio-tempo precario (ma anche unico) della contingenza, finitezza, mortalità. La frase percepisce la dismisura del bianco, la sproporzione tra il tempo prezioso e fragile dello scrivere e lo spazio di ciò che è troppo enorme e commovente.

Alberto Giacometti scrive per lo più in francese che diviene una lingua «altra» rispetto all'italiano dialettale della lingua madre. Il francese diventa lingua «ascendente» rispetto al «qui del mondo» della sua valle d'origine. Da qui l'onda lirica, la fascinazione, la carica di stupore nel movimento espressivo di Giacometti che assume spesso il carattere di pura traccia nominale, o l'accento di magico istante tra l'informe e la forma, tra la scrittura e l'altrove del bianco: basta una velatura come il grigio trasparente e leggero di Venezia, o il cielo di Milano; o quell'attimo vivido di ritrovamento che è l'eco della voce di Bianca, la presenza di Annette, il nome di Caroline, una lontananza della madre.

Da una parte c'è tutta la percezione di un orizzonte (amicizie e amore, oggetti e paesaggi, il museo, la strada). Dall'altra parte c'è quel punto radicale di spostamento, di rovesciamento, di paradosso che è la vita rispetto alle misure dell'arte: quanto nella vita c'è di disperato, di grande, di risibile, di ignoto. Giacometti è l'artista che più ha avuto coscienza nel Novecento della cacciata dal Paradiso fatiscente dell'arte per accettare fino in fondo la grazia indicibile della vita peritura.

In un intenso profilo biografico[2] Gertrude Stein scrive che a Picasso «l'anima delle persone non interessa»: per lui le «linee» erano più importanti di tutto, «vivevano in sé e per sé». A Giacometti interessa invece l'indicibilità dell'«anima» che nessuna misurabilità, sia pure terribilmente chiara, riuscirà a esaurire. Egli sa che il confine della finitezza (figure, cose) in cui siamo prigionieri, è l'unica prova dell'infinito.

Ritorna questo atteggiamento, come una costante, negli scritti di Giacometti, ora nella suggestione della sua prosa, ora nelle risposte alle interviste: risposte che avevano il tempo esatto tra un'acutezza aforistica e la sua leggerezza.

Rileggiamo la prosa *Maggio 1920*, integrandola con tutte le notazioni offerteci da James Lord nella sua monumentale biografia dedicata a Giacometti.[3] Nella tarda primavera del 1920, Alberto Giacometti, diciannovenne, ebbe l'opportunità di compiere il primo viaggio in Italia. Si accompagnava al padre, il pittore Giovanni Giacometti, che faceva parte della commissione inviata a Venezia per esaminare il padiglione svizzero della Biennale d'arte. Giovanni Giacometti era amico di Cuno Amiet, Ferdinand Hodler, aveva conosciuto anche Giovanni Segantini rimanendone influenzato. Era un pittore di solido mestiere, di sobria malinconia, come se la vita potesse continuare a ricomporsi in una immagine di natura.

La prima formazione di Alberto Giacometti avvenne nell'ambiente naturale dello studio del padre che aveva una ricca biblioteca di libri sulle opere degli antichi maestri. Il

---

[2] Gertrud STEIN, *Picasso*, Adelphi, Milano 1973.

[3] James LORD, *Giacometti. Una biografia*, Allemandi, Torino 1989.

paese di Stampa in Val Bregaglia, nella severità dei monti, non offriva tentazioni, seduzioni. Nei mesi dell'estate la famiglia si spostava in una casa ereditata dalla madre nel paese di Maloja. Dopo le prime scuole, Alberto Giacometti fu iscritto alla École des Beaux-Arts di Ginevra (dove alcuni professori erano amici del padre). Fu dall'inizio scontento per un insegnamento che gli appariva convenzionale, privo di sollecitazioni.

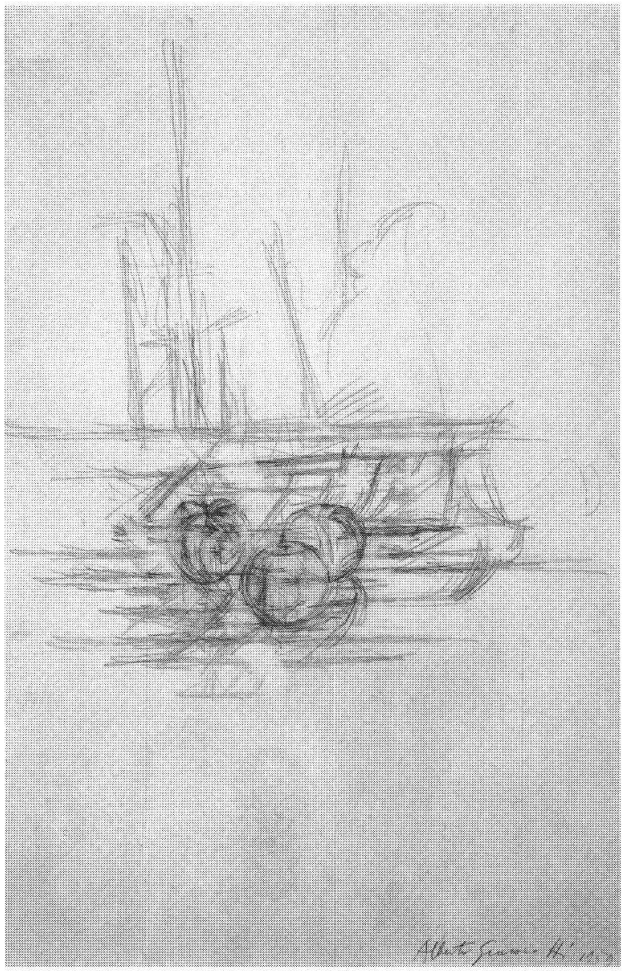
Si può ritenere quanto rappresentasse, nell'immaginazione del giovane studente svizzero, il viaggio a Venezia: l'incontro con il fascino della città, della sua luce, della laguna; l'incontro con l'atmosfera internazionale della Biennale. In questa prosa intensa e quasi rivelatrice di tutta una poetica, Giacometti ha fermato il senso del viaggio. Tutto lo entusiasmò. Ma con una eccitazione fu preso dalle opere di Tintoretto visitate e rivisitate in ogni angolo e chiesa durante il mese del soggiorno veneziano.

Tintoretto fu una scoperta meravigliosa, metteva in moto il teatro dell'arte nella passione di sensi e di forme: il movimento convulso, la prospettiva, la tensione dello spazio. Nulla reggeva al confronto di questa ammirazione esclusiva: le opere stesse esposte alla Biennale (compresa una sequenza di dipinti di Cézanne) non erano in grado di suscitare un altrettanto interesse.

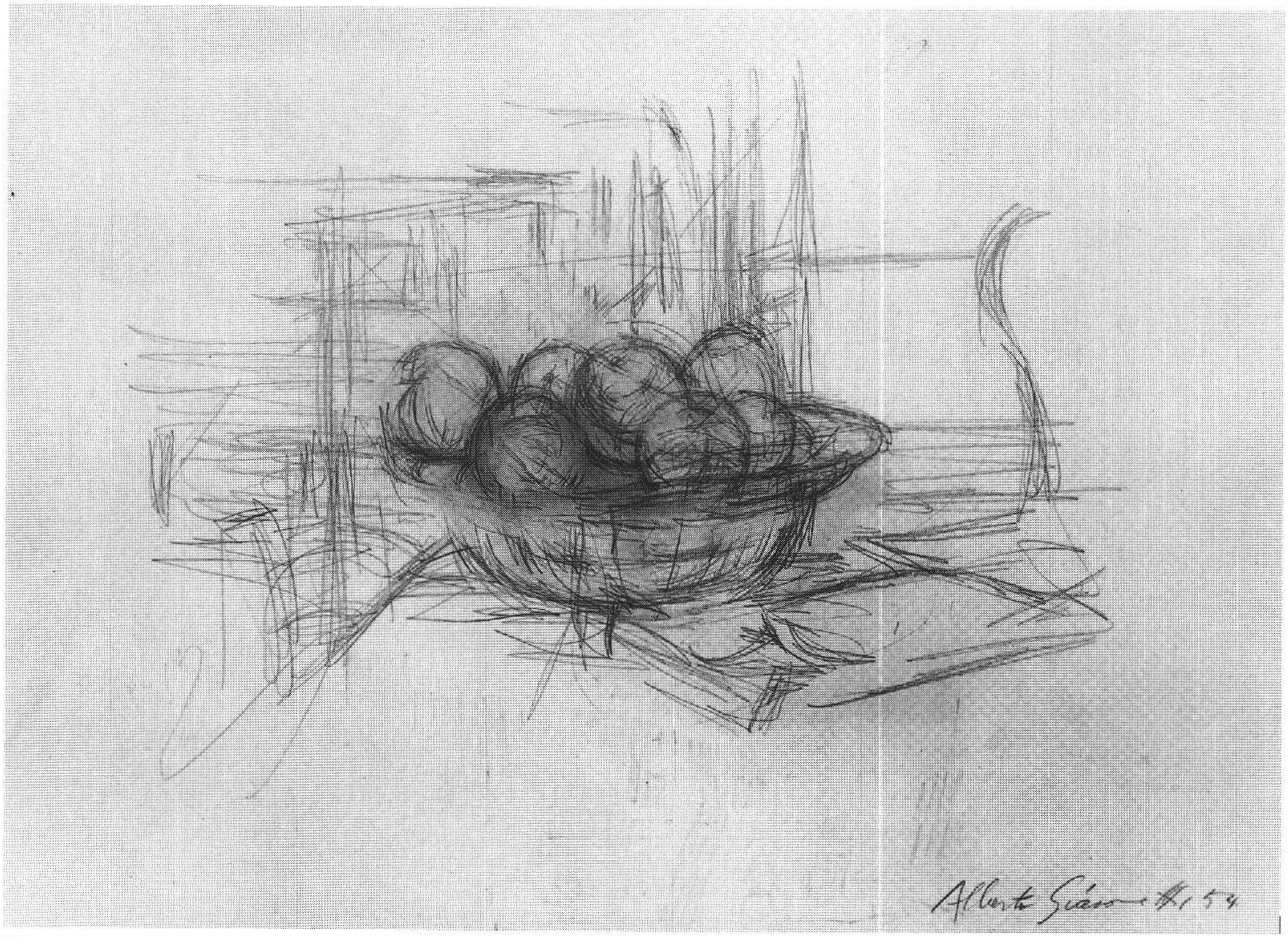
L'infatuazione per Tintoretto non doveva durare a lungo. Bastò una visita a Padova agli affreschi di Giotto. Davanti agli occhi del giovane artista si rivelava una potenza ancora più grande: il dolore, la vita, l'umano sembravano scritti in figure, in gesti immutabili. Giotto collocava sullo sfondo Tintoretto che pure resisteva come qualcosa di insostituibile che non si sarebbe voluto perdere.

La sera stessa dell'incontro con Giotto, una nuova visione veniva a imporsi in modo inconfutabile e imparagonabile: «la vista di due o tre fanciulle che camminavano davanti a me. Mi parvero immense, al di là di ogni nozione di misura e tutto il loro essere e i loro movimenti erano carichi di una violenza spaventosa. Le guardavo come in preda a un'allucinazione, invaso da una sensazione di terrore».

Un'altra prosa molto rivelatrice è dedicata al pitore Derain verso cui Giacometti provava un sentimento ammirativo ed emozione. Anche qui, con una punta di paradosso, Giacometti dice di poter persino ricordare «l'istante preciso di quel giorno del 1936» quando vide per caso in una galleria di Parigi una tela di Derain: «un tavolo con sopra tre pere che si stagliavano contro un immenso fondo nero». Da allora, proprio



Natura morta. Tre mele, *1959, collezione privata*



Natura morta con recipiente di mele, *1954, Kunsthaus Zürich*

dalla vista di quel dipinto, amò la pittura di Derain, sia nei dipinti migliori che in quelli meno riusciti. Aggiunge Giacometti un'osservazione che appartiene al dato così originale della sua intuizione, e del paradosso: «Dicendo le migliori e le meno riuscite, devo aggiungere che questa distinzione è per me quasi priva di senso; ammiro l'opera di un pittore solo quando amo anche il più brutto, il peggiore dei suoi quadri, ritengo che in ogni artista l'opera migliore contenga le tracce della peggiore, e la peggiore quelle della migliore».

Tutto ciò viene ribadito nelle interviste, con duttile naturalezza, ma sempre pronta a spostare il discorso all'ossessione del volto. Dice che un tempo si recava al Louvre, dove i quadri, le sculture, le opere, gli davano un'«impressione sublime». Oggi, dice Giacometti, se va al Louvre, non può resistere a guardare «la gente che guarda le opere».

È sempre il paradosso della vita che ribadisce Giacometti: «Il sublime oggi per me è nei volti più che nelle opere». È quel punto di estremità che interessa Giacometti, oltre l'opera, oltre le categorie immanenti e sublimi: la traccia infinita del disegno, il volto impossibile in pittura, e in scultura la pura imperfezione ontologica della finitudine, dell'esistere.

Potremmo interrogarci su possibili fonti, o richiami, o sullo strato emotivo di questa scrittura, e più in generale della poetica di Giacometti. Si sa quanto risulti fonda-

tiva la qualità primaria, grammaticale, di un'avventura espressiva. La radicalità toccante di Giacometti (l'irriducibile anomalia del volto) sembra commisurarsi al più radicale esonero dalla storia che è la Svizzera. Basti ripensare a tante pagine della letteratura svizzera così penetranti nella loro testimonianza tra grottesco e irrealtà. Pensiamo a un esempio come Robert Walser. Proprio in un disguido, in una regione esonerata dagli emblemi della letteratura, sembra nascere la sua scrittura: un'«imperizia» casta e raffinata, la dolorosa irriducibile purezza dello sguardo; quella poesia di Walser che sembra essere consegnata alla «immoralità» grandiosa e delicatissima di un tempo umano rispetto al cielo di un tempo estetico.

Interno a Stampa, *1964 ca., Kunsthaus Zürich (Fondazione Alberto Giacometti)*

Certamente la cultura di Giacometti ha un'estensione nel tempo e nello spazio (dalla vivezza intellettuale di Parigi all'amore di Giacometti per le fonti dell'arte antica). Il destino irrelato della «frase» di Giacometti, libero dalla prigionia dei concetti, può perfino suggerirci, in un diverso contesto culturale, qualche traccia involontaria della letteratura mitteleuropea. Ricordiamo l'affascinante protagonista degli *Antichi Maestri* di Thomas Bernhard. È un musicologo raffinato che un giorno sì e un giorno no si reca alla Pinacoteca di Vienna, non per scoprire la perfezione, ma i «difetti» dei capolavori, quasi il loro inesauribile varco di umano.

Lungo la linea di queste osservazioni, appare consequenziale l'ipotesi così originalmente giacomettiana dello sguardo (nel ritratto in pittura, ma anche nell'energia vivente in scultura). Lo sguardo è ciò che rimane di indecifrabile, di irraggiungibile. È il destino di narrazione di ciò che non è accaduto, non è stato vissuto.

Il metodo di lavoro che aveva Giacometti poteva essere anche tradizionale: il desiderio che aveva di chiudere la rappresentazione del modello, quando dipingeva, nello spazio-tempo di un'icona. Ma estremo (dice John Berger) era l'atto del dipingere. Voleva dipingere (come continuamente ritorna Giacometti nelle interviste) una testa, «una testa qualunque», il mistero dello sguardo nella sua oscurità, nella sua sgrammaticatura, nella trascendenza, nella sua presenza, nella malinconia, nella cosmica ironia che sfugge alla coerenza dei numeri.

Per questa ragione Giacometti pensava che un'opera non potesse mai essere terminata. Il contenuto di un'opera non era tanto la definizione di una figura, o di una testa, ma

l'atto vivente, la frase senza fine del suo guardarla fino quasi al punto che «l'atto di guardare era per lui una forma di preghiera, un modo di avvicinare l'assoluto senza mai riuscire ad afferrarlo».[4]

Questa lettura dello sguardo nella poetica di Giacometti non può tuttavia essere ricondotta a una stretta nozione esistenzialistica. L'esistenzialismo di Giacometti si rapporta alla relazione, alla complessità, alla primordialità.

Il testo di Giacometti *Paris sans fin* (nato da un progetto, da una grande opera unitaria di litografie) è appunto la metafora di una *summa*, con tutta una tipologia del viaggio, del flusso della vita, del tempo (temi e motivi sono le strade, ferrovie, binari, lampioni, l'orologio).

Parigi senza fine, una scrittura senza fine, la frase senza fine, ci avvicinano alla metafora viva, a un percorso incondizionato della vita: quell'epica del mondo che rimane forse il lascito commovente della valle d'origine.[5]

---

[4] John Berger, *Giacometti*, in: *Del guardare*, Sestante, Ripatransone 1995.

[5] Mario Vargas Llosa, in una testimonianza, ricorda con ammirazione Alberto Giacometti negli anni in cui egli era corrispondente a Parigi. Non rivolse mai la parola a Giacometti. Ferma il ricordo degli incontri a la Coupole di Montparnasse, della sua figura, delle sue «grandi mani da contadino preindustriale», come una memoria nello scultore della valle d'origine in Svizzera (*Giacometti. Quella Parigi anni '60*, «la Repubblica», 2 agosto 1997).