

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani  
**Band:** 70 (2001)  
**Heft:** [1]: Alberto Giacometti : sguardi

**Artikel:** Il desiderio di Giacometti  
**Autor:** Bonnefoy, Yves  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-53787>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

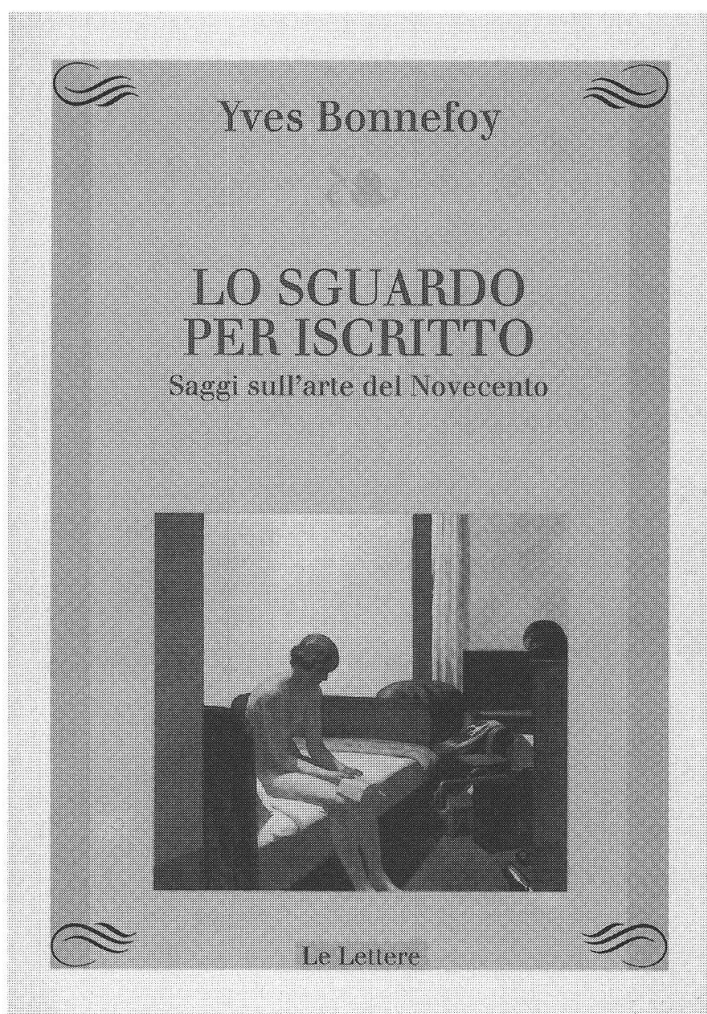
**Download PDF:** 16.10.2024

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

## Il desiderio di Giacometti\*

### I

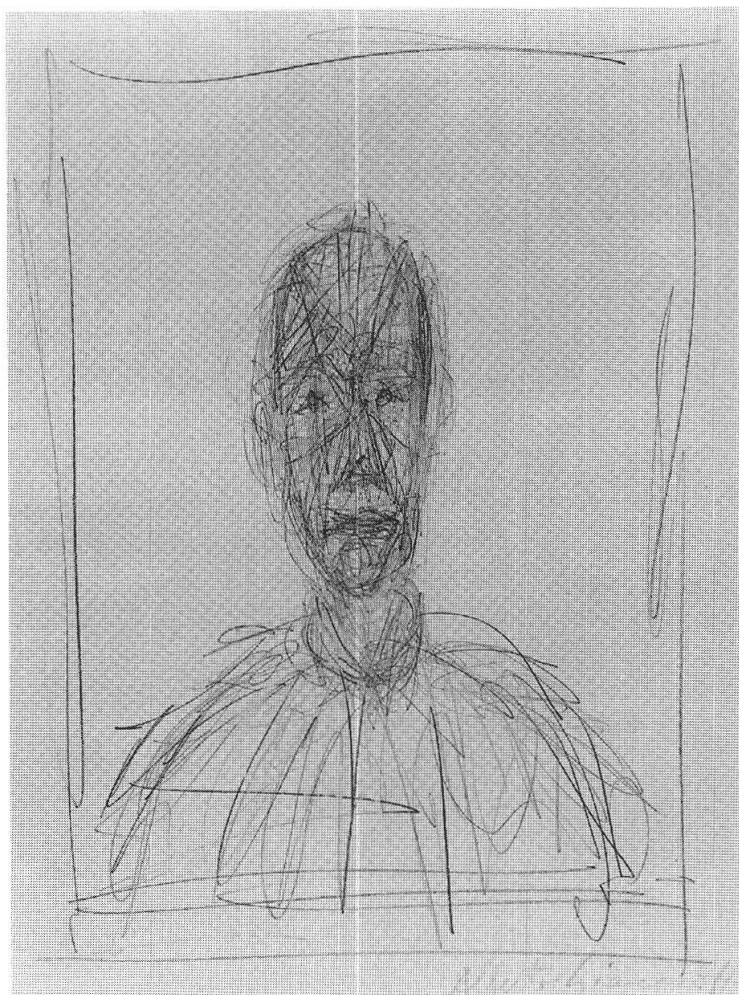
«Era come se non sapesti ciò che desideravo vedere». Giacometti fa questa notazione evocando un momento dei suoi primi anni a Parigi, quando – nell’atelier di Bourdelle, suo maestro alla Grande-Chaumière – dovette constatare che il suo desiderio di copiare ciò che vedeva, letteralmente, semplicemente, lo votava a «difficoltà» logoranti ed enigmatiche. Mentre nei suoi lavori d’adolescente, se non addirittura ai tempi dell’infanzia, gli era stato facile rendere attraverso il disegno l’oggetto della sua attenzione e comprenderlo, provando al tempo stesso un sentimento di dominio su tutte le cose, di «intimità con il tutto, con l’universo» – «Mi ammiravo», dirà a Pierre Schneider; «avevo l’impressione di poter fare tutto con questo mezzo formidabile, il disegno» –, ora invece non c’è altro sotto i suoi occhi che cose incomprensibili, estranee, e come un baratro che si spalanca. «La forma si scompone», precisa ad un altro interlocutore; «non ne rimangono che particelle in movimento su un vuoto nero e profondo; la distanza fra un’ala del naso e l’altra è come il Sahara, non vi sono limiti, nulla da poter fissare, tutto sfugge».



\* Questo frammento è tolto da un saggio di Yves BONNEFOY nel volume *Lo sguardo per iscritto*: Yves BONNEFOY, *Il desiderio di Giacometti*, in: *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2000, pp. 63-81. Il libro è curato e tradotto da Jania Sarno ed è uscito nella collana *Atelier* diretta da Stefano Crespi. Le parti qui riprese escono nei QGI per gentile concessione della Casa Editrice Le Lettere.

Era solo la confusione di un momento, una di quelle crisi che i giovani attraversano prima di trovare la propria strada? Eppure Giacometti non percepisce altro che questa scomposizione, così ben descritta, della lettura del mondo ancora quando, trent'anni più tardi, in rue Hippolyte-Maindron, e già da lungo tempo al culmine della propria facoltà creatrice, esclama – davanti a qualcuno dei suoi modelli, immobilizzati per lunghe ore sulla pessima sedia in penombra – che tutto il volto che ha davanti si perde e ne resta solo, sotto i suoi occhi, una sorta di bruma, di nuvola, come se qualcosa d'altro che i suoi aspetti direttamente percepibili montasse in esso, confondendoli. E, malgrado ciò, questo disegnatore appassionato continua a credere di non cercar altro che la letteralità, non vuole proprio altro – cosa d'altronde abbastanza singolare, e lo nota – che venire a capo d'una «banale piccola testa», che sarebbe più prossima a un busto colorato d'arte *naïf*, a una qualche effigie del «maresciallo Foch», che non ai grandi ritratti della tradizione occidentale, ch'egli pure ama e che lo affascina. Nel momento stesso in cui moltiplica sculture e quadri che si potrebbero giudicare d'una bizzarria straordinaria e davvero i più audaci di tutto ciò che l'arte moderna abbia prodotto, il suo progetto resta, almeno così lui suppone, la semplice copia di ciò che vede; e il suo problema è sempre la difficoltà, persino l'impossibilità, di realizzarlo, con l'aggiunta di una stupita conclusione, ormai vecchia quasi quanto l'impossibile ricerca: dire a se stesso che forse, dopotutto, non sa di preciso «ciò che desidera vedere».

«Io non sapevo», io non so. Tutta la vita di Giacometti, tutto il suo destino, furono dominati da questo pensiero, nella cui frequente manifestazione affiorano l'inquietudine e, anzi, l'angoscia. E non ci si persuade che vi fosse in ciò, sia pure a momenti, una componente di provocazione o il gusto del paradosso. No; tutti coloro che l'hanno avvicinato, ascoltato, amato, sanno fino a che punto quest'essere – intelligente e lucido quant'altri mai, e in continua riflessione sulle questioni della creazione artistica – fosse persuaso di non dominare alcunché, a causa del fatto che non sapeva scoprire cosa volesse maggiormente conoscere dell'oggetto del suo studio pur costante e quale fosse insomma, del suo progetto di «copiare», la motivazione vera.



Portrait d'homme, 1954, collezione privata

## II

Ora, questa motivazione non manca di mostrarsi abbastanza chiaramente nella sua opera o anche nei suoi discorsi, per quanto perplessi; e anche noi potremmo stupirci nel constatare come a lui sfuggisse. Innanzi tutto in ciò che Giacometti ha detto, sia negli scritti, dovutamente meditati – *Hier, sables mouvants* e *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.* – sia nelle sue numerose conversazioni. Infatti, vi sono evidenziati due avvenimenti fondamentali della sua vita, già solo la giustapposizione dei quali – in lui abituale – e il senso che vi aveva percepito avrebbero potuto permettergli di scoprire – o meglio, forse, di formulare – una parte almeno di ciò che accadeva nel suo spirito o nel suo cuore.

Il più antico di questi due fatti è lo sconvolgimento del rapporto con se stesso che si trovò a patire, più duramente e profondamente d'altri, nell'infanzia. Da piccolo, come ha più volte raccontato, si sentiva e si sapeva a proprio agio sia in seno alla realtà dell'«universo», del «tutto» – lo abbiamo visto nelle sue stesse parole – sia nell'ambiente familiare, in cui trovava a un tempo valori morali e presenze d'esseri. Da questa «intimità» con ciò che è nasceva la sua gioia di vivere, che era grande, ma anche la sua fiducia nel progetto artistico, offertogli all'attenzione, fin dai primi giorni di coscienza, dai bei quadri del padre. «Dominavo la mia visione, era il Paradiso», ha detto per esempio a Pierre Schneider; frase che evidenzia in modo avvincente come la sua esperienza d'allora e la sua verità fossero quelle di non distinguere l'essere dall'apparire. La realtà si offriva tutta nel medesimo istante, figura complessa ma suscettibile d'essere analizzata, «dominata»; ed essa sembrava, in profondità, aver in sé essere, sostanza d'essere, in modo tale che il bambino l'avrebbe potuta ritenere l'evidenza stessa, assoluta.

Cos'era tuttavia questa realtà, se non ciò che gli aveva preordinato, insegnato e per certi versi finanche quasi imposto il sistema delle rappresentazioni, dei valori, della sua famiglia e in particolare di sua madre, con la sua forte personalità? Ora, a quell'epoca e in quella valle delle Alpi svizzere, la lettura del mondo non poteva che configurarsi come una prudenza impregnata di puritanesimo, entro cui la pulsione sessuale sarebbe stata accuratamente circoscritta e, al di fuori di quel ristretto ambito, censurata; il che votava i bambini di quella società ancora assai fortemente strutturata ad una scelta, al momento della pubertà: assumere quei valori, vivendo sotto la stessa legge e traendone beneficio, ma privandosi d'allora in poi di quello sguardo pieno, senza pregiudizio, che richiede la creazione artistica; oppure, se desiderosi di vedere in modo più vero, di «padroneggiare» l'oggetto – ma realmente, in profondità –, prendere coscienza della censura, rifiutarla ma anche soffrirne la lacerazione – poiché i valori ricevuti e amati rimanevano comunque impressi in loro – e anche, ben presto, la solitudine, non riuscendo a conciliare per tutta una vita ciò che tali valori non avrebbero mai smesso di chieder loro e ciò che avrebbe sognato e reclamato il gusto per la libertà.

Era tuttavia questa la scelta – del secondo termine dell'alternativa – che il giovane Alberto, con tutti i quadri che aveva sotto gli occhi, era indotto a compiere ed anche portato a volere; queste furono dunque le contraddizioni, i conflitti che ben presto si produssero nel più intimo del suo essere e *Hier, sables mouvants*, il primo dei suoi racconti autobiografici, rivela di quale ampiezza fu lo *choc* ch'egli allora subì, accresciuto dal senso di colpa: una forza oscura, una parte di sé inspiegata se non maledetta, ma necessariamente





Stampa, 1955, collezione privata

sentita come nefasta, dato che lo cacciava dal suo «Paradiso» per sua colpa, gli si manifestò. E queste pagine svelano pure ch'egli aveva compreso, tramite un'alta pietra nera scorta nel bosco un giorno in cui s'era allontanato dal perimetro dei giochi, che avrebbe dovuto vivere come quella pietra si ergeva là, sola, nuda. Giacometti aveva troppo amato vari aspetti della sua pristina condizione per desiderarne del tutto un'altra e sostituirla; si sarebbe dunque trovato ad assumere la propria lucidità, la propria critica, la propria libertà, come cause di miseria, ma accedendo in cambio – ed ecco il primo punto da tener presente – ad un'esperienza tutto sommato diretta dell'essere, che normalmente si dissimula sotto le diverse maniere in cui l'esistenza è vissuta.

A quel punto, l'inclinazione a una coscienza o anche ad una sensibilità propriamente ontologiche fu accresciuta o per meglio dire aggravata da un avvenimento che dipese invece, almeno in larga misura, dal caso. Giacometti aveva press'a poco vent'anni, quando un uomo d'età che aveva incontrato in treno in Italia, qualche mese più tardi lo cercò; lo ritrovò, con un colpo di fortuna veramente straordinario; volle, per una ragione rimasta oscura, fare un viaggio con lui e morì sotto i suoi occhi, appena al secondo giorno, in una camera d'albergo di un borgo di montagna, lontano da tutto. Questa morte totalmente impreveduta, questa morte che pure si verificava così vicino a lui, a lui solo e quasi per lui, terrorizzò il giovane, che non vi era preparato. Tuttavia – ed ecco il secondo punto importante – questo sgomento fu causato non tanto dalla morte in sé quanto dalla solitudine di quell'uomo che moriva così, dimenticato da tutto e da tutti tranne questo testimone casuale che, trovandosi solo con il morente nei suoi ultimi istanti, avrebbe dovuto addossarsi tutto il compito, tutta

la responsabilità della solidarietà umana davanti alla morte, scoprendoli carichi di illusioni, se non addirittura di menzogna. Dovette infatti constatare – avendo modo di capirlo ancor meglio dato che le circostanze presenti avevano, per una volta, tagliato fuori dalla scena coloro che pure avrebbero rimpianto il defunto per qualche anno della propria vita – che ben presto, per gli altri, l'essere che muore è solo un resto che si spazza come un ragno schiacciato; e che questo non è più solo il corpo, ma l'essere stesso della persona, l'io, assenza nella presenza, niente, vana forma della materia.

Là, insomma, dove un istante prima sentiva in se stesso una presenza al mondo, semplicemente privata dei propri beni a causa della rottura con i valori collettivi, là stesso dovette comprendere che non c'è niente, se non quella misteriosa volontà d'essere che disperatamente, follemente, s'aggrappa alla propria spoglia che di punto in bianco diventa mortale: interiorità, vita degli occhi in cerca di punti d'appoggio al di fuori senza trovarvi che l'illusorio o l'enigmatico. Ed è già facile prevedere quali siano le reazioni di chi abbia fatto questa scoperta, il suo progetto per la propria esistenza a venire, ciò ch'egli desidererà senza necessariamente giungere a prenderne davvero coscienza. Certo, tutto questo può restar sopito ancora per un po': Alberto, da parte sua, fuggì, se ne andò a Venezia, che era più o meno vicina, «a bere caffè e correr dietro alle ragazze», senza nemmeno andare a rivedere i quadri di Tintoretto che l'anno prima avevano suscitato il suo entusiasmo: come se volesse rinnegare la sua vocazione originaria, che quella volta aveva sentito con tanta intensità ma che ora temeva per la riflessione, cui essa inevitabilmente porta, su così grandi contraddizioni.

### III

Giacometti non ha però dimenticato Van M., il vecchio olandese, quando, nel 1947, concepisce *Tête sur tige*, un viso esangue che cade riverso nella morte. E cos'erano, le «difficoltà» che il giovane scultore aveva trovato da Bourdelle, se non questo stesso ricordo, ossessivo? Notiamolo: le difficoltà erano apparse nel momento in cui Giacometti aveva cominciato a proporsi di riprodurre attraverso il disegno ciò che chiamava una «testa», cioè non tanto il volto quanto quello che, di fronte all'osservatore, è come in altorilievo nello spazio ed esprime quindi non solo una figura, il più possibile personale, ma la vita – e la volontà – che l'animano nel luogo comune dell'esistenza. È la testa, che Giacometti considera, quando guarda – avidamente, come spesso faceva a quell'epoca – un passeggero sconosciuto nel *métro*. E se quella testa si dissocia, si fa abisso sotto la sua matita quando poi cerca di fissarne i tratti, ciò accade senza dubbio perché il fatto stesso di cogliere l'altro nei caratteri suoi propri – rivelanti ciò ch'egli ha di unico, d'assoluto: il suo essere – è ciò che, nel ricordo di Van M., richiama pure, e all'istante, che quell'uomo non era niente, non fu altro che il niente e lo fa dunque precipitare, nel disegno stesso, in fondo all'abisso: ed ecco che il tratto del disegnatore non percepisce più, nella vita, altro che la materia, la materia senza dimensioni né luoghi propri – il naso grande come il Sahara!–, la materia dove ogni segno, ogni significazione si riassorbono.

Disegnare così non è più rappresentare parte del visibile: è portarsi sul piano dell'idea dell'essere e percepirne l'illusione. E tutta l'opera di Giacometti, da quei giorni lontani fino ai suoi ultimi, rivela nelle sue ricerche pur diverse il persistere di quest'esperienza



fondamentale. Dopo Bourdelle, ad esempio, ebbe quel lungo *tête à tête* – «un inverno intero» – con un cranio che non arrivò mai a finir di dipingere; poi ecco l'emergere di uno sguardo nella *Tête qui regarde*, ma allora tutti i segni caratteristici di una persona sono spariti dall'immagine, non vi resta più che l'idea dello sguardo e non la presenza, là davanti a noi, di qualcuno. E dopo i suoi pochi anni di frequentazione dell'avanguardia post-cubista e surrealista – durante i quali peraltro quest'idea si ripresenta insistentemente, come in *Pointe à l'oeil* o *Tête cubiste* – vediamo Giacometti, a partire dal 1935, far ritorno sempre più fortemente e unicamente alla sua intuizione del momento iniziale e, in verità, di sempre, per ridurla al suo paradosso e in ciò stesso approfondirla. Durante la guerra si contenta ancora di queste piccole, minuscole figure, alte qualche centimetro zoccolo compreso, che, rappresentando la persona come la si vede da molto lontano, possono conservare l'impressione di esistere – e l'impressione persino d'esistere in modo misterioso, divino: «andature da dèi», dice – che comunicano così facilmente gli esseri percepiti a distanza. Perciò, per affermarcene l'esistenza, ha dovuto sacrificare, contrariamente al suo desiderio, la qualità distintiva di ogni essere. Ma dieci anni più tardi e, stavolta, davanti a sua moglie Annette o a suo fratello Diego, giurerà a se stesso, ed ormai in modo definitivo, di aggrapparsi a ciò che essi sono, e che lui ama: lasciando perciò il ritratto, divenuto di colpo impossibile, sprofondare sotto il peso di presenza – e d'invisibile – che dovrà da quel momento portare. «Difficoltà» sempre – più veementi che mai le imprecazioni, le esclamazioni di stizza – ma, ora, affrontate; il che spiega, nel suo lavoro, quei sommovimenti della mimesi che ne fanno l'originalità senza pari, e la grandezza; nei busti, quelle riduzioni del volto a un semblante di lama, se non di folgore, dato che lo scultore vuole scacciare la materia, che è la morte, dall'interno della testa; in pittura, quelle fiamme d'un altro mondo che vagano intorno a cranî emersi dal non essere e sul punto di ritornarvi. Traboccamenti della percezione ottica che fanno di quella Annette o di quel Diego che Giacometti si è semplicemente ripromesso di conservare viventi in un'opera – banale piccola testa, trattandosi solo della realtà così come essa è, meravigliosa ma ordinaria – le immagini più autenticamente fantastiche che abbia inventato l'arte moderna.

È dunque ben chiaro cosa si sia prodotto nel lavoro di Giacometti, ed anche la ragione per cui egli non riesce a portarlo a capo di alcunché lo soddisfi. Quelli che egli vuole rappresentare o, per meglio dire, ri-presentare e dotare, nell'opera, di un assoluto di presenza che nel vissuto fa difetto, sono certo, in primo luogo, i tratti del modello, poiché è in essi e non altrove che la persona si porge allo sguardo degli altri e perciò si istituisce, si mette a rischio e in gioco in una parte decisiva di sé; ma, per raggiungere questo grado di presenza, Giacometti avrebbe bisogno di cogliere anche e soprattutto la maniera in cui la persona osservata unifica, più in profondità, quegli aspetti di sé nel proprio atto d'essere, la maniera in cui essa è: cosa che, evidentemente, appartiene all'invisibile e non può che sottrarsi all'artista che vi si studia, soprattutto se quest'ultimo è posseduto dall'idea del niente in cui l'invisibile già s'inabissa. Giacometti vuole restituire non l'apparenza, ma la presenza; e come il pianeta Terra rifiuta di lasciarsi mettere in piano in modo esatto sul più preciso dei mappamondi, così la presenza si nega alla rappresentazione, è ad essa trascendente.

[...]





Jean-Paul Sartre, 1946, *Collection Gérard Louis-Dreyfus*