

Zeitschrift:	Quaderni grigionitaliani
Herausgeber:	Pro Grigioni Italiano
Band:	60 (1991)
Heft:	2
Artikel:	La mamma a Stampa, ossia la mostra al Kunsthaus di Zurigo e al Museo d'arte grigione a Coira
Autor:	Lardi, Massimo
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-46842

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: 21.02.2026

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

MASSIMO LARDI

La mamma a Stampa, ossia la mostra al Kunsthhaus di Zurigo e al Museo d'arte grigione a Coira

*La mostra **La mamma a Stampa** ha numerosi pregi: la scelta non convenzionale del tema, il numero considerevole di opere di proprietà privata rese accessibili al pubblico, l'ampio spazio di tempo, 64 anni, dedicato al lavoro di due artisti intorno allo stesso soggetto che è la moglie e la madre. Questa permette di individuare l'evoluzione umana e artistica dei due Giacometti, gli influssi esterni e i loro influssi reciproci. Inoltre, una volta tanto, l'indagine delle fonti d'ispirazione non si esercita intorno a elementi negativi quali la solitudine, la paura, l'impotenza o altre anomalie, ma ha come oggetto quell'inesauribile fonte di equilibrio e di energia che è la famiglia in un ambiente normale.*

È proprio su questo ambiente che si concentra la documentazione fotografica, commentata dall'ultimo membro ancora vivente della famiglia, l'architetto Bruno Giacometti.

La documentazione fotografica e le testimonianze di Bruno Giacometti¹

Si tratta di fotografie firmate da Andrea Garbald (la famiglia Giacometti 1911), Gertrud Dübi-Müller (Annetta e Giovanni nell'atelier, 1911), Charles Anton Kren (Giovanni con la moglie davanti al cavalletto all'aperto il giorno che compie 60 anni, 1928), Ernst Scheidegger (Alberto, la madre e vicini di casa a Stampa, 1960), Henri Cartier-Bresson (Annetta e Alberto a Stampa, 1960/61), tanto per fare qualche esempio. Della prima fotografia non si conosce l'autore, ma risale al 1882 e ritrae Annetta all'età di 11 anni con due sorelle, il fratello, il fratellastro e il padre Giovanni Stampa. Grazie all'intervista si viene a sapere che Giovanni Stampa era un maestro, originale e spartano, che concepiva la sua professione come una vera e propria missione. Appassionato di scienze, aveva fondato una scuola reale a Stampa per i giovinetti che intendevano

prepararsi agli studi medi. Rimasto vedovo due volte con un figlio di primo e quattro di secondo letto, era vissuto fino al 1913 e si era particolarmente affezionato al nipotino Alberto che si portava in giro per i campi a cavalluccio e gli spiegava le meraviglie della natura. Alberto a dodici anni gli dedicò il primo notevolissimo ritratto esposto alla mostra (1913, proprietà privata, cat. n. 42).

Annetta come i suoi fratelli aveva frequentato la scuola di suo padre, aveva poi studiato il francese a Vevey, il tedesco a Rorschach per poi tornare a Stampa ad accudire alla casa del padre fino al suo matrimonio nel 1900.

La vita in paese e in famiglia era quella disciplinata dai cicli delle stagioni, dai lavori, dalle feste, come la ricordano ormai solo i vecchi. Bruno rievoca la vita con i fratelli Alberto e Diego e la sorella Ottilia, le fatiche

¹ Titolo originale del catalogo: *La mamma a Stampa - Annetta - Gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, Editori Bündner Kunstmuseum, Chur, Kunsthaus Zürich, 1990. L'intervista è di Christian Klemm.

della madre nei giorni di bucato al lavatoio pubblico, le lunghe passeggiate a piedi con i genitori, la passione della madre per il canto e la fisarmonica, le lezioni più o meno svolte di violino e di pianoforte di lui e della sorella, le lunghe vacanze dal maggio all'ottobre e gli interminabili tre mesi senza sole d'inverno. La famiglia, a differenza delle altre del paese, non conduceva un'azienda agricola, ma comprava la carne necessaria e non rinunciava alla preparazione casalinga dei gustosissimi salumi. E anche loro, Diego e Bruno, conobbero le delizie e le noie dei lavori in campagna e della pasturazione, siccome dovevano aiutare i vicini. Alberto invece no: pur essendo primogenito, godette di un trattamento speciale fin dai primi anni quando il padre e la madre intuirono le sue doti eccezionali. Ma lo seppero prediligere senza farlo odiare ai suoi fratelli.

Indimenticabile la figura della madre nel contesto sociale del paese, la sua sensibilità e generosità verso le persone più sfortunate, ma anche il suo bisogno di evasione, le sue passeggiate incontro al sole di febbraio. Importanti per l'educazione e la vocazione artistica dei figli le lunghe serate trascorse a disegnare o a plasmare figurine insieme al padre sotto gli occhi divertiti della madre in una stupenda e mai turbata serenità familiare.

Si sa, ma giova ripeterlo, che Giovanni aveva studiato a Monaco, Parigi e in Italia e che il suo incontro con Giovanni Segantini a Maloia l'aveva indotto a stabilirsi definitivamente in Bregaglia dove, pur essendo considerato una persona strana a causa della sua inconsueta professione di pittore, si era conquistato la stima di tutti. Aveva accettato delle cariche pubbliche. Quale presidente del consiglio scolastico ebbe modo di difendere e sostenere l'operato del maestro Silvio Maurizio, che insegnava con metodi non convenzionali. Ad esempio, al ritorno del sole faceva misurare e calcolare le ombre, ed era capace di occupare gli alunni all'aperto per giorni e giorni con geometria proiettiva. La gente non poteva capire che a causa di

trastulli del genere potesse trascurare ogni altro insegnamento; ma chi continuò gli studi, come Bruno, non conobbe difficoltà in quella materia. Il maestro Maurizio era il figlio di Giovanni Andrea, l'autore di *La Stria*, la tragedia nazionale bregagliotta, di cui la madre di Alberto fu protagonista in occasione della rappresentazione del 1895 (la prima ebbe luogo nel 1877) e Ottilia ebbe un ruolo importante nella rappresentazione del 1930; Giovanni dipinse le quinte.

Malgrado l'ambiente ristretto in cui vivevano, Giovanni, sempre sostenuto da Annetta, fece ogni sforzo per mantenersi costantemente in contatto con il mondo della migliore cultura figurativa contemporanea: curò i contatti con Cuno Amiet, che fu padrino di Alberto; ospitò Hodler, che accettò di diventare il padrino di Bruno, più tardi Max Ernst, amico di Alberto, senza parlare di Augusto Giacometti, Turo Pedretti e altri. Nel 1907 proprio con Amiet fece un viaggio fino a Parigi per vedere la mostra di Cézanne e per scoprire soprattutto van Gogh. Continuò ad aggiornarsi sugli atteggiamenti artistici coevi attraverso le riviste d'arte e gli studi di Alberto che seguì sempre con la più viva curiosità anche quando questi cominciò a orientarsi verso le posizioni più avanzate dell'arte moderna. Cercò sempre di capirlo e non considerò mai gratuite le sue alienanti scomposizioni di stampo cubista e surrealista. Semmai fu la madre ad essere più severa e refrettaria nei suoi confronti, il che suscitò più di una crisi nel figlio famoso, il quale teneva moltissimo al giudizio della madre e, anche in età avanzata, invocò più volte l'intervento dei fratelli per convincere la severa genitrice dell'ottima qualità delle sue opere.

La sua severità era il riflesso di un'eccezionale levatura morale più che del mondo puritano e spartano in cui era cresciuta. Aveva voluto che i figli studiassero in un collegio di indirizzo religioso come quello evangelico di Schiers; non aveva accettato in casa la nuora Annette prima che Alberto non l'avesse legittimamente sposata. Anche in età matura i figli non osarono mai toglierle

l'illusione che in fatto di donne fossero più seri di altri uomini, un tratto profondamente umano che accomuna questi Giacometti ad altri figli e madri di tutti i tempi. Del resto fu sempre lei e non il padre che provvide a vendere i quadri, ad amministrare i beni, ad ospitare decorosamente i numerosi amici della famiglia.

Perdette presto la figlia Ottilia che morì di parto nel 1937 a Ginevra. Colà si trasferì per provvedere al nipotino Silvio Bethoud fino al 1947. Furono gli anni tragici della guerra e anche Alberto dal 1941 al 1945 si stabilì a Ginevra vicino alla madre. Poi, da Parigi, continuò a visitarla ogni anno a Stampa e a Maloia fino alla sua morte nel 1964. Quale fu veramente la relazione che Annetta mantenne con il marito e con i figli, con Alberto in particolare? Le opere dei due grandi maestri più che le parole sono in grado di esprimerlo.

Annetta nelle opere di Giovanni Giacometti

La mostra si apre con una tela di Giovanni, *La fioritura* (1900, Museo d'arte grigione Coira, cat. n. 1) e il trittico *Die Hoffnung* di Cuno Amiet (1902, Kunstmuseum Olten, cat. n. 2). Nello stile e nel contenuto le due opere documentano il debito del Giacometti verso il divisionismo e il simbolismo segantiniano, nonché verso lo stile floreale allora in voga e soprattutto verso la monumentalità e il simbolismo di derivazione hodleriana dell'amico Amiet. Rappresentano in maniera assai diversa il tema della maternità: pieno di vita e immerso nell'incontaminata natura alpina quello di Giovanni; quello di Amiet, stridente di contrasti tra vita e morte, la frontalità e la dolcezza della madre viva e i profili ripugnanti delle allegorie della caducità che la inquadrono, la verticalità di dette figure e l'orizzontalità del bambino (si tratta del figlio di

Amiet morto appena nato). Esse sintetizzano lo sforzo di Giovanni di assimilare gli stili e le tendenze più eteroclite e di superarle nella ricerca di un suo stile personale; contengono in germe anche tutti i temi della mostra.

La tela *Pendio al sole con capre e pecore* (1900, Museo d'arte grigione Coira, cat. n. 3) attesta già il superamento del pittoricismo segantiniano e il tentativo riuscito di ridurre il dipinto alla piattezza ricercata allora da tutta l'avanguardia europea. L'effetto della superficie bidimensionale è rafforzato dall'eliminazione della linea di orizzonte. È il primo quadro veramente moderno del Giacometti, di una leggerezza perfettamente intonata al contenuto: quel momento magico che è il ritorno del sole dopo tre mesi d'ombra e l'inizio del ciclo della vita.

È anche l'inizio della sua carriera. Quell'anno si sposa e comincia la serie dei ritratti di Annetta e, dall'anno seguente, dei figli. Il primo ritratto (1900, proprietà privata, cat. n. 6) è uno studio per *La veglia* (1901, Ciäsa Granda) e attira l'attenzione per l'intensità dello sguardo trasognato, il nero della massa dei capelli e del vestito che quasi si confonde con le ombre verde cupo dello sfondo, contro il quale splende il roseo del carnato, mentre su una lista rossa a destra campeggia verticale a lettere maiuscole il nome di Annetta.

I colori, lo sguardo, il portamento si ripetono in vari altri ritratti. Nel piccolo olio su cartone di *Annetta e Giovanni Giacometti* (1902/03, proprietà privata, cat. n. 10) le figure sono ridotte a macchie di colori verdi rossi neri ocra, sostenute da pochi tratti linearistici; in esso la corrispondenza di affetti e di volontà si esprime nel gesto simmetrico della mano, nel portamento, e nel loro sguardo sfidante l'osservatore come se fosse un intruso. Assai somigliante al primo ritratto, ma con un'espressione più sicura e maestosa è la tela *Annetta su sedia Bugatti* (1904, proprietà privata, cat. n. 15); ricorda il trasloco della famiglia a Stampa, nel nuovo atelier arredato con sedie di ottone e pergamena fabbricate da Carlo Bugatti, il cognato



Giovanni Giacometti, **Annetta** 1901, proprietà privata, cat. n. 8

di Giovanni Segantini, padre del costruttore di mobili Ettore e dello scultore Rembrandt.

Dello stesso periodo si possono vedere disegni a penna e a matita, frontali e di profilo, (di proprietà privata, cat. n. 7, 8) e dipinti a olio (cat. n. 13, 17). In essi lo sguardo intenso e limpido, il vestito sempre accol-latissimo, la massa ribelle dei forti capelli neri sono eseguiti con meticolosa precisione. Ben presto il suo tratto si farà molto più libero. Nel disegno a calamo e inchiostro china *Annetta con Alberto Diego e Ottilia* (1906-1908, proprietà privata, cat. n. 19) sembra evidente l'influsso di van Gogh, mentre negli studi a penna per *La lampada* in cui disegna soprattutto i figli (1911/12, Museo d'arte grigione Coira e proprietà privata, cat. n. 34-36 e Kunsthuis Zürich, cat. n. 37) sembra anticipare la fitta gabbia di linee che caratterizzeranno i disegni famosi del figlio Alberto.

I primi ritratti dei figli del resto cominciano già nel 1902 con le tele *Annetta con Alberto* (1902, proprietà privata, cat. n. 9) *Diego* (1903, proprietà privata, cat. n. 11), *Fiori e foglie morte* (1904-1905, Kunsthuis Aarau, cat. n. 16) e numerose altre opere con e senza la madre. In un primo tempo esse si qualificano per gli stilemi spiccatamente floreali (l'accostamento della frontalità e del profilo, la disposizione ornamentale dei panneggi oltre che dei fiori) ma anche per un nuovo puntinismo di stampo neo-impressionistico. Questa nuova conquista si manifesta in particolare nella tela ad olio *Bregaglia in primavera* (1903, proprietà privata, cat. n. 14), un esterno con Annetta e bambini impostati nel paesaggio intorno a Stampa ancora alla maniera di Segantini. Un'ulteriore tappa verso una monumentalità di ispirazione hodleriana si riscontra nella tela di Annetta in piedi *In riva al lago* (1907, Collezione Josef Müller Soletta, cat. n. 20, riprodotta sulla copertina del catalogo). La lunghissima gonna azzurra di Annetta si fonda in basso con lo zoccolo dell'ombra su cui si erge statuaria con la testa libera contro il cielo sereno e le montagne e il lago luminoso. La

verticalità della figura e dei monti sullo sfondo è sottolineata dal quieto ritmo delle pennellate verticali, esaltate da quelle orizzontali del piano, dell'acqua e dell'aria. Fa vagamente pensare a un puntinismo combinato con la lezione di Cézanne.

È infatti del 1907 la sua visita alla mostra di Cézanne a Parigi, dove scopre però anche van Gogh che ebbe modo di studiare in seguito sulla scorta di un quadro che gli aveva prestato Richard Kisling, un collezionista di opere di giovani artisti svizzeri. Questi studi lo portano a superare lo stile floreale e il puntinismo. Crea così opere di straordinario interesse come *Maternità - Annetta con Alberto, Bruno e Diego* - (1908, proprietà privata, cat. n. 23), in cui fonde la struttura piramidale della tradizione italiana con la lezione del simbolismo, dell'impressionismo e dell'incipiente espressionismo, e trasporta il tema universale cristiano della Madonna in una sfera del tutto privata secondo la poetica del tempo (si rappresentano le cose come si vedono). Giovanni crea così un'opera che è un punto d'arrivo non solo della sua pittura ma anche di quella europea, per cui nel 1909 fu insignito a Monaco della medaglia d'oro.

Un'opera di altrettale complessità, ma ancora più personale, è *La lampada* (1912, Kunsthuis Zurigo, cat. n. 37). La tela rappresenta un interiore, la famiglia radunata intorno alla tavola sotto la bianca lampada accesa. Questa è fonte della luce interna al quadro e centro da cui si irradia tutta la composizione basata sul contrasto ardito di macchie rosse e verdi, ocra e nere. La madre racconta con un bimbo in braccio e si salda quasi alla lampada. Dall'altra parte Alberto, che si ripete in un ritratto sullo sfondo. La domestica Guglielma e i figli appaiono in due posizioni diverse e sono tutti intenti all'ascolto, al rammendo, al disegno e alla lettura. Un idillio di vita familiare, ma libero di ogni sentimentalismo. Il quadro costituisce il punto di arrivo di altre tele di contenuto analogo che arricchiscono la mostra, come *L'atelier a Stampa - Annetta e Giovanni* -

(1912, Ciäsa Granda, cat. n. 38) dove la finestra assume la funzione della fonte di luce; oppure *Annetta e i suoi quattro figli sulla stufa* (1910, proprietà privata, cat. n. 33), dove la fonte di luce non compare.

Nel 1913 Annetta Diego e Bruno si ammalarono di tifo. I capelli di Annetta incanutirono repentinamente e Giovanni abbandonò per sempre il tema della maternità. Continuò a dipingere lei e i figli. Ma *Ottilia* (1913, proprietà privata, cat. n. 40) e *Alberto* (1915, Kunstsammlung Berna, cat. n. 41) si mostrano più anziani della loro effettiva età, e anche la moglie appare ormai sola, immersa nella meditazione, quasi fosse già vedova. Così si presenta nella tela *Annetta a Maloia* (1913, proprietà privata, cat. n. 71). Nel quadro *Lo scultore* (1923, Giacometti - Stiftung Zurigo, cat. n. 69), Annetta, in un atteggiamento distante e quasi altero, posa per Alberto che la scruta con grande concentrazione e sottomissione.

Giovanni muore a Glion vicino a Montreux durante un periodo di cura nel 1933, ma già da tanti anni Alberto è un emulo e un concorrente formidabile del padre ed è ora di rivolgersi a lui.

Annetta nelle opere di Alberto dall'infanzia alla crisi surrealista

La precoce passione di Alberto per le attività figurative è direttamente testimoniata da parecchi disegni fra il 1913 e il 1919, cioè a partire dall'età di 12 anni fino alla fine dei suoi studi medi al collegio evangelico di Schiers. Nel 1919/1920 comincia la formazione artistica prima all'Ecole des Beaux-Arts poi all'Ecole des Arts et Métiers a Ginevra, formazione che continua con un soggiorno in Italia, in particolare a Roma dove studia l'antichità, Venezia dove si entusiasma per Tintoretto e Padova dove scopre Giotto. Nel 1922 si trasferisce a Parigi e per

cinque anni studia all'Accadémie de la Grande-Chaumière presso Bourdelle. A questo punto apre un atelier con il fratello Diego alla Rue Hippolyte-Maindron, si avvicina sempre di più ai gruppi dell'avanguardia, aderisce al surrealismo nel 1930, ma per staccarsene già nel 1935 alla ricerca di uno stile sempre più personale e inconfondibile, retaggio comunque della sua profonda educazione all'osservazione. La vita a Parigi è scandita annualmente dai lunghi soggiorni in Bregaglia e, come si è detto, da una permanenza più lunga a Ginevra dal 1941 al 1945 presso la madre intenta ad allevare il nipotino orfano. Nel 1949, il matrimonio con Annette Arm, nel 1962 il Gran Premio della scultura alla biennale di Venezia, insieme a tante altre mostre e premi che lo rendono famoso in tutto il mondo.

Ma dicevo dei suoi primi disegni. Nessuna meraviglia che all'età di 12 anni sia più che evidente l'influsso paterno. Eppure già comincia a distinguersi. Si ha l'impressione che il figlio sia smanioso di ripercorrere in fretta tutte le tappe del padre: la madre si presenta sempre intenta a qualche occupazione domestica, al cucito o al ricamo, al bucato o alla cucina e mai inoperosa come in tante opere del padre; una volta ritrae a matita il nonno materno, il maestro *Giovanni Stampa* (1913, proprietà privata, cat. n. 42), in perfetto stile accademico e lo sigla alla maniera del suo omonimo Albrecht Dürer di cui cercherà anche in altri disegni di imitare il tratto incisivo e perfetto, p.es. negli *Auto-ritratti* a penna del 1918 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, cat. n. 56 e proprietà privata cat. n. 59), e nei *Ritratti della madre* pure a penna dello stesso anno (Giacometti-Stiftung, cat. n. 58 e proprietà privata, cat. n. 60); in detti disegni si scopre nel contempo l'influsso di Hodler, mentre in altri, come *In studi per madre e bambino*, a matita (1918, Giacometti-Stiftung Zurigo, cat. n. 52) non solo affronta il tema della maternità, ma ricerca evidentemente una struttura compositiva derivata dai modelli del padrino Amiet. Già molto presto i suoi disegni assumono un



Alberto Giacometti, *Al fornello (Annetta e Bruno)*, proprietà privata, 1917, cat. n. 47

tratto personale, nervoso e pieno di tensione che si contrappone a quello leggero e sfumato del padre.

Particolarmente eloquenti in questo senso sono la serie *Annetta e Ottilia al lavatoio*, *Al fornello* - *Annetta e Bruno* - , *Nel tinello* (1917, proprietà privata, cat. n. 46-48), *La madre che ricama e la testa di Bruno* (1915/18, proprietà privata, cat. n. 49). In più di un foglio emerge il motivo paterno della lampada e in *Famiglia a Stampa*, presso la fonte di luce, si riconosce il padre stesso. Insomma, il suo tratto evolve rapidamente da una precisione e abilità tecnica sorprendente ma tradizionale a una spontaneità e forza tutta personale e moderna. Compare già fin da allora quella inquadratura che caratterizzerà anche le opere più mature. Nessuna meraviglia che attraverso quei disegni acquisisca una sempre maggiore coscienza delle proprie potenzialità artistiche, una sicurezza che lo porta ben presto a scegliere l'arte del padre.

Il primo dipinto a olio su tela conferma tale sicurezza. È l'*Autoritratto* (1921, Giacometti-Stiftung, cat. n. 62), eseguito dopo il soggiorno in Italia. L'artista ventenne è seduto sull'orlo della famosa sedia Bugatti che appena si intravede. L'ambiente è quello dell'atelier paterno, riconoscibile all'atmosfera e all'impasto dei colori. La maestosità e l'asse perpendicolare della figura ricordano la lezione di Hodler, lo sguardo obliquo e scrutatore sopra la spalla, quella del padre nei migliori ritratti della madre, ma è già più penetrante. E il dinamismo della figura — il movimento rotatore, come i bracci di una svastica, delle gambe e del braccio che dipinge, riecheggiato dalla ruota e dalle leve del torchio abbozzato sullo sfondo (un primo sintomo di gusto per la macchina?) — si direbbe che non vada esente da suggestioni futuriste.

Del resto non ci sono dipinti della madre fino all'epoca postsurrealistica se si prescin-

de da *Noza d'argent* (1925, proprietà privata, cat. n. 72) sul quale figurano tutti i componenti della famiglia, a Maloia in pieno sole davanti alla loro casa in fase di ristrutturazione. C'è il lago, le montagne, gli operai. La madre seduta al centro a ricamare; tra lei e il padre che dipinge a destra, il cavalletto, quasi fosse il loro punto di congiunzione; a sinistra Ottilia con un mazzo di fiori e Alberto nell'angolo a scolpire; i fratelli assenti, Diego e Bruno, compaiono in riquadri in alto ai lati, alla maniera dei santi nei quadri votivi della pittura devozionale rilanciata allora in chiave laica da Kandinsky. Ma non è questa l'unica novità: il volto del padre e della madre sono privi di lineamenti. Si delinea così quella ricerca e quel travaglio che sfocerà nella lunga crisi surrealista, durante la quale abbandonerà il motivo della madre e ogni modello per esprimere direttamente se stesso attraverso smembramenti, scomposizioni e stilizzazioni. Un'era del resto ampiamente documentata nella Giacometti-Stiftung del Kunsthäus di Zurigo e pertanto sempre accessibile al pubblico, al contrario delle tante opere di proprietà privata che la mostra in parola ha il merito di far conoscere.

Dunque, nessun'altra opera pittorica di quell'epoca. In cambio ci sono numerose opere plastiche, rilievi e sculture. Ed è in questo punto che fin da allora si differenzia maggiormente dal padre. Le prime due sculture in gesso intitolate *Testa della madre* (1918 e 1920, proprietà privata, cat. n. 66 e 67), dalla superficie assai scabrosa che sembra preludere al modellato delle plastiche dell'età matura, rivelano un certo gusto impressionistico che fa pensare a Medardo Rosso o meglio, come dice Christian Klemm nel catalogo², a Rodin. Di questo artista, Alberto aveva comprato un libro al suo ritorno a casa per il Natale del 1915 passando da Coira. Rimasto senza soldi per il pernottamento, fece tutto il viaggio a piedi e arrivò a

² Op. cit. p. 114

Maloia alle cinque del mattino mezzo assiderato dal freddo.

Un rilievo in marmo dello stesso soggetto, in cui c'è contrasto tra il viso finito e le zone appena abbozzate dei capelli e del vestito (1921, Giacometti-Stiftung, cat. n. 65) non solo sembra scolpito sotto l'influsso dei classici italiani, anzi, di Michelangelo, ma è evidentemente eseguito sulla scorta di un disegno del padre che risale al 1908-10 (*Annetta*, proprietà privata, cat. n. 64). Un'altra *Testa della madre* pure in gesso (1924, proprietà privata, cat. n. 68) dall'impianto solido e dalla superficie quasi levigata, rivela invece l'ascendente di Bourdelle. Più interessante è tuttavia la *Testa della madre* del 1927 (Giacometti-Stiftung, cat. n. 74) in bronzo che, essendo appiattita come un disco, congiunge in sè le caratteristiche del tutto tondo e del rilievo. Essa pone il dilemma della parvenza corporea e dell'impenetrabilità della figura umana, sempre indagato da Alberto, e rappresenta l'ultimo stadio della sua arte figurativa prima di convertirsi totalmente all'arte moderna. Tale momento è documentato nella *Tête qui regarde* (1927-28, Giacometti-Stiftung, cat. n. 75), una forma romboidale, quasi una lama di bronzo con un avvallamento perpendicolare e uno orizzontale, impostato su un parallelepipedo più stretto e più basso e su uno zoccolo un po' più largo, una plastica con la quale diventa famoso d'un colpo.

Momentaneamente si stacca dai suoi consueti modelli per rivolgersi di nuovo a loro a partire dal 1934, dopo aver trovato la sua poetica e il suo stile definitivo e inconfondibile.

I ritratti dell'età matura

La mostra nel suo complesso «è la storia illustrata di una vita», dice Gottfried Boehm «in cui Annetta compare come giovane

donna, madre con i figli intorno, vedova e donna anziana, ma nel suo volto resta sempre scritto qualcosa di lontano e indecifrato»³. Questi ritratti di Alberto presentano la vedova attempata, la vecchia madre. Affascinano per la loro forza espressiva in sè, ma anche per il modello che, sempre lo stesso, cambia solo nella misura in cui invecchia sempre più. In un disegno a matita, *Annette e la madre dell'artista sotto la lampada* (1957, proprietà privata, cat. n. 88), fa timidamente capolino la moglie che si chiama appunto Annetta alla francese, anziché Annetta all'italiana come la madre. La moglie che Alberto, secondo la vecchia genitrice, trattava come una figlia.

Nei disegni la madre sta sempre cucendo o rammendando, leggendo o meditando. Inoltre ritorna in varie forme, quasi come un ritornello dei bei tempi dell'infanzia, il motivo della lampada, della finestra, dei mobili. Nell'età più avanzata Annetta è spesso ritratta a letto mentre legge o dorme. Non di rado la sola testa sorge in un groviglio di linee, solitaria, in mezzo al foglio bianco, quasi contasse ormai lei sola al mondo. Sono gli schizzi per lo più a matita degli anni cinquanta e sessanta, soprattutto dell'anno che precede la morte, il 1963, e sono quasi tutti di proprietà privata (cat. n. 84-88 e 90-107). Solo la *Madre che dorme*, del 1963, cat. n. 108, appartiene alla Giacometti-Stiftung.

L'artista si preoccupa di tutt'altro che di rendere con fedeltà fotografica l'immagine esteriore della modella. Si accontenta di renderla riconoscibile e diversa da ogni altro modello attraverso la forma del viso, del naso, la massa dei capelli. Eppure Alberto scruta i suoi modelli con estrema attenzione, li fa posare sempre allo stesso modo e alla stessa distanza con una meticolosità ossessiva. Ne coglie la figura ingabbiandola in una fitta struttura di linee corrispondenti a volte alle strutture architettoniche dell'ambiente,

³ Op. cit. p. 133



Alberto Giacometti, ***La madre seduta***, 1963 proprietà privata, cat. n. 97

le pareti le finestre le porte e i mobili quando ci sono, ma sempre tese a captare e a circoscrivere il soggetto stesso⁴.

Nelle tele, quanto ai valori linearistici, vale lo stesso discorso. In *La madre dell'artista* (1937, proprietà privata, cat. n. 78) la testa eretta sul busto conserva ancora approssimativamente le proporzioni del canone classico; in *La madre nell'atelier* (1962, proprietà privata, cat. n. 110) la figura è colta di profilo e quasi in controluce davanti al balcone. Non più così nelle altre tele (*Ritratto della madre dell'artista*, 1947, proprietà privata, cat. n. 79; *Ritratto della madre*, 1949, City Art Gallery Manchester, cat. n. 80; *Ritratto della madre*, The Museum of Modern Art New York, cat. n. 81; *La madre nella camera da letto*, Centro Georges Pompidou Paris, cat. n. 82; *Ritratto della madre dell'artista*, 1958, proprietà privata, cat. n. 83): queste tele stupende colpiscono per la maestosità, la centralità e la frontalità ieratica della figura, quasi la madre fosse una solitaria maestà giottesca. Ma soprattutto colpisce la sua distanza invalicabile, la testa piccolissima, la misera aureola bianca dei capelli, le occhiaie che formano il punto della massima concentrazione anche se lo sguardo vaga nel vuoto. Affascinano infine le diffuse tinte marrone, rossicce e grigie, percorse in ogni senso dal groviglio più o meno fitto di linee degli stessi colori ma soprattutto nere e bianche, che conferiscono al quadro vaghe trasparenze e una potente densità spaziale senza nulla concedere alla prospettiva. Le linee bianche accendono inoltre certi valori luministici forse di lontanissima ascendenza tintoretiana.

È in queste linee di forza che Alberto esprime il suo modo di vedere la realtà. Gottfried Boehm dice che «la concentrazione delle linee di forza, che si affastellano in spazi indeterminanti del dipinto, che forma-

no le loro strutture, si evidenziano ma pure si interrompono repentinamente: tutto ciò deriva dal fatto che Alberto vive la realtà come qualcosa di discontinuo, di insondabile, di irappresentabile. Calcola con zone di vuoto impenetrabile, con spazi diffusi e poveri di energie e, d'altra parte, con addensamenti di forze in cui i percorsi delle energie si infittiscono. Non si tratta più del manto delle apparenze del mondo che il pittore cerca di tessere nei suoi quadri. Il mondo radiosso e variopinto del vecchio impressionismo che celebrava la luce del sole è sparito. I nuovi quadri e ritratti si esprimono nella prosa della realtà. La loro luce è scialba e artificiale». È così che la persona in Giacometti appare «come una configurazione di forze»⁵. Giacometti considerava l'esistenza dell'uomo come un mistero della forza, una forza che riteneva di individuare in ogni altro aspetto della natura, oltre che nelle persone più deboli e insignificanti. Lo confermò a Georges Charbonnier: «... quando tento di modellare o dipingere una testa, questa si trasforma in una forma tesa, mi pare, di forza assai intensa e concentrata. È come se la forma della persona oltrepassasse sempre quello che la persona è. Ma l'uomo è anche questo: una forza concentrata che gli permette di esistere, di non essere schiacciato; possiede evidentemente una forza che lo tiene insieme».

Non sono dunque le parvenze esteriori che ci rivelano l'aspetto complesso della madre, ma è la struttura aperta del quadro e delle linee, «le linee che costringono l'osservatore a seguirle e a ricostruire così la figura, tuttavia senza mai possederla, in quanto ciò che prende corpo e si concretizza si disintegra pure»⁶.

La figura della madre resta, comunque, impenetrabile; la sua polivalenza insondabile, la sua dignità esaltata dalla posizione

⁴ Cfr. catalogo p. 133

⁵ Catalogo p. 134, traduzione libera

⁶ Ibidem

altera della testa rispetto alla quale la posizione dell'osservatore risulta come da sotto in su; il busto è maestosamente eretto e non ispira mai confidenza. È immersa nella solitudine, ma la sua solitudine non vuole essere la denuncia, magari sentimentale, di uno stato d'animo: «risulta semplicemente dalla tecnica del maestro. Le forze che interessano all'artista sono per natura invisibili, si mostrano qua e là come direttive ottiche, ma sprofondano e si nascondono di nuovo. Si è ripetutamente constatato e descritto questo fenomeno del mostrarsi e dello scomparire delle figure e si è definito anche con il termine di 'epifania'. Per il ritratto questa qualità significa che l'uomo va rispettato nella sua distanza, che nella sua estraneità e sostanziosità può mantenere la sua dignità e il suo rango, cioè la sua umanità. E questo vale per tutti i suoi ritratti, anche di terzi, né in quelli della madre si troverebbero indizi di particolare intimità o di affetto. Annetta, come ogni altro modello, rientra nel novero di coloro

che l'occhio di Alberto ha strappato alla caducità della vita per conferirgli l'esistenza perenne del mondo dell'arte. Il punto di forza delle sue figure — si è ripetuto fino alla noia — sta negli occhi, nello sguardo frontale e inevitabile, che trapassa l'osservatore e fissa un punto lontano dietro di lui... Ma in esso si manifesta qualcosa della lontananza della persona. Visi e corpi si presentano come maschere, come indizi provvisori in cui si concretizzano delle forze anonime. Un individuo non si rivela mai completamente a un altro individuo per quanto intenso possa essere il legame che li unisce. I ritratti di Alberto interpretano l'uomo come un essere della distanza»⁷.

Concludendo vorrei ricordare la magnifica Sala Giacometti nella Ciäsa Granda di Stampa. In essa sono conservate alcune opere importanti dei nostri più grandi artisti, anzi, le uniche che di una messe così abbondante il Grigioni Italiano sia riuscito a riservarsi.

Ringraziamo il dott. Beat Stutzer, curatore del Museo d'arte grigione Coira, per la collaborazione e la concessione dei diritti d'autore delle opere di Alberto Giacometti riprodotte in questo articolo

⁷ Catalogo p. 135