Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 27 (1957-1958)
Heft: 3

Artikel: L'opera di Augusto Giacometti (17 VIII 1877 - 8 VI 1947)
Autor: Zendralli, A.M.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22521

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: 02.10.2025

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

Quaderni Grigionitaliani

— RIVISTA TRIMESTRALE DELLE VALLI GRIGIONITALIANE
— PUBBLICATA DALLA PRO GRIGIONI ITALIANO, CON SEDE IN COIRA
— ESCE QUATTRO VOLTE ALL'ANNO

L'opera di Augusto Giacometti

(17 VIII 1877 — 8 VI 1947)

Nel 1913 Coira albergava la prima esposizione dell'artigianato grigione e ricordo che nel padiglione a cupola dell'entrata, alla Quader, su su in alto vi era una vasta tela tonda, l'« Annunziazione ai Pastori », — ora alla Villa Planta — raffigurante l'angelo che appare sullo sfondo di cespugli verdi ai pastori adagiati in atteggiamento di composta meraviglia nell'erba verde: una finissima sinfonia in verde, lieve come un sogno, delicatissima. Era opera di Augusto Giacometti. Il pittore l'aveva mandata da Firenze, dove allora dimorava, e già dal 1902. Quanti l'avvertirono e sostarono a guardarla? Sconosciuto allora il nome dell'autore. Ma qualcuno dové pur ricordarsene se nel 1915 quando Davos volle dare un dipinto murale al vestibolo del Crematorio, si rivolse a lui, che nel marzo di quell'anno, l'antivigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, era tornato in patria e si era stabilito a Zurigo.

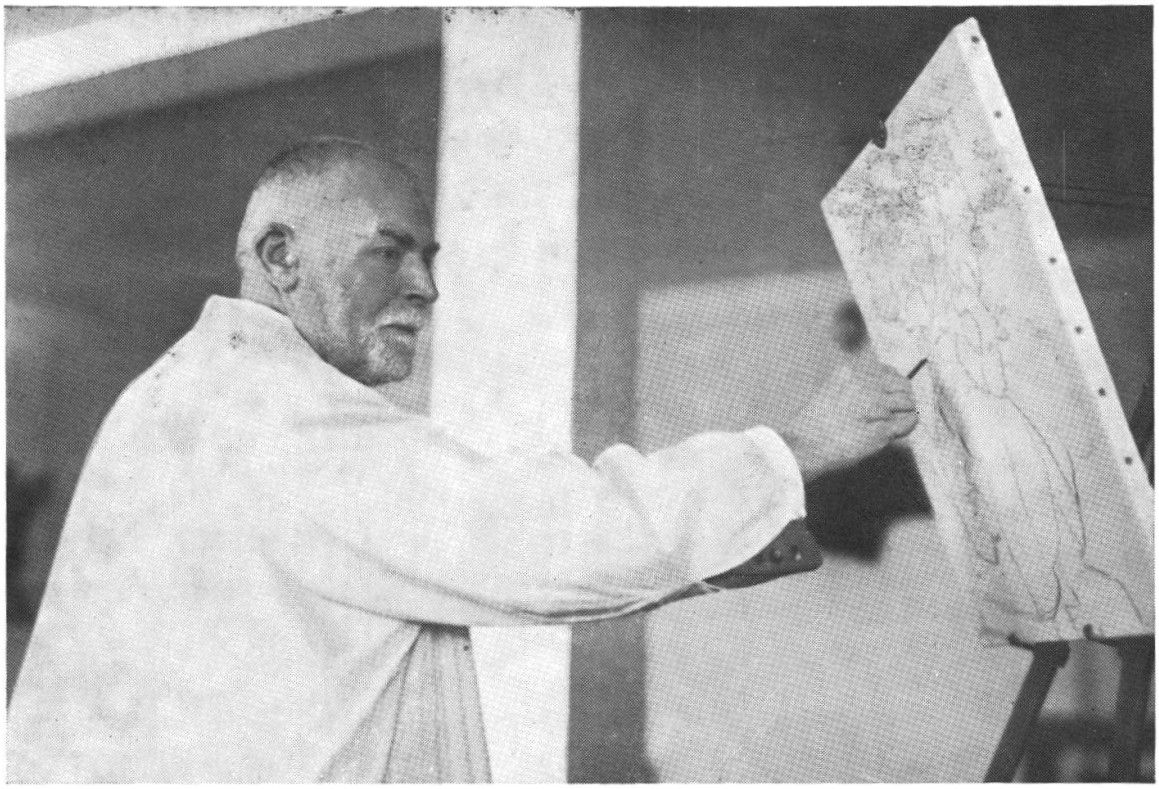
Nello stesso anno Augusto Giacometti si recava a Stampa e in San Pietro eseguiva la prima offerta alla sua terra, l'affresco murale « La Mattina di Risurrezione ».

Ma il suo nome si ripeté sino a farsi familiare a Coira nel 1918, allorché egli diede le tre vetrate di San Martino, che poi furono le sue prime vetrate. Egli intervenne all'inaugurazione della sua grande opera, e fu allora che lo vedemmo per la prima volta, dopo la funzione che la consacrava al tempio: lo vedemmo uscire fra la folla, alto, massiccio, con in capo un cappellone a larghe tese, e perdersi solo, dietro l'angolo della Poststrasse.

Poco dopo lo dovevamo conoscere anche di persona, quando gli chiedemmo la collaborazione all'Almanacco dei Grigioni, ed egli aderì subito di gran cuore, mantenedoglisi poi fedele fino alla morte. L'« Almanacco » lo accostò alla Pro Grigioni, il sodalizio lo legò alla nostra gente valligiana, ma anche al Cantone.

Nel 1919 egli partecipò alla Mostra dei pittori engadinesi.

Nel 1921 creò le vetrate alla chiesa di Küblis.



L'artista al lavoro - 1943

Il dipinto murale a Davos, le vetrate di Coira e di Küblis, quando si eccettui il mosaico eseguito nel 1914 nell'atrio dell'Università di Zurigo, sono le prime opere che egli desse a chiese ed a edifici pubblici dopo il suo ritorno in patria. Si direbbe che in patria furono i suoi concantonesi, primi a scoprire la sua arte e a pregiarla.

Nel 1922 si ebbe, a Coira, la sua prima mostra personale, lasciando il pubblico perplesso e cogitabondo, ma anche qualche po' fiero di avere l'artista, le cui opere suscitavano entusiasmi e avversioni, un artista ben nuovo, che si considerava d'avanguardia.

Di poi egli suggeriva nel 1926 i colori da portarsi nella chiesa di Landquart; nel 1928 dava vetrate alle chiese di Davos e di Klosters, nel 1933 due vetrate a quella di Zuoz.

L'anno dopo Coira ebbe la seconda mostra personale di Augusto Giacometti. Sedate ormai o quasi, le passioni. La mostra fu un grande successo.

Essa cadeva nell'anno che seguì la morte di Giovanni Giacometti. In allora la Pro Grigioni, nell'intenzione di volere debitamente onorato e ricordato il nome del defunto maestro bregagliotto, suggerì al Kunstverein di intitolare la sua sala maggiore della Galleria d'arte. Il Kunstverein accettò il suggerimento ma volle che nel nome la sala onorasse e ricordasse con Giovanni anche Augusto Giacometti, e si ebbe il «Giacometti Saal». Fu questo forse il maggiore insolito atto di ammirazione e di gratitudine verso i due grandi.

Nel 1939 Augusto Giacometti partecipava nella Galleria d'arte alla

Mostra grigionitaliana delle Rivendicazioni, dividendosi onestamente la sala Giacometti con Giovanni Giacometti, nel 1945 alla Mostra degli artisti della Svizzera Italiana.

Via via partecipava sempre più vivamente ai casi delle Valli e alla vita artistica del Cantone. Se fu particolarmente largo di affetto e, quando richiesto, anche di suggerimenti ai pittori grigionitaliani, non mancò di viva, spontanea simpatia, anche di appoggio a tutti gli artisti grigioni. La Pro Grigioni compensò Augusto Giacometti facendolo suo socio onorario già nel 1935, il Kunstverein aveva deciso di proclamarlo socio onorario nell'occasione del suo 70.mo di vita.

Il suo 70.mo avrebbe dovuto risolversi nella dimostrazione dell'attaccamento e della venerazione. Il destino ha voluto altrimenti. Noi si ebbe sì, la grande mostra, ma fu la grande mostra postuma. Però lo spirito del maestro aleggiava nella Galleria d'arte e noi investiva alle sue visioni leggere e delicate o impetuose e ardenti che ammaliano, affascinano, esaltano. Ed a chi entrava, forse pareva di dover camminare in punta di piedi e starsene silenziosi come lui, Augusto Giacometti, quando per la prima volta toccò il suolo di Fiesole.

Augusto Giacometti ha interlasciato alla Galleria d'arte 10 grandi tele e quel suo ritratto, l'unico che si abbia di mano altrui, nel bronzo, di Hermann Hubacher.

Ora Coira si è data la via Augusto Giacometti.

Chi vuole comprendere l'opera di A. G. dovrà leggere le sue note autobiografiche, «Pagine di ricordi», che ne sono forse il miglior commento. Una narrazione continuata, succinta nella prima parte «Da Stampa a Firenze», di singoli episodi nella seconda parte «Da Firenze a Zurigo»; un amico, viaggi, lavori, fatterelli.

Egli scrive nel modo più semplice, tutto immediatezza, tutto freschezza, tutto sincerità. Con una sincerità delicata e cruda nel contempo, che non si arresta a nulla, anche quando un altro tacerebbe. Egli non ha nulla da nascondere. Così racconterà di quel suo ritorno da Firenze a Stampa, e là sulla linea Livorno-Genova, in treno si trova solo nel compartimento con una giovane bellina, semplice, e stanno seduti l'uno di fronte all'altro, e forse perché le panchine del vagone sono troppo accostate, i loro ginocchi si toccavano sempre, poi ambedue si mettono al finestrino e là si scambiano baci, senza mai dire una parola. E quando ad una stazione compare il marito della donna e la fa scendere, egli se ne resta solo e già sentiva la larga lama del coltello che un italiano geloso gli pianta nel dorso, per cui si stende sulla panchina e si mette a russare tanto forte quanto poteva, dicendosi che quell'uomo non avrà il coraggio di pugnalare lui innocente, inerme e addormentato.

Così dirà del suo viaggio a Marsiglia, perché anche a lui avvenga che le ragazze gli portino via il cappello. Egli pure proverà l'incantesimo: una donna gli porterà via il cappello ma anche gli farà vivere un momento di sola ansia e paura, lo alleggerirà del denaro guadagnato a fatica, e quando egli tituba se cedere o meno al primo impulso di correre dalla polizia, ricorda le parole del padre: «Tienti sempre al primo danno».

Così rivelerà nei termini più precisi come lo colse per la prima volta il male che lo doveva condurre alla morte: come nella notte si sente soffo-

care ed era certo di morire, quando poi le sue vetrate della Wasserkirche non erano ancora messe al loro posto; come pensa di gettarsi dalla finestra e riflette: «Già, poi giaceresti giù, sotto la pioggia, con una gamba rotta, in camicia da notte; avresti freddo e non potresti respirare. La convenienza vuole che tu chiami un medico».

Infantilità? Semai l'infantilità candida del primitivo, di un Giotto, di un Beato Angelico, di un Pisanello.

Egli è passato nel mondo libero dal peso della zavorra dei secoli, incurante delle vicende del dì, mondo di preoccupazioni. Ha percorso paesi diversi, ha varcato i mari, ha veduto quartieri belli e quartieri brutti delle città, ha incontrato uomini d'ogni specie, ha rasentato la fame, ed è chi passa solo intento al nuovo, all'impensato, al bello, al prodigio.

Egli è il ragazzo che a Stampa custodisce le vacche nel bosco sì vasto da credere che una mucca smarrita nella sua penombra non si trovi più, o sdraiato nell'erba guarda l'insetto che s'arrampica sullo stelo e raggiuntane la cima spicca il volo; è il giovane che a Parigi ammira le opere dei primitivi italiani, e gli «era acuto gioire, una primavera imperitura, un voler abbracciare l'arcobaleno e le stelle», che quando da Firenze sale per la prima volta a Fiesole ha la sensazione di dover toccare il suolo colla punta dei piedi e starsene silenzioso; è l'uomo che a Algeri cammina su e giù davanti alla casa araba — entro o non entro? — nel cui locale illuminato, ornato di ghirlande con rose bianche e rosse vede tre ragazze: «una cosa incantevole»; è il vecchio che malato gravemente, nella clinica di Hirslanden, a Zurigo, dal suo letto segue con lo sguardo la suora che porta le cose per la notte e si mette in un angolo ed egli si addormenta nella sensazione di avere chi si cura di lui: «Al minimo movimento che facevo, essa si alzava, mi copriva le spalle, mi domandava se giacessi bene, se avessi ben caldo e se mi dovesse portare un po' di latte. Ciò tutto era miracoloso e strano. Così era stata mia madre con noi, quando eravamo bimbi, molti ma molti anni prima, a Stampa. Ed ora si tornava a quel tempo — mi era come una fiaba».

Un mondo fiabesco, il suo, in cui egli si muove come «pe' viali d'oro un favoloso re». Vi cammina a testa alta, con l'occhio trasognato e l'anima serena. «Si sa che per realmente vedere, per realmente ammirare ci vuole la piena quiete dell'animo». E dirà «che non ci si deve irritare già la mattina perché le scarpe non sono ancora pulite e non ci sono ancora quando si vorrebbero. Che non ci si deve irritare perché il pane della colazione è vecchio di giorni e il burro forse un po' rancido. Che non si deve bisticciarsi col conduttore tramviario perché forse non ci ha dato di ritorno tutto quanto doveva. Ciò non si deve fare, perché è peggio del veleno. Anche non si deve leggere già la mattina il giornale e irritarsi di ciò che questo o quel partito ha votato, o non ha votato una risoluzione piuttosto che un'altra. Anche questo è veleno. Si deve essere interiormente tranquilli e puliti, si deve essere come un foglio bianco, privi di desideri e lieti. «Abbi il sole nel cuore», è forse quanto di meglio si possa suggerire.

Ma in questo suo mondo egli cammina con dentro una sua idea, germogliata in lui già a Zurigo quando allievo della Scuola d'arte e mestieri nella biblioteca del Museo vide il libro pubblicato da Eugène Grasset, che gli sarà poi maestro a Parigi, «La plante et ses applications ornamentales»,

in cui erano accolti progetti ornamentali di pittori di nome. Avvinto dai colori, dalla lumeggiatura coloristica di quei progetti, che gli ricordavano il bosco sopra Stampa, il muschio verdescuro sul terreno del bosco, o gli davano l'impressione dei licheni sui tronchi degli abeti o dei licheni degli ontani o del muschio sui sassi del bosco; o gli erano accordi chiari e leggeri come il sentiero su cui splende il sole o come un campo di messi illuminate dal sole; e tutto gli era sì ben fuso nell'armonia coloristica che gli pareva di respirare la buon'aria del lariceto sopra Stampa e si chiedeva: « Come era possibile comporre tali armonie coloristiche? Facevano studi dal vero, gli scolari? Come lavoravano? Non trovavo risposta, ma mi sentivo investito in pieno, profondamente. Così, credo, si deve sentire il destino ».

Egli cederà al suo destino e lo seconderà con tutte le sue forze, ricco di una fantasia esuberante ma contenuta, ardente ma composta, come sempre la fantasia dell'artista; tenace e assiduo com'è sempre il montanaro che se giovine se vecchio attende metodico alla sua diuturna fatica e ogni svago gli è scrupolo. Giovane, a Parigi, si scusa di non poter attendere oltre cinque ore di seguito al suo lavoro perché « faceva caldo come nel cuore dell'Africa ». « Andavo al Jardin des Plantes alle cinque del mattino, e lavoravo fino alle dieci, di più non era possibile ».

Nel 1943 rivolgendo la parola del saluto a Cuno Amiet, nell'occasione di una mostra del pittore, lo celebrava esempio già « in ciò che ti sei sempre scostato, anche nella giovinezza, da coloro che il pomeriggio siedono nel caffè e aspettano l'ispirazione. Quando l'ispirazione sembra scendere in loro, saranno pressochè le ore sedici. Prima di varcare la soglia di casa, saranno le sedici e mezzo, e d'inverno, particolarmente a Parigi, a quell'ora la bella luce del giorno che concede di dipingere, è già passata. Pertanto si rimanda il lavoro all'indomani, poi ad altro domani. Un'esistenza e un equivoco che sono un vero inferno. E quanti giovani non sono imprigionati in tal inferno senza trovare il modo di uscirne e senza che l'orecchio senta in sé la parola d'ordine: energia e lavoro ».

* * *

La prima prepotente inclinazione all'arte in Augusto Giacometti si manifestò quando scolaretto frequentava le lezioni di disegno dello zio Zaccaria, il maestro del villaggio, e in casa dipingeva di nascosto per timore del padre che non aveva debolezze per le preferenze del figlio. Ma corse tempo prima che, grazie alla fortunata circostanza della dimora della zia Marietta e dello zio Torriani a Zurigo, potesse frequentare la Scuola d'arte e mestieri di quella città.

Si era negli anni in cui Giovanni Segantini aveva varcato il confine di Castasegna e si era stabilito a Savognino, e Giovanni Giacometti tornava periodicamente in valle dai suoi studi. Il Segantini viveva lontano — lungo il cammino dalla Bregaglia alla Sursette — ed ancora pochi ne parlavano, ma Giovanni Giacometti era del suo stesso villaggio ed egli lo doveva vedere ed incontrare di frequente. Come non ammettere che l'esempio del cugino non gli valesse di stimolo? Non che fra loro vi fosse una qualche intimità. Anzi forse fu la scelta della stessa via a separarli. Perché essi furono sempre estranei l'uno all'altro. « I nostri rapporti sono stati dei più strani che si possa immaginare », confessò Augusto Giacometti alla morte di Giovanni. « Io non ho avuto nulla da lui, e lui non ha avuto da me, du-

rante una lunga vita, né una lettera, né una cartolina, né un saluto, né nulla», ma per aggiungere: «E ha dovuto essere così. E non era indifferenza. Tutt'altro. Forse un giorno o l'altro ne riparleremo». Ma non ne riparlò più mai.

Giovanni Giacometti, dopo dei vagabondaggi, prese dimora in Valle, Augusto Giacometti non vi tornò che saltuariamente e sempre più raramente dal giorno in cui ne era uscito per gli studi. Dissociati anche nelle viste d'arte furono poi da quando, là a Parigi, Augusto Giacometti coi suoi amici si sentì «élève de monsieur Grasset» in opposizione ad altri che tornavano da Karlsruhe o da Monaco — Giovanni era stato a Monaco — ed erano diventati paesisti. «Noi, si arricciava il naso davanti a tali riproduzioni di natura e di tal naturalismo....» Ed insiste: «Provavamo il più crudo disdegno per i pittori di quadri che cercano il loro motivo all'aria aperta e che seggono di qua e di là, fuori, con sedia pieghevole e cavalletto. Per noi erano i naturalisti, dunque persone che dipendono dallo stato momentaneo di natura, persone che d'estate dipingono paesaggi e d'inverno case nella neve. Vere marionette. — Grasset ci aveva detto: «Les effets de soleil, tels comme les comprend la peinture moderne sont absolument antidécoratifs». E questi pittori di quadri dipingevano «effets de soleil». Tutti i pittori che non si dichiaravano per l'arte decorativa, ci erano nemici....

Sempe così i giovani. Dacchè l'uomo si sente nato a tutte le conquiste, risente coercente il chiuso orizzonte dei padri e dei maestri del passato. E se ne vuole liberare. Giovane, aspira alla vita che cominci con lui, aspira a battere le vie non mai battute e le più impensate, a vincere spazio e tempo. Egli non comprende e non può comprendere i termini tracciati all'affermazione dell'uomo e che solo l'esperienza rivela; non comprende e non può comprendere in quanto atteggiamenti e viste sono determinati da circostanze e tempo, non comprende e non può comprendere che il vero umano rispecchia solo l'aspirazione realizzata nelle forme dategli della cerchia e dell'atmosfera che sono proprio all'uomo o che sono del suo luogo e del suo tempo. Egli, il giovane, sorride dei padri e dei maestri. Ma natura l'ha fatto figlio e discepolo. Sorridevano gli «élèves de Monsieur Grasset» dei paesisti e dei «naturalisti» degli «effets de soleil»: e gli «effets de soleil» erano in loro, e forse pure solo come colore.

Facendo dell'«antipaesismo» e dell'«antinaturalismo» — dell'«antinaturalismo» nel senso di Giacometti, che la parola «naturalismo» o «naturalisti» scrive sempre fra virgolette — e attenendosi al verbo del Grasset che voleva l'arte decorativa, v'era da attendersi che poi l'arte finisse o nell'estetismo decorativo o nel virtuosismo decorativo. Augusto Giacometti se ne salvò in grazia della sua fantasia per cui tutto gli appare trasfigurato, soffuso nell'atmosfera del mistero e gli promette il prodigio; in grazia del suo ardore emotivo per cui palpita e si esalta ad ogni rivelazione, e tutto gli è rivelazione; in grazia della sua sensibilità affinata per cui scopre i valori più riposti e delicati; si paga del suo intelletto sano e sereno.

Una cosa è progettare, altra cosa è fare.

* * *

«A Parigi si dipingono la Senna, i ponti sulla Senna e Nostra Donna», scrive Augusto Giacometti, e lui ventunenne a Parigi dipingeva farfalle nel Jardin des plantes (giardino botanico). Non per portare farfalle sulla tela,

ma per « avere contezza del colore, quella contezza per virtù della quale si possa disporre a beneplacito del colore ». Nella sua mira era di « strappare a natura le leggi del colore, per creare, con l'aiuto di queste leggi, un organismo (nel nostro caso un'arte) in tutto parallelo al mondo che ci circonda. In fondo non volevo altro che far concorrenza al buon Dio. Ciò che è un po' troppo ».

Il colore aveva sempre fatto una grande impressione su di lui, che treenne riporta indimenticabile l'impressione del giallo del seggiolino in cui lo si metteva e dell'oro della capocchia di ottone del chiodo nel bastoncino fisso di traverso perché non cadesse fuori; che ragazzetto spiava e spiava attraverso i vetri azzurri della porta della casa Castelmur a Coltura e gli era come se nel fondo dell'alto azzurro si preparasse il prodigio; che fanciullo, coi compagni vede incantevole il mondo tutto rosso o tutto giallo attraverso i pezzettini di vetro colorato del falegname di Borgonovo; che giovinetto, a Zurigo sentiva operare in lui quale destino i colori del libro « Les Plantes et leurs applications ornamentales ». Ora il colore gli si è fatto problema e problema capitale.

Si era al tempo in cui nella pittura si curava di superare il realismo impressionista o ciò che il Giacometti chiamava il « naturalismo », o quel scernimento che trae il nome dal quadro « Impressioni » di Claude Monet, esposto alla mostra collettiva nel 1874 presenti Monet, Renoir, Cezanne, Pissarro, Sisley et Berthe Morisot; che voleva riprodotto sulla tela quanto si vede o le luci colorate quali giungono alla nostra retina; che predileggeva i soggetti di sole all'aria aperta — en plein air — così la pennellata grassa, il tocco magistrale, la pasta cromatica densa, ricca, rigogliosa, lavorata in mille modi. Quella scuola che poi nelle conseguenze esterne condusse alla scomposizione scientifica del colore, generando il « pointillisme » francese e il « divisionismo » di Giovanni Segantini.

La reazione condusse poi al « fauvismo » del Gauguin, che si compiacerà del colore puro così come esce dal tubo, a larghe superfici piatte quale lo si trova nell'arte primitiva; condusse all'« espressionismo » del Van Gogh in cui prevale l'« espressione » soggettiva che si risolve nel pieno soggettivismo o nel ritorno dell'uomo al proprio « io » più intimo e ammetterà qualunque deformazione nel senso della verità soggettiva, e si manifesterà nella sintesi rapida e espressiva del colore; e condusse al cubismo.

Quando si dovesse allargare la cerchia delle considerazioni, si vedrebbe che la reazione al realismo impressionista nella pittura coincide con un altrettale reazione nel campo della filosofia e della letteratura e come, ad esempio, nella letteratura italiana al realismo di un Verga si opporrà anzitutto l'idealismo neoromantico di Fogazzaro e l'estetismo del d'Annunzio della fine del secolo.

Si era però anche ad un tempo in cui la ancora giovine scienza, dopo una prima fase di tutte le illusioni nella quale credette di tutto potere e di tutto essere, riconosceva il suo errore ma sempre si confermava nella persuasione che l'uomo è nato a tutte le conquiste e ha scoperto la via da battere. E Augusto Giacometti procederà colle viste e nelle direttive della scienza.

« Quando ho detto se non sia possibile far concorrenza al buon Dio, scrive Augusto Giacometti, ho inteso osservare se non si possono scoprire

le leggi che determinano il colorismo in natura, perché sembra che il colore non vi sia casuale ma obbedisca a leggi. Noi però non ne teniamo ancora la chiave. Se la si avesse, noi stessi potremmo tutto afferrare e tutto disporre. Noi dipingeremmo come natura e saremmo tanto vari quanto natura». Non si aveva ancora la chiave, ma lui si affannava, tenace, a scoprirla.

Anche si era fatto un suo credo panteistico-colorista. Il colore ha una vita a sè, preesiste al mondo delle cose e dà il colore alle cose. «Così il papavero riceve il suo rosso dal mondo coloristico; quando il papavero sfiorisce, il rosso torna al suo mondo coloristico per riapparire l'anno dopo nel nuovo papavero». Ogni colore ha un valore secondo gli altri colori che lo circondano, lo spazio in cui è posto, e come il pittore lo rivive. Perché i pappagalli sono gialli e azzurri? Essi vivono nella foresta verde, e il giallo e l'azzurro sono i componenti del verde. Quale più vera armonia coloristica del geranio in fiore? È l'armonia di due colori complementari, il rosso e il verde, ma il rosso e il verde in tutta la «ricchezza delle venti sfumature di rosso e delle venti sfumature di verde. Va però da sé che le sfumature non sono là per essere contate, ciò che sarebbe grottesco quanto voler contare le carezze che una madre fa al bimbo».

In tale suo credo Augusto Giacometti si diede allo studio del colore in sé per afferrarne la tonalità e la quantità: tira una rete di quadrati minuscoli sulle ali delle farfalle che va dipingendo, tutta una rete quale si usa per trasportare in grande (formato) uno schizzo. Così può «vedere quanti quadrati di nero, di verdescuro, di rosso accolgono le ali delle farfalle». In seguito disegna più grandi i quadrati, li riempie del colore corrispondente, eliminando i profili delle ali delle farfalle ed ha «realmente *un'astrazione coloristica* fuori della cosa stessa».

Più tardi «nella persuasione che l'armonia coloristica più ricca e più piena si lasciasse fissare in nove quadrati» egli i quadrati li ridusse a tal numero. Egli allora era a Torcello, nella terra di Dante. Significativo quel numero nove, la cui radice è il tre, che per Augusto Giacometti assumerà il significato allegorico che gli dà Dante: il numero del mistero. E su di esso imposterà più d'un suo quadro di allora, ma anzitutto le tre tele intese ad illustrare le tre cantiche della Commedia: Stelle cadenti, Stelle fisse e Dadi di Paradiso; le due prime con tre figure, l'ultima con tre coppie, disposte in ordine triangolare su tre piani superposti: «Dadi di Paradiso», anche su un fondo a tre colori: il nero, il bianco e l'oro. Da Dante forse ebbe anche altra inspirazione. Come Dante raffigura i suoi spiriti nella loro veste aerea di ombre e di luci, così Augusto Giacometti dipingerà uomini e cose nella loro veste coloristica lasciando della forma solo quanto permette di individuarli.

Ma il ragionamento è del pensatore e il procedimento è del tecnico e dell'artigiano. Ragionamento e procedimento non fanno l'artista. Tuttalpiù sono, l'uno argomento e l'altro, mezzo d'arte. L'arte stessa è altro. Anche i colori più vividi e più fini, accostati, sfumati, messi a contrasto con calcolo e sapienza, restano solo colori. Potranno dilettare l'occhio, ma mai commuovere. E non è arte se non commuove, se non fa palpitare il cuore, se non opera quale magia in noi.

Il ragionamento e il procedimento di Augusto Giacometti diranno il significato che egli dà al colore, come egli se ne serva e a che miri, null'altro.

Ma i colori giacomettiani prendono e trascinano, esaltano e tengono in sospeso: rivelano il prodigio o la vita.

Augusto Giacometti ricorre al colore. Prima ancora che in «Pagine di ricordi» fissasse sulla carta il suo credo artistico giovanile, in una «dichiarazione d'arte» del 1920 egli scriveva: Forse sono i colori l'unico ricordo che abbiamo di un mondo soprannaturale, da un mondo irrazionale. Forse sono i colori l'unica immagine della Divinità». E col colore, per cui a lui si manifesta la Divinità, egli l'artista, creerà un suo mondo coloristico, un mondo di consonanze e di dissonanze — qua la delicata profusione delle sfumature di un colore, là la gioiosa fioritura di più colori affini, altrove la magnifica fusione di più colori contrastanti — però sempre obbedienti ad un ritmo di disposizione armonica, ad una legge organica che si risente senza saperla afferrare, come non si afferrano le leggi naturali che reggono o determinano le sinfonie, le armonie e i contrasti coloristici di natura.

Ma l'osservatore che alla sua opera si accosti con l'animo mattutino, puro e col sole nel cuore; che nella contemplazione della sua opera s'arresti o si affondi, oltre la parvenza coloristica vedrà rivelarsi un mondo arcano, in cui la parvenza si fa ragione d'essere e proverà il fremito di chi veda schiarirsi nel presentimento il principio d'ogni ragione. Insisto: che l'osservatore si accosti all'opera mondo di cure, di ricordi o di speranze, mondo di preoccupazioni, e si raccolga in essa. Che si può vedere quando lo spirito è preso da altro? Non si cammina forse nel paesaggio più allettante del piano o del monte, non si attraversa il giardino in fiore e non si percorre le vie più movimentate della città senza nulla vedere, nulla avvertire perché presi da quanto è in noi, ci allieta o ci dilania?

E sostate davanti all'opera. Sostate a lungo. Aspettate che essa vi attiri nella sua orbita, nella sua atmosfera: che vi parli. L'ha creata un uomo che ha molto intuito, che ha dedicato tutto il suo grande ingegno, tutto il suo tempo, sfruttato in ogni sua ora, lottando per compirla, e noi si vorrebbe afferrarne d'un subito, al primo colpo d'occhio, concetto e valore in tutta la loro portata? L'opera del grande si comprenderà solo via via, attraverso il raccoglimento e la meditazione, per tappe, salendo e salendo fino all'altezza spirituale del suo autore. E più si salirà, più egli apparirà grande.

Nel cammino vi può essere guida il libro, il maestro, ma guardare dovete voi, ma scoprire dovete voi, ma rivivere dovete voi.

* * * *

La vita d'arte di Augusto Giacometti si può distinguere nelle quattro tappe della preparazione, dell'affermazione, della conquista, della maestria.

La preparazione. Il primo indirizzo Augusto Giacometti l'ha alla Scuola d'arte e mestieri di Zurigo che l'avvia all'arte decorativa. Là egli scopre il colore. Grasset, a Parigi, lo conferma in tale indirizzo, ma nell'arte decorativa che è arte e non decorazione, nell'arte che si opponeva a quella che Augusto Giacometti chiamerà il «naturalismo» o la riproduzione di natura, nell'arte che applicava il motto del Grasset «Tout soit voulu et préconcu d'avance», tutto sia voluto e concepito in precedenza, o tutto risponda a una precedente visione interna per cui le nuvole in cielo e i ciottoli sulla strada appaiono ognora disposti non casualmente ma a norme di leggi; nell'arte che si compendiava nelle parole con cui lo stesso Grasset licenziava i

suoi allievi: « Allez et faites de belles choses ». A Parigi anche trova il mezzo miracoloso per fare le belle cose: il colore, che egli studierà e esaminerà nella sua virtù e nelle sue applicazioni sino a farne lo strumento-rivelazione, a renderlo capace di elevazioni mistiche e realizzando le parole del Cézanne: « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ».

A Parigi poi scopre i primitivi italiani. Ne è attratto, pittore dalla freschezza astratta e dalla serenità esecutiva, che gli faranno dire: l'arte loro « non era forse arte sommamente decorativa? », uomo dalla concordanza spirituale. Lui, il giovane chiuso nella sua ansiosa aspirazione, chiuso a quanto non risponde alla prepotente inclinazione, nulla ha perduto della sua spontanea primitività, e nei primitivi vede realizzato quel mondo del prodigio in cui su tutto s'accorda nella placidezza e nell'armonia: « quella era l'arte sincera e vera, non quanto si fa a Parigi ».

L'affermazione. — « La lunga sala degli Italiani e l'ammirazione per Fra Angelico avevano suscitato in me il desiderio di vedere Angelico nel luogo dove aveva vissuto e operato, a Firenze ». E scende a Firenze nello stato d'animo di chi va nella terra promessa, quella terra promessa che si rivela già quando egli a Chiavenna vede il biglietto che l'impiegato fissa al suo bagaglio: e vi legge le lettere S.M.N., chiede all'impiegato che significhino e n'è estasiato apprendendo che vogliono dire Santa Maria Novella.

A Firenze i primitivi gli daranno una più schietta coscienza dei valori poetici e scioglieranno in lui lo slancio spirituale. Là si precisa la disposizione al misticismo figurativo che era in lui potenziale e che poi gli consentirà di spostare l'obbiettivo dal processo coloristico al processo ideologico.

Firenze gli rivelerà anche l'irrealismo dei mosaici e il misticismo di Dante, ma anche Dante costruttore.

È questo il tempo dei due Giacometti: del Giacometti idolatra del colore e del Giacometti primitivo. E saranno da un lato le sue astrazioni coloristiche, dall'altro le sue delicatissime visioni quali « l'Annunciazione ai pastori », anche simboliche, quali « Contemplazione ». Ma le une e le altre rispondono alla stessa aspirazione, qua potenziale, là manifesta: l'aspirazione mistica, e tutte concorrono a serenità.

Una delle tele si direbbe compendi astrazione e visione, ed è « Dadi di Paradiso », la visione beatifica, « volue e conçue d'avance » del misticismo giacomettiano, e inspirato da Dante.

Firenze rivelerà a Augusto Giacometti anche le vetrate. Aveva vedute quelle parigine di Saint Denis, della Sainte Chapelle, di Saint Germain, ma quelle del Duomo di Firenze gli parvero differenti, e qui comprese la « pittura col vetro », che non è la pittura sul vetro. Ed egli rimane là nel Duomo « tutto quieto, vicino a donne del popolo, ad ammirare le vetrate », ad analizzarle, anche a farne acquarelli per fissare i toni dominanti pur sembrandogli di « andare a caccia dell'arcobaleno ».

La conquista. — Il tirocinio è compiuto. Augusto Giacometti entra nella terza fase. Chi torni addietro nel suo passato, non vedrà sorgergli dinnanzi nei termini precisi o, come si suol dire, veri e reali questo o quell'uomo che sia un familiare o un vicino, questo o quell'ambiente che sia cucina o chiesa, questa o quella festa, questa o quella stagione, ma si sentirà trasportato in una data atmosfera o in dato stato d'animo in cui uomini e cose e fatti appaiono trasfigurati e circonfusi da un loro alone che ne costituisce l'es-

senza. E quando cercasse di fissarne le linee, le forme, le vedrà perdersi in quell'alone e non restarne che l'incerto taglio di una bocca, o l'incerto colore di una capigliatura, o l'incerto timbro di una voce, o l'incerta fiamma di un focolare intorno al quale siedono ombre accese, o l'incerta visione dorata dell'altare velato dai vapori d'incenso, o lo scampanio del sabato, o l'incerta fascia multicolore di un arco trionfale, o il trepestio di scarpe ferrate in una mattina invernale.

Tutto quanto si è veduto e vissuto è lì ridotto e condensato in queste impressioni e sensazioni. Uomini, cose e fatti, momenti hanno perduto la loro forma o la loro consistenza materiale, ma senza cedere nella loro sussistenza spirituale. E si direbbe che perdendo quella, rivelano più immediata e viva questa, che si potrebbe anche chiamare la loro anima — dell'uomo, della cosa, del fatto, del momento — e nella nostra immaginazione ne acquistano un'altra, eterea, e ancora accolta nell'alone.

La terza fase giacomettiana coincide col ritorno in patria. È il periodo dell'esuberanza immaginativa ma contenuta, dell'ebbrezza coloristica ma captata, anche nell'esperienza estrema, dal talento di costruttore, perché egli è costruttore d'istinto.

Nelle tele l'astrazione coloristica si farà o fantasie coloristiche pure, come «Fantasia d'un fiore di patate» 1917 e «Ritratto di Felix Moeschlin» 1919, e rivelano lo sviluppo atteso, o si farà fantasie coloristiche concettuali, come «Formazione» che accolgono, di nuovo, il presupposto ideologico e, quando risolventesi in visioni coloristiche, sono di carattere allegorico, come l'«Arcobaleno» 1916 o il «Destino» 1920. Saranno queste anche le visioni dei suoi affreschi di allora nell'Amtshaus I di Zurigo: l'«Astronomo» e il «Mago», dalle larghe superfici coloristiche in cui senti l'aspirazione del primitivo ma rivissuta dall'uomo moderno che alla visione beatifica solo intuita e all'immagine del vero rivelato sostituisce l'immagine del vero ambito, per cui l'animo non si adagia nella contemplazione ma palpita nella sospensione.

Qualche volta però il quadro fa sentire troppo l'idea o sa troppo dell'esperimento. Nelle sue vetrate, così in quelle di San Martino, mentre accentua eccessivamente il contrasto fra luce ed ombra, forse nella mira di sottolineare il contrasto fra la spiritualità e la corporalità, non trova ancora la piena proporzione fra quadro e ornamento, e questo riesce eccessivamente largo e schiacciante.

È il periodo della prima lotta intorno a Augusto Giacometti. Allora si fu o giacomettiani o antigiacomettiani. Per un buon decennio, del resto, finché l'artista ebbe causa vinta.

La maestria. — Augusto Giacometti ha acquistato la piena chiarezza in sé, è la maestria. Problemi si presentano sì allo spirito quando si tratterà di accingersi alle grandi fatiche, ma sono problemi contingentali. Allorché gli tocca l'incarico di dare le vetrate alla Wasserkirche di Zurigo: «Io sto lavorando ad un prospetto per la Wasserkirche», ci scriveva. «Rassomiglio un poco ad uno che vuol trovare la quadratura del circolo. Ma la troverò». Era, del resto, il progetto sul migliore dei suoi soggetti, come egli dirà più tardi, scelto da lui, come ogni altro, perché l'argomento lo sceglieva ognora lui, né ammetteva che altri lo debba mai fare che non l'artista stesso.

Possiede il colore, lo possiede nella tonalità e nella qualità, e ne dispone a beneplacito. E lavora e lavora. Il demone dell'arte non gli dà requie.

«Beata l'anima irrequieta», ci scriverà una volta. E l'anima vuol essere irrequieta. L'anima soffre il mal di terra, come il corpo soffre il mal di mare, ha detto Francesco Chiesa. Da ogni viaggio, a Parigi, a settentrione, nell'Africa torna con la larga messe. Ancora dalla prima batosta, che lo tenne inchiodato per mesi nel letto a Hirslanden, esce tutto frenesia di «dipingere, dipingere».

Quanto non ha dipinto! Egli ha sempre tenuto l'elenco preciso, minuzioso, di tutti i suoi lavori, anche dei progetti, e di ognuno ne ha annotato l'altezza e la larghezza, anche dove ha posto la firma; se venduto, anche il nome dell'acquirente. Né mai cedette una tela o un progetto che non fossero finiti, incorniciati, e con cornice scelta da lui.

Egli dà tutto un mondo di vaste visioni ora lievi e irridiscenti, come «Pesci», in cui acqua, pesci e guizzo, tutto è fisso nelle tonalità coloristiche; ora potenti come l'«Eruzione dell'Etna», dove dalla pesante scura massa — materia si sprigiona, squarciandola, il rosso fiotto — energia e dove il bianco profilo di una minuscola chiesetta ricorda l'uomo che sgomento assiste al tremendo spettacolo di natura; ora gravi, a tinte scure, come «Epicuro», tutto corpo, dai piedi enormi di chi poggia e poggia sulla terra fatta il breve recinto delle sue gioie; ora fiammeggianti, squillanti come i suoi paesaggi di Stampa — quante tele non ha dato della sua Stampa che sarà sempre con lui —; ora vaporosi come il sogno: i suoi ricordi di gioventù, così il «Giardino di Stampa»; ora tenui come sospiri, i suoi pastelli. E fiori, fiori, fiori, e anzitutto rose e orchidee in cui si direbbe che la forma nasce dal colore e si smarrisca nell'alone del profumo, perché egli li fiutava i colori e li palpava, li fiutava rumorosamente, mentre alzava la mano a premere la punta dell'indice e del medio sulla punta del pollice. E gli autoritratti. Nei suoi autoritratti si può veder compendiata la sua arte nelle diverse fasi.

Sottratta nelle sue opere o appena adombrata la forma corporale sì da appena riconoscerla, nell'osservare si perdono le associazioni del pensiero. Le sue opere agiscono e affascinano come la musica, e chi ne parla o scrive ricorre di preferenza ai termini della musica e dirà di ritmi, di accordi, di sinfonie, di orchestrazioni coloristiche.

Queste sue opere sono, quali vaste, anche vastissime, quali piccole, il pittore non è legato alle dimensioni della tela. Portato nel campo delle lettere si direbbe che egli non è l'autore o della canzone o del poema, o della novella o del romanzo, ma l'autore ora della canzone e ora del poema, ora della novella e ora del romanzo, come, e per prendere un esempio, sommo esempio, come Dante crea i sonetti e le canzoni di Vita Nuova e crea i canti della Commedia.

La «Divina Commedia» di Augusto Giacometti saranno anzitutto le sue vetrate. Quando una volta gli dicemmo che bello sarebbe ci desse la tela delle tele, ci rispose: «Sì, ma ho già le mie vetrate». Sono le sue visioni maggiori in cui dal fondo i colori squillano con una fusione assoluta di superfici e di ardimento, di contrasti e di accordi. «Fra i migliori soggetti andrà quello delle tre vetrate nel coro della Wasserkirche in Zurigo», scrive nella sue «Pagine di ricordi», raffigurante la vita di Cristo e la vita dell'uomo. Sono tre vetrate, di sei campi o scene la centrale con la vita di Cristo, di 9 campi o ciascuna di tre campi in più, le due laterali con la vita dell'uomo.

Disperse di qua e di là già oggi le sue tele, e più lo saranno nel futuro, ma le sue vetrate resteranno dove egli le ha poste. Sono esse che danno l'anima nuova alle chiese e dì per dì o almeno una volta per settimana investono della loro atmosfera la folla dei credenti: dell'atmosfera che soggioga e allieta, che impaura e esalta: dell'atmosfera in cui l'anima reagisce il mistero o esalta al prodigio.

Augusto Giacometti ebbe la fama in patria, meno all'estero. Noi lo conoscevamo, ma non ce l'avevano ancora presentato. Scriveva ancora nel 1928 Max Oxborn, quando egli portò una sua mostra a Berlino. Nel periodo fiorentino visse isolato e mai nulla espose. La mostra berlinese fu oltreché la prima — ad anche l'ultima — nella Germania, la prima all'estero. Seguirono due altre a Parigi nel 1929 e nel 1933, una a Milano nel 1935. Le mostre cadono nel periodo della sua maturità, quando già prevalevano nuove correnti d'arte, e si risolsero nella celebrazione del maestro.

Particolarmente a Parigi, dove il patronato fu assunto dal ministro francese de Monzie e da due nostri consiglieri federali, mentre una mezza dozzina di critici d'arte francesi e svizzeri ne manifestavano nel Catalogo il loro giudizio laudativo dell'arte giacomettiana. Difficile, del resto, allo Svizzero di portare le sue mostre nei paesi circonvicini, anzitutto dopo l'avvento dello sciovinismo fascista e socianazionalista. Furono però stranieri, i francesi a volerlo il «magicien de la couleur», e già nel 1927 la «Critica» di Buenos Ayres conchiudeva una pagina illustrata dedicata all'opera del «gran pitor suizo» con un «Gloria a Augusto Giacometti».

Resterà l'opera di Augusto Giacometti? Ogni tempo sente a suo modo, vede a suo modo, concepisce a suo modo, conquista il *suo* vero. Noi accettiamo per vero quanto realizza l'aspirazione del nostro tempo nelle viste e nelle forme del nostro tempo. In più l'occhio è sempre turbato da affetti, da preconcetti e da indirizzi spirituali di indole personale. Noi sappiamo che opere che i contemporanei celebrarono somme, passarono in dimenticanza, che opere che si considerarono grandi sotto un aspetto apparvero poi grandi sott'altro aspetto; che opere acquistarono pregio solo nel giudizio dei posteri, tanto che si suole dire che il pittore diventa celebre solo dopo la sua morte.

Se l'opera di Augusto Giacometti resterà, lo dirà il tempo. Né è necessario che tutti i suoi lavori vincano il tempo. — No, tutti non lo vinceranno e prima quelli in cui sono manifesti gli elementi del momento o della preparazione, e del resto anche al maggiore non tutto riesce —, ma basterà che alcuni reggano, e quelli salveranno gli altri dalla dimenticanza, come nel campo letterario la Commedia ha salvato La Vita nuova e il Convivio, e il De vulgare eloquio e il De Monarchia. Nessuno poi si lascerà turbare la gioia d'oggi per timore che potrebbe rivelarsi domani una disillusione altrui, ciò che, postutto, sarebbe equivalente a negare noi stessi nella persuasione di non essere nati al ricordo sempiterno.

Augusto Giacometti non ebbe discepoli, anche se a molti aprì l'occhio su nuovi orizzonti e apprese a più comprendere e a più giovargli del colore. Non fece scuola. Nella sua immaginazione inesauribile le visioni si rinnovellavano dì per dì come la luce, come le onde del mare, come le nuvole del cielo, sempre eguali e sempre nuove.

Il prodigio non è di noi; non si insegna e non si impara.