Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 60 (1991)
Heft: 2

Artikel: La scultura di Alberto Giacometti
Autor: Tamo, Miguela
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-46841

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

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

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

Download PDF: 13.12.2025

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

MIGUELA TAMO'

La scultura di Alberto Giacometti

Premessa

In questa ricerca, più che un'analisi particolareggiata e sistematica dell'opera dell'Artista, ci siamo preoccupati di individuare aspetti e modi costanti del suo operare. Pertanto anziché procedere secondo un percorso cronologico longitudinale, abbiamo trovato un approccio trasversale volto a individuare via via gli aspetti critici del suo lavoro. Abbiamo così cercato di definire la singolare concezione della statua che ha sempre guidato la sua attività, passando poi a rilievi più specifici sulla concezione architettonica, il sistema di proporzioni, l'organizzazione plastica, l'interpretazione dei modellati ecc.

Naturalmente trattandosi di un personaggio come Giacometti non potevamo tralasciare la singolare rilevanza che la sua figura ha avuto nell'ambiente parigino e internazionale in genere, nonché la profonda suggestione che la sua personalità ha esercitato su artisti ed intellettuali suoi contemporanei.

Per questo nella prima parte del nostro lavoro abbiamo individuato la figura dell'artista, così come si è riflessa nell'attenzione e nella simpatia di personalità di grande prestigio. Questo nella convinzione che il «personaggio» Giacometti sia stato non meno importante dell'artista: o meglio costituisca (per una singolare convergenza di circostanze che sicuramente varrebbe la pena di vagliare a fondo), parte integrale dell'artista stesso e della sua opera.

Nota biografica dell'artista

1901 Nasce il 10 ottobre a Borgonovo, piccolo villaggio del Cantone dei Grigioni, vicino al confine italiano. Suo padre è il pittore post-impressionista Giovanni Giacometti.

1904 La famiglia si trasferisce, in un villaggio vicino, a Stampa.

1913 Alberto dipinge il suo primo quadro, una natura morta.
Nell'inverno 1914-15 modella i suoi primi busti.

1915/19 Studia nel collegio evangelico di Schiers (Grigioni).

1919/20 A Ginevra, studia dapprima all'Ecole des Beaux-Arts, poi all'Ecole des Arts et Métiers.

1920 In maggio accompagna il padre alla Biennale di Venezia. Si entusiasma per Tintoretto, e a Padova per Giotto.

1920/21 Fa un viaggio di nove mesi in Italia: Assisi, Perugia, Firenze, Roma, Paestum. E' colpito da un busto egizio che vede al Museo Archeologico di Firenze, da Cimabue e Giotto, dall'arte barocca a Roma.

1922/27 Va a Parigi, studia all'Accademia della Grande Chaumière con A. Bourdelle.

1925 Assieme al fratello Diego, più giovane di un anno, lavora nel suo primo studio. Inizia ad esporre al Salon des Tuileries.

1927 I fratelli Giacometti si trasferiscono in uno studio in Rue Hippolyte Maindron 46, dove Alberto lavorerà fino alla morte.

1927/28 Nell'inverno '27-'28 lavora alle «lastre», che subito richiamano l'attenzione dei movimenti d'avanguardia.

1929 Si associa al gruppo surrealista.

1930 Si guadagna da vivere fabbricando con Diego oggetti utilitari per il decoratore Jean-Michel Frank.

1935 Si stacca dal gruppo surrealista. Ritorna al lavoro dal vero.

dal 1936 fino al 1948 non espone.

1940 Torna al lavoro di memoria, ciò lo porta a diminuire la dimensione delle figure fino a renderle minuscole.
Amicizia con Sartre, Simone de Beauvoir, Picasso.

1942 A Ginevra collabora a *«Labyrinthe»*, rivista fondata da A. Skira; incontra Annette Arm, sua futura moglie.

1945 Ritorna a Parigi. La produzione ginevrina poteva essere contenuta in alcune scatolette di fiammiferi. Ora le sue sculture si assottigliano e si allungano sempre di più.

1948 Esposizione alla Galleria Pierre Matisse a New York.

1949/51 Fa i gruppi di sculture su una base comune.

1951 Fa le figure di animali.

1954 Incontra J. Genét. Esposizioni da P. Matisse a New York e da Maeght a Parigi.

1955 Grandi retrospettive al Museo Guggenheim di New York e all'Art's Council di Londra.

1956 Espone le *Femmes de Venise* alla Biennale di Venezia. Retrospettiva alla Kunsthalle di Berna.

1956/58 La crisi che nasce durante il lavoro con il giapponese Yanaihara, lo porta ad una nuova svolta che stilisticamente si manifesta nelle forme più arrotondate delle figure e nel realismo più accentuato dei ritratti.

1961 Premio della Carnegie Foundation a Pittsburgh.

1962 Gran Premio di scultura alla Biennale di Venezia. Retrospettiva al Kunstmuseum di Zurigo.

1964 Inaugurazione della Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence. Premio internazionale Guggenheim.

1965 Retrospettive alla Tate Gallery di Londra, al Museo d'Arte Moderna di New York e al Museo di Louisiana (Danimarca).

1966 Muore l'11 gennaio all'ospedale cantonale di Coira.
Viene sepolto al cimitero di Borgonovo-Stampa.

Il personaggio Giacometti

Alberto Giacometti oltre ad essere stato un grande artista è stato anche uno splendido personaggio, libero e sincero. Di questo ci danno prova non solo i materiali fotografici e filmici, ma anzitutto le numerose testimonianze scritte dai suoi contemporanei, gente importante dell'ambiente intellettuale-artistico parigino, ma anche amici e persone che semplicemente gli sono stati vicini.

Giacometti, visto fra i passanti di una via, si notava. Aveva l'aspetto tipico delle persone che hanno una forte personalità, non di stravaganza appariscente, aveva piuttosto l'aspetto di chi vive una vita intensa ed interessante e non bada necessariamente alla propria apparenza esteriore.
Con la sua testa imponente e l'enorme capigliatura aveva l'aspetto di un leone prigioniero. *(P. Guggenheim)*

Il suo volto particolare, la pelle del volto grigiastra, come di una scultura medievale, facevano di lui un fotomodello eccezionale. *(M. Ray)*

Bocca grande, carnosa, naso potente, o grosso; rughe e pelle grigia; senso generale di quel colore. Ma gli occhi dolci, di una dolcezza assorta, anche sorridenti...; il suo corpo che spesso è tutt'uno con la camicia, la cravatta, le calze, le scarpe, i capelli, il naso, la sigaretta, il taschino, il taccuino che gli spunta da una tasca... Vestiva in una maniera incredibile, con delle giacche che ciondolavano d'ogni parte, con dei vestiti che non si sa per quanti anni li portasse..., il tipo più straccione e più amabile mai visto. *(G. Soavi)*

Era seduto davanti a me e mi bombardava di parole: il volto tempestato da tante rughe che sembravano essere state intagliate con una lama affilata. Parlava con una voce che generalmente era rauca; un brillio inquietante negli occhi, i cui bulbi erano percorsi da tante venuzze rosse. *(G. Jedlicka)*

L'ho visto piegato avanti, le mani tra le ginocchia, seduto su un basso letto appoggiato al muro grigio, disegnato e graffiato. Vestito di grigio, i capelli grigiastri come lana d'acciaio, carichi d'elettricità, gli occhi nella sua faccia profonda e gentile illuminati di calore e di energia. Era impossibile stare con Giacometti più di alcuni minuti senza accorgersi che era un essere straordinario. *(D. Sylvester)*

Il suo sguardo era incerto, scettico, penetrante e in un certo senso ironico. *(A. Skira)*

Tanti pensieri e detti di Giacometti, che si sono tramandati, sono di un certo rilievo riguardo all'interpretazione del suo lavoro. Sì, gli piaceva parlare, raccontare, magari esagerando un po', ma non diceva mai delle cose tanto per dirle, erano sempre parole legate in un modo o in un altro al suo modo di vedere e di vivere il suo lavoro. *(P. Guggenheim)*

Giacometti era un maestro della parola, quando si trattava di descrivere persone e situazioni rendendole vive. Appartiene a quel tipo raro di persone che ti arricchisce se le ascolti... *(S. de Beauvoir)*

I nostri discorsi erano sempre accompagnati da "Ah, sí!", "Ah, no!", ma se ci si soffermava un attimo, allora ci si accorgeva che Giacometti andava col pensiero molto più in là degli altri. Non ho mai incontrato nessun altro che potesse parlare con tale immediatezza di temi tanto diversi. *(A. Skira)*

Parlava il dialetto dell'alta Valtellina ed era un uomo di una simpatia unica. *(M. De Micheli)*

Alberto anche quando è stanco lascia trasparire una grande bontà e una grande fiducia. Il modo di camminare di un uomo che potrebbe vacillare da un momento all'altro ed è invece, fermo, con il capo rivolto a chi gli sta parlando, se è solo, la testa gli va giù. Era anche perplesso. Lo fermavano per la strada o alle mostre per chiedergli un autografo, ma questo tipo di esibizionismo lo disturbava. Era invece affascinato all'idea di conoscere qualcuno, e gli piaceva parlare. E' delicato in vari modi. Tra i più consueti quello di alcune parole nel discorso. Quando gli si chiede se è pronto per fare una certa cosa o un viaggio, c'è, subito, il preludio a un turbamento. Il turbamento è piccolo, ma non di breve durata. Al momento di rispondere dirà che esita. Il verbo esitare gli è congeniale e viene usato sovente. Vorrebbe e non vorrebbe. Andrebbe sì, ma gli piacerebbe rimanere. E alzarsi? Sì certo, però. *(G. Soavi)*

Giacometti viveva una vita fuori dai parametri normali, aveva dei ritmi e delle abitudini insoliti. Faceva una vita fino a un certo punto schizofrenica; anche ormai famoso e ricco, continuava a lavorare nel misero, stretto studio e pranzava a uova sode e caffè lungo, però frequentava ristoranti e locali notturni cari, dove spendeva tanti soldi. Un disperato viveur o un asceta?

Durante gli anni di guerra, che Giacometti passò a Ginevra, eravamo molto amici. Alberto abitava nel piccolo albergo De Rive, dove la sua camera gli serviva anche come studio; là dentro c'era un letto e gesso. Quando veniva a trovarmi il suo volto e le sue mani erano coperti da uno strato bianco di gesso. *(A. Skira)*

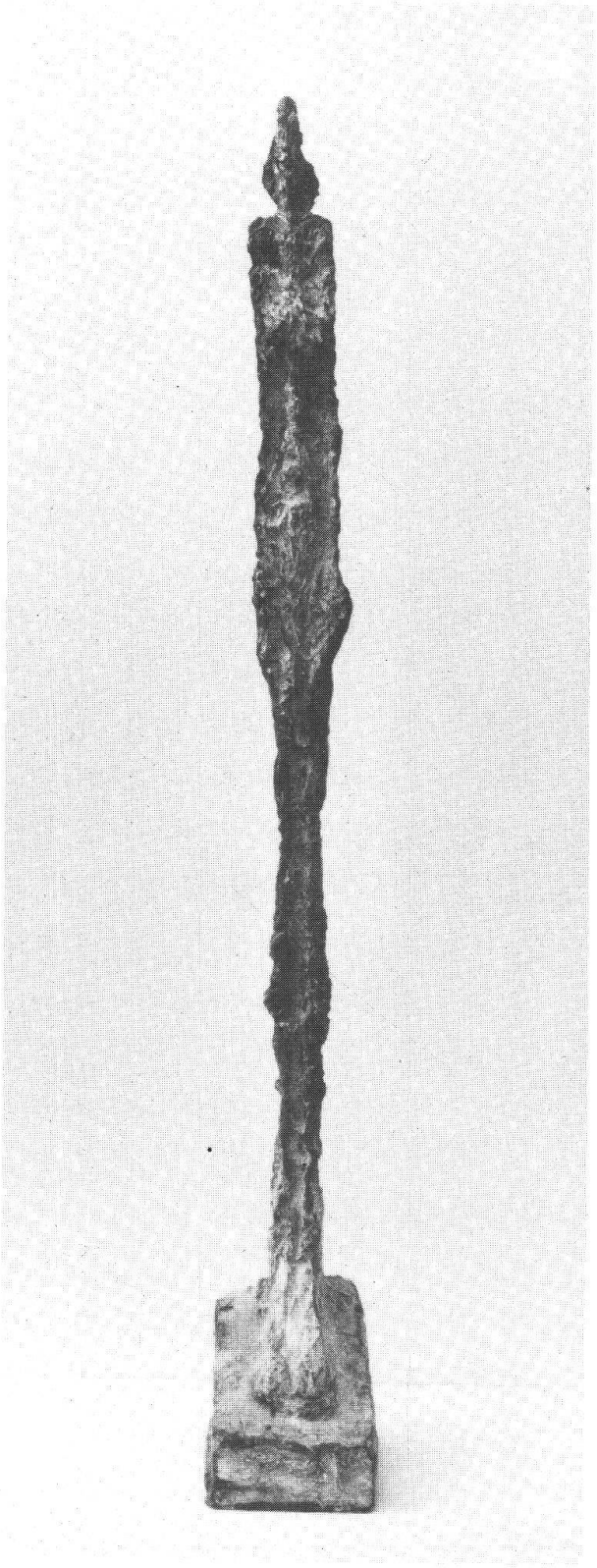
Giacometti è un artista urbano, chiuso nel suo studio, dentro Parigi, in mezzo a un caos incredibile, a strati geologici di colore, di tubetti finiti. A lui non importava minimamente di quel caos, non lo vedeva neppure, concentrato com'era nel suo "quaero hominem". *(M. De Micheli)*

Alberto usava apparire verso le nove o le dieci al Vanvin. Si era alzato, chissà a che ora, e aveva fatto prima colazione al Café in Rue Didot a un'ora in cui altri dopo aver pranzato prendevano il caffè. Ora incontrava i suoi amici al Dôme, beveva Rossi con acqua di seltz. All'una di notte o anche più tardi mangiava qualcosa. Aveva il suo tavolo abituale al Coupole e al Palette. Parlava volentieri coi suoi amici, ma anche con qualcun altro. Poi andava a casa e lavorava fino in prima mattinata. *(G. Boudaille)*

Mangia spesso in ristoranti costosi. Frequenta locali notturni, soprattutto a Montparnasse, nei quali spende molto. Preferisce dormire quando gli altri sono svegli, mangia quando gli altri non mangiano. Parte da Parigi nei mesi in cui i Parigini preferiscono stare in città, invece lo si trova a Parigi nei più caldi mesi dell'esodo estivo. *(G. Jedlicka)*

Giacometti aveva anche lui il suo tempio e il suo rito, i più semplici. Un rito alla rovescia, per rientrare nell'anonimato dal quale il tempo lo aveva costretto a uscire, per passare sconosciuto tra sconosciuti. Andare e tornare con le spalle un poco incurvate, il passo un poco strascicato, dal suo antro al Bistrot della Rue d'Alesia. Sacrificare su una mensa disadorna anche essa anonima, due uova sode, una fetta di prosciutto, un caffè lungo, un bicchiere di vino, senza lustri nè candele, dove l'incenso è il fiato invernale o il sudore estivo della bestia, e la creta della creazione vien trattenuta dalle unghie. *(L. Carluccio)*

Dopo mangiato Giacometti comandò un forte espresso, che buttò giù velocemente, poi ne comandò un secondo, poi un terzo. Insieme prendemmo anche una grappa. Pure durante il pasto aveva fumato, e ora dopo mangiato fumava senza interruzione, fumava energicamente e con fretta, spegneva la sigaretta allo stesso modo, sembrava che tutto il suo corpo partecipasse. *(G. Jedlicka)*



1 - A. Giacometti, Femme de Venise VI, 1956, Fondation Maeght

Messo di fronte alla propria stanchezza era irriducibile, non valeva la pena di andare a dormire, ma di stare alzati, soprattutto di stare alzati e lavorare. E se, verso le quattro del mattino — dopo essere stati scacciati dal ristorante della Coupole o dal Dôme — si finiva al bar Basque e quindi a dormire, quel sonno era l'unico mezzo per essere di nuovo al lavoro, poche ore dopo. Era il suo modo di amare la vita. *(G. Soavi)*

Mi ero abituata a sentire i passi pesanti nel cortile e generalmente mi riaddormentavo subito, a meno che ad Alberto al ritorno non venisse voglia di cantare. Mi spiace di non aver potuto registrare ciò che lui allora mi faceva sentire: canti ritmicamente scanditi su testi non troppo lirici, come per esempio "c'est de la mer - de" in tutte le tonalità e a tutti i volumi. *(H. Wescher)*

Cresciuto in una situazione familiare integra e felice, visse a Parigi con suo fratello, che da fedele compagno gli fu sempre accanto. Con sua moglie Annette ebbe un rapporto molto tormentato, a causa della loro fondamentale diversità. Aveva dei rapporti con altre donne, che gli facevano anche da modelle. Nel suo rapporto con gli altri era sempre molto cordiale, diretto, spontaneo. Non era per niente montato, gli faceva piacere conoscere e discutere con qualsiasi persona.

Al porto di Venezia arriva con una strana valigia grigia, come uno che è chiamato a fare il militare. Si siede accanto a noi e ci spiega: nelle sale d'esposizione era stato spinto completamente nel sottofondo il suo amico Henri Laurens dietro Zadkine, al quale era aggiudicato il premio. Dei suoi lavori può disporre e li può sottrarre alla valutazione, li imballa e li porta via: una dimostrazione d'amicizia. *(C. Giedon-Welcker)*

Attentissimo nella lettura, rilegge. Generoso. Pensa a quasi tutti: se sua madre dorme, se Diego è a Parigi, se Annette sta bene,

se avrà freddo, quando arriverà. Il numero delle persone intorno a lui cresce sempre, anche se è solitario. Fa regali a tutti. Disegna con la biro dovunque. *(G. Soavi)*

"Beckett mi aveva chiamato per fare la scena di Godot. Ci doveva essere un albero e la luna. Siamo stati lì tutta la notte, con quell'albero di gesso, a togliere, ad abbassare, a fare rami più sottili. Non andava mai bene, per nessuno dei due. E uno diceva sempre all'altro: forse. Con Beckett ci vediamo per caso. Non gli va di stare in compagnia, al bar, con le donne a far tardi, non gli va, dev'essere timido. Ma io e lui sempre per caso, abbiamo fatto le sei, le sette del mattino". *(A. Giacometti)*

Spesso lo si vedeva in compagnia di belle donne. Aveva visto Lisa al Dôme, le aveva parlato, la trovava divertente. *(S. de Beauvoir)*

La sua famosa modella Caroline, un'oliva, compare verso l'una e mezza con un cane basso e peloso che Alberto chiama il salsicciotto. Caroline con un piede nella malavita. Ma veniva a posare quasi tutte le sere. Anche quando avevamo litigato. Le piacciono le macchine sportive. Siccome posava molto per me, ore immobile, io volevo pagarla bene. Per quanto la pagassi, non era mai pagata abbastanza; perchè secondo me, il suo tempo valeva il mio. Lavoravamo sempre, notti su notti, e diceva: "Alberto, ma questa volta potresti comprarmi una Ferrari"; le ho risposto: "Perchè no!". Non mi va di stabilire dei legami. L'idea che una donna, la solita, stia aspettando, mi fa diventare nervoso. Possiamo essere buoni amici. Posso aiutarla. L'ho sempre fatto. L'idea poi di stare con una donna per tutta la notte mi abbatte. O ritrovarla il giorno dopo, tutto questo è molto stancante. Mi aveva raccomandato la sua ammirazione per un certo tipo di donna. Che donne? Le uniche, quelle libere. Con un piede di qua e uno di là. Che vuol dire? Che tutto può capitare da un momento all'altro. Stare a letto con un uomo, andare al cinema, piangere tutta sola, andare a posare per trenta sere consecutive: partire in auto e correre a vedere una nuova città. Senza radici: libera di amare, di stare ferma, stare zitta, buttar fuori uno dalla porta, uscire con gli sconosciuti, finire in galera, perchè era in giro, perchè si trovava là, curiosa e intelligente; amava, reagiva a pugni e schiaffi, con amore, con fermezza. *(G. Soavi)*

In continuazione si parla del povero Alberto, del povero affamato Alberto. Lui il suo assegno lo riceveva sempre dalla madre, come pure io. E ci si aiutava sempre alla fine del mese, a metà mese, all'inizio del mese, quando alle due di notte sul Boulevard Montparnasse era rimasto uno, che camminava lussurioso su e giù, allora era Alberto, sempre alla ricerca di uno spillo, senza luce abbagliante non poteva dormire... *(Varlin)*

"Se cammino per la strada e vedo da lontano una prostituta completamente vestita, allora vedo una prostituta, se la vedo in camera in piedi davanti a me, vedo una dea". *(da J. Genét)*

Diceva che la realtà per lui valesse di più di qualsiasi opera d'arte, contemporaneamente asseriva che per lui l'unico modo per sopravvivere alla realtà era quello di cercare di capire e di afferrare la realtà del suo lavoro.

Nella classe di Bourdelle aveva fatto un busto che a Bourdelle piaceva parecchio. Bourdelle gli consigliò di farlo fondere in bronzo. Giacometti non volle. Disse che se fosse stato d'accordo con Bourdelle, questo avrebbe significato che il suo lavoro non solo era buono e degno di essere fissato nel tempo, ma perfetto, definitivo, immutabile. E con questo, disse, sarebbe stata ostacolata la via per continuare. *(J. Lord)*

Giacometti mi sembrava un carattere tormentato. Non era mai convinto dei suoi lavori, gli sembravano sempre portati troppo

poco avanti, o al contrario troppo lavorati. Li lasciava nel suo studio stretto e strapieno ed iniziava un nuovo lavoro di stile completamente opposto... *(M. Ray)*

«Anche a me le sue sculture misero confusione quando le vidi per la prima volta. E' vero, la più grande aveva appena la dimensione di un pisello. Nel corso di tante discussioni mi spiegò il perchè. Secondo lui finora mai nessuno era riuscito nell'arte figurativa a rappresentare in modo giusto il volto umano, bisognava ricominciare da capo. Un volto diceva, è un'unità indivisibile, un senso, un'espressione; ma il marmo, il bronzo, il gesso sono materia senza vita, infinitamente divisibile. Ogni particella sta a sè, si contraddice all'unità del tutto, la rovina. Diceva che cercava di togliere alla scultura la materia fino ai confini del possibile. Questo l'aveva portato a modellare queste teste, quasi senza volume, così pensava di esprimere l'unità del volto umano... *(S. de Beauvoir)*

Un mattino, la guerra era finita da poco, andai a trovare Alberto nella sua camera d'albergo. Il giorno successivo sarebbe partito per Parigi, gli chiesi: "Hai già spedito le tue sculture?". Egli rispose: "No, me le porto da me". Tirò dalle sue tasche sei scatole di fiammiferi. Contenevano il lavoro di quegli anni. *(A. Skira)*

Di pomeriggio le sculture, di sera i quadri. Le sculture lo stancano più di ogni altra cosa. Si lamenta così tanto che quando sta zitto fa impressione. Sembra di stare in un sommergibile nei momenti di pericolo. Finalmente ricomincia a dire che non va. Quando non ha un modello lavora a memoria. Sigarette, tosse, pochissime parole di scontentezza. Le più brevi possibili. Non ho mai sentito un uomo darsi ordini, lo stesso ordine, e applicarsi fino all'esaurimento. Lo stesso tipo di paralisi colpisce chi entra da lui per passare qualche ora. Non c'è modo di distrarsi. Il tipo non canta, non fischia, non suona dischi, radio, non si droga, non beve, non si eccita, non si scuote sulla sedia, non si butta neppure sulle proprie opere per distruggerle in un momento di rabbia. Rifà, continua, va avanti come un maratoneta mangiato dai crampi, ma che non molla. Va avanti coi soli mezzi naturali. *(G. Soavi)*

Giacometti, una sigaretta nella sinistra, camminava con irrequietezza su e giù come un animale in gabbia. Poi toglieva con cautela le stoffe umide dalla figura alla quale lavorava in quel momento. Delle volte con dubbi, poi di nuovo come se ad un tratto gli fosse venuta in mente una cosa, modellava con grande furia, producendo intagli, bozze, creste, le sue dita si arrampicavano su e giù. *(W. Rotzler)*

Sempre quando doveva esporre, mi alzavo molto presto, andavo nel suo studio e trovavo per esempio due busti, quattro o cinque figure di creta con davanti un grande biglietto: "Fammi questi calchi per oggi pomeriggio, sennò non c'è senso che io esponga". Ciò che contava, erano queste poche opere. Poi io glieli facevo e gli portavo alla mostra calchi ancora umidi e sporchi. Non era soddisfatto di una sola scultura, voleva buttarle fuori tutte, fare qualcosa di meglio. *(D. Giacometti)*

Durante tutto il periodo in cui si batteva per il ritratto di Yanaihara, seguii lo spettacolo commovente di un uomo che non sbaglia mai e che però perde sempre la via. Avanza sempre più nel campo dell'impossibile, dal quale non c'è uscita. Sartre mi ha raccontato: "Quando lo incontrai nell'epoca del giapponese, allora veramente non sapeva come continuare". Io gli ho risposto: "Ma questo è sempre così". Sartre: "Allora però era veramente disperato". *(J. Genét)*

Come al solito ci siamo incontrati al Café. Ieri mi ha detto che oggi praticamente avrebbe potuto completare il mio ritratto. Ma ora è sfinito e scoraggiato. Allo studio s'in-

2 - A. Giacometti, Femme de Venise I, 1956 (in primo piano), Femme de Venise VII, 1956 (in secondo piano), Femme, 1948 (in terzo piano), Kunsthaus Zurigo

coraggiava un po' e canticchiava: "Ai remi della galera, detenuto di galera tutt'una vita, ai remi candidato a morte...". Il lavoro che ieri ha grattato col coltello va avanti bene. Sembra d'altronde che vada avanti meglio quando il suo scoraggiamento e la sua paura sono stati particolarmente grandi. "Come va? va avanti?" chiesi. "Non so se va bene o male; ma non importa. Ad ogni modo continuo. E continuerò finchè lei sarà a Parigi. Mai nella mia vita le possibilità erano tanto buone. Cinque minuti fa il suo volto era quasi perfetto. Il ritratto era tanto buono che avevo voglia di farglielo vedere, persino gli occhi erano giusti, ma ora tutto è sparito, non si vede più niente sul quadro". "Per l'amor di Dio, me l'avrebbe dovuto mostrare, se lo riteneva buono". "Oh, il suo volto apparirà presto e più giusto di prima. Se mi riesce a dipingere una sola parte in modo giusto, se riesco a tirar fuori una sola linea, allora sarà subito un quadro grandioso. Sarà bellissimo, ma non riesco a vederlo, come sarà allora, e per questo il mio lavoro non procede". *(I. Yanaihara)*

Dopo che Annette gli aveva fatto da modella un pomeriggio intero, la sera Giacometti al bar la guardò con insistenza. Annette gli chiese stupita: "Perchè mi guardi in questo modo?". Alberto: "Perchè oggi ancora non ti ho vista". *(J. Dupin)*

Quando una volta Giacometti aveva iniziato a disegnarmi, gridò con stupore: "Che densità! che linee energetiche!". Di questo io mi meravigliai molto, poiché credo di avere un volto piuttosto comune e flaccido. Ma in ogni linea vedeva una forza rivolta verso il centro. *(J. P. Sarte)*

Quando visitai Giacometti nel suo studio a Parigi, per consultarmi con lui a proposito di vari lavori — alcuni dei quali datati anni Venti — mi accorsi subito che era capace di fornire risposte, fare liste e stimare lui stesso la fortuna che poteva avere la sua mostra retrospettiva da tenersi a Londra nel 1965. Porse cortesemente attenzione a tutti i dettagli riguardanti l'organizzazione del progetto. *(R. Campbell)*

Un giorno un intervistatore da rotocalco andò da Giacometti... e gli chiese: "Se la sua casa prendesse fuoco, quale dei suoi quadri salverebbe?" e Giacometti rispose: "Io salverei il mio gatto" che è una dichiarazione bellissima, cioè "Io salverei la vita", ed è una sentenza che dà immediatamente il ritratto di questo personaggio, il ritratto intellettuale ed umano di Giacometti. *(M. De Micheli)*

Per la fine della mostra, a fine agosto, Giacometti venne per la prima volta a Londra; si rallegrava del successo. Andò a vedere le mostre di Moore e Bacon, mi ricordo delle sue parole: "Confrontato con Bacon i miei quadri sembravano fatti da una vecchia zitella". Al British Museum lo affascinò più di tutto una figura funebre T'ang; per almeno mezz'ora ci girò intorno, allontanandosi e riavvicinandosi, sempre più preferiva a tutto la qualità impersonale ed oggettiva delle prime epoche artistiche, e sempre meno gli piacevano le opere d'arte che rispecchiavano i sentimenti e i punti di vista degli artisti. A pranzo mi pregò (siccome non parlava l'inglese) di dire alla ragazza che ci serviva a tavola, quanto fosse carina: "Una ragazza viva come questa vale più di qualsiasi cosa in un museo". *(R. Campbell)*

New York più che meravigliarlo, lo appassionò. Volendo orientarsi al più presto si comprò una piantina della città e iniziò a studiarla accuratamente. In taxi voleva che si facesse un giro più lungo per poter passare alla Chase Manhattan Plaza. Quando ad un tratto si ritrovò davanti all'alta facciata piatta ed austera si entusiasmò per il compito di creare una scultura che reggesse in quello spazio. A grandi passi misurò tutte le distanze per trovare la posizione migliore per un'opera. E più guardava lo spazio vuoto davanti alla costruzione, più s'accresceva la

sua eccitazione. La stessa sera a mezzanotte ci volle assolutamente tornare con sua moglie e un amico. Un'ora intera provò sulla piazza deserta e gelata le diverse direzioni e i piazzamenti possibili che avrebbe voluto dare all'opera, per vedere l'effetto. Il giorno seguente discusse più volte il problema con l'architetto (sempre sul posto) e spesso ne riparlò a New York e a Parigi. *(J. Lord)*

In dicembre disse che non avrebbe mai raggiunto la meta che si era posta; da trent'anni aveva sempre creduto di arrivarci un giorno. Ci raccontò tutta la sua vita durante tre ore. Sapevo che non era solo malato, ma malato a morte. *(G. Sadoul)*

Ho visto morire Alberto, ero seduto al capezzale e gli tenevo la mano, Alberto mi guardava o piuttosto scrutava i contorni del mio viso... Non vedeva un fratello al suo letto di morte, ma sembrava che cercasse di capire com'era fatta la testa del modello che vedeva davanti a sé, e come tutte le sere della sua vita anche quella sera, forse giusto nel momento in cui cominciava a vedere un po' più chiaro era l'ora di partire. *(D. Giacometti)*

Giacometti e la realtà

> *«La grandezza della vera arte consiste nel saper ritrovare, captare e renderci nota quella realtà, dalla quale viviamo tanto distanti, e dalla quale ci allontaniamo sempre di più, man mano che la coscienza convenzionale con la quale la sostituiamo aumenta di densità e di impenetrabilità.*
>
> *E va a finire che moriamo senza conoscere veramente questa realtà che semplicemente è la nostra vita.»*
>
> M. Proust
> (in "A la recherche du temps perdu")

Il problema della realtà visiva e della rispettiva raffigurazione plastica in quanto intento costante di avvicinamento alla vera fisionomia delle cose, è la base sulla quale s'impronta tutta la ricerca creativa di Giacometti.

Problematica che già troviamo in lui bambino, quando il padre gli fa copiare delle pere, che disegna dando loro la dimensione giusta (fa le pere più piccole di quella che è la dimensione naturale), rapportata alla distanza in cui le vede. All'Accademia della grande Chaumière si trova in difficoltà a dover disegnare il modello dal vero (per intero), non riesce che ad afferrare dei particolari e disegna dei piedoni. Quando poi prova a ridare a memoria il corpo del modello, le sue sculture si riducono a lastre con dei lievi incavi orizzontali e verticali, delle quali lui dice che rappresentavano allora ciò che più s'avvicinava alla sua visione della realtà. Nel '34 si stacca dal gruppo surrealista. Parlando delle sculture fatte in quel periodo, in una lettera a P. Matisse dice: "Questi oggetti avevano un lato troppo prezioso, troppo classico, ed ero tormentato dalla realtà, che mi sembrava diversa...".[1] Per cui nel '35 ricomincia a lavorare col modello, voleva solo fare alcuni studi, che poi gli sarebbero serviti a impostare una scultura. Pensava di portare avanti questi studi per un paio di settimane, lavorò invece col modello per cinque anni, ininterrottamente. E' in questo periodo che trova le sue radici più profonde la dialettica giacomettiana tra visione e stile, ricerca tormentata che proseguirà, senza mai

---

[1] A. Giacometti, «Lettre à Pierre Matisse», in cat. *Exhibition of sculptures, paintings, drawings,* P. Matisse Gallery, New York 1948

trovare la soluzione, fino alla morte.

Lavorando giorno per giorno, sempre con lo stesso modello, si accorge che ciò che ha modellato il giorno prima non corrisponde più all'attuale apparenza, che la realtà che gli sta dinanzi e che cerca di capire è mutevole, contraddittoria, inafferrabile: "E l'avventura, la grande avventura, è di veder sorgere qualcosa di sconosciuto ogni giorno, nello stesso viso, questo vale più di tutti i viaggi intorno al mondo".[2)]

Questo rapporto con la realtà è inconciliabile con gli schemi abitudinali della conoscenza, e non ha niente da spartire con la concezione del realismo nell'arte. "Una cosa o una persona deve sempre essere vista da qualcuno. Non esiste una realtà oggettiva. Qualunque cosa faccia, la tazza che sto disegnando così come l'ho vista sarà ambedue: la tazza e me".[3)]

Il Giacometti tipico, cioè quello che fa le mini-sculturine che si polverizzano nello spazio, che poi farà le allungate, sottilissime donne, sviscerando la realtà fino all'esasperazione, è impensabile al di fuori della precedente esperienza cubista e surrealista.

Sono i cubisti a scoprire la metamorfosi incessante della realtà, l'impossibilità di rendere la realtà in un'immagine univoca. Il quadro cubista ci dà contemporaneamente tutti i possibili aspetti di un oggetto (il che è impossibile, perchè gli aspetti sono infiniti).

Anche se Giacometti ha parlato sempre del suo periodo surrealista come di una fase artisticamente negativa, priva di valori, non bisogna dimenticare che in fondo la sua ricerca posteriore non è che un proseguimento giusto (formalmente porterà certo a dei risultati completamente diversi) della ricerca surrealista, basata su un concetto di realtà non più suddivisibile in mondo visibile e mondo invisibile.

Un grande della pittura, che Giacometti aveva avuto presente sin da bambino (suo padre, che era un noto pittore impressionista ne parlava spesso), è Césanne, che Giacometti stesso cita sovente. "E' molto importante evitare il preconcetto, cercare di vedere solo ciò che esiste. Césanne scoprì che è impossibile copiare la natura. Non si può fare. Ma ciò nonostante bisogna provare come Césanne a tradurre la propria sensazione".[4)] Al quale lo accomuna soprattutto la staticità e la negazione di compiacenze narrative e sensuali. Comunque Césanne è fondamentalmente ancora un pittore felice, legato alla visione degli impressionisti (fatta eccezione per la sua ricerca degli ultimi anni sulla Sainte-Victoire) ben distante dal disagio di Giacometti.

Di questo disagio ci danno testimonianza le sue opere e le sue visioni:

> *"In quel momento iniziai a vedere le teste nel vuoto, nello spazio che le circonda. Quando per la prima volta mi accorsi chiaramente che la testa che stavo guardando, si fissava, si immobilizzava nell'istante, definitivamente, tremai di terrore come mai prima nella mia vita e un sudore freddo mi passò sulla schiena. Non era più una testa viva ciò che guardavo, ma un oggetto come qualunque altro, e neppure come qualsiasi altro oggetto, ma come qualcosa che fosse simultaneamente vivo e morto. Gridai terrorizzato come se avessi appena oltrepassato una soglia, come se fossi entrato in un mondo mai visto prima. Tutti i vivi erano morti, e questa visione si ripeteva sovente, nella métro, sulla strada, nel ristorante, davanti agli amici".*[5)]

---

2) A. Parinaud, «Entretien avec A. Giacometti», in *Arts*, n. 873, Paris, 13 giugno 1962

3) J. Clay, «Dialogue de Giacometti avec la Mort», in *Réalités*, n. 161, Paris, aprile 1964

4) J. Lord, *Alberto Giacometti Portrait*, New York 1965

5) A. Giacometti, «Le rêve, le sphinx et la mort de T.», in *Labyrinthe*, n. 22-23, Genève, dicembre 1946

3 - A. Giacometti, Annette, 1961, Museo d'arte grigione, Coira

Giacometti non affronta la realtà visiva così come oggettivamente e superficialmente siamo abituati a fare, ma con grande sensibilità percepisce e cerca di esprimere quella realtà che sta oltre le categorizzazioni e le codificazioni, così come lui soggettivamente la vive.

Il disagio di Giacometti di fronte alla realtà non è da considerarsi come una specie di handicap, in quanto difficoltà psicologica soggettiva, ma reazione sincera di fronte al reale.

M. Merleau-Ponty, un filosofo a lui contemporaneo, dice: "C'è metafisica a partire dal momento in cui cessando di vivere nella evidenza dell'oggetto, scorgiamo indissolubilmente la soggettività radicale di tutta la nostra esperienza ed il suo valore di verità".[6] In questo senso Giacometti è stato profondamente partecipe dell'esperienza esistenzialista.

---

[6] M. Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception*, Paris 1945

Giacometti e la statua

Non è facile presentare la scultura di Giacometti a una persona che non abbia assolutamente nessuna conoscenza a proposito, né è facile presentare una scultura rappresentativa, non la più geniale o la più bella. Giacometti non ha fatto sculture belle, forse neppure geniali... La scelta cade su una *Femme de Venise VI,* del 1956, in bronzo, alta 124 cm. — fotogr. 1 —.

La prima cosa che può venire in mente pensando alla scultura di Giacometti è la figura verticale - il senso del verticale. Quelle cose lunghe, sottili, lunghissime, sottilissime, asparagi. Meglio di asparagi sarebbe un altro paragone botanico, legato al paesaggio della sua infanzia, cioè gli alti larici, alberi scheletrici. La Bregaglia, suo paese natale e paese della sua infanzia e fanciullezza (da Parigi ogni anno tornava in Bregaglia per qualche settimana o mese) è una di quelle valli alpine strettissime, circondata da alte montagne, dove chi sta in paese vive in un baratro e chi guarda dalla montagna giù al paese sta sopra un abisso. Così un «montanaro» nasce col senso del verticalismo.

La figura sta in piedi, dritta su una base. La base è un po' più alta sul lato posteriore, ridà vagamente la forma del piede. I piedi sono la parte più sviluppata del corpo, rispetto ai piedi il resto del corpo è mingherlino, i piedoni appoggiano fermamente sulla base. Gambe lunghe rispetto al tronco, spalle strette, testa piccola, piccolo volume di capelli, che arrivano all'altezza delle spalle, seni pendenti, le braccia lunghe, distese, serrate ai fianchi. Le gambe unite, serrate. E' sbagliato comunque elencare e caratterizzare le parti anatomiche singolarmente, perchè il corpo della donna è compatto, dà l'idea di un tutt'uno, nato come tronco in verticale e non come una composizione di tanti elementi addizionati, fatto che invece è visibile in certi Kouroi arcaici (dove la semplificazione geometrica delle linee che localizzano lo scheletro e i muscoli lascia capire immediatamente la struttura del corpo).

La scultura di Giacometti appare come corpo unico, uniforme, questa è anche la ragione per cui la scultura sembra ricavata da un blocco, fatta per sottrazione, più che per addizione. E semplicemente risulta strana l'idea che lui abbia fatto queste sculture per addizione, perchè sembra assurdo che aggiungendo del materiale se ne possa aggiungere tanto poco, e sembra più convincente che nella disperazione del togliere se ne tolga tanta di materia, da non lasciarne quasi più. Giacometti ha comunque lavorato sempre per addizione, modellando la creta o lavorando con gesso, unico modo che gli permetteva di ottenere delle strutture filiformi con i materiali tradizionali, che per lui allora potevano venire in considerazione.

Per realizzare questa donna sarà partito da un'armatura sottile, fissata su una base; attorno all'armatura avrà avvinghiato del filo di ferro, forse un po' di rete, affinchè la creta, rispettivamente il gesso stessero ben attaccati. Poi avrà iniziato a mettere del materiale, modellandolo man mano con mani, unghie, spatole, punte di forbici, lame di rasoio, ecc.

Donne longilinee, di una femminilità sublimata, che non pesa, sono più esseri che donne. Non sono certamente donne che potrebbero far pensare a delle dee della fertilità e dell'abbondanza. Sono eleganti, ma non tanto da essere manierate. Sono delicate, ma non troppo fragili, sono sicure. Soprattutto sono enigmatiche. Giacometti non si abbandona a compiacenze di nessun tipo. Manca il ricciolino, la bella coscia, lo sguardo ammiccante, che si ritrovano in tante sculture e pitture in cui la donna è protagonista. Sono donne spoglie di tutti i connotati più appariscenti, ridotte a un'essenza ultima assoluta di donna. Se un uomo incontrasse questa donna per strada, rimarrebbe un attimo perplesso, poi continuerebbe pensando che è meglio andare incontro a cose meno complicate e più allegre. Effettivamente le donne di

Giacometti danno la sensazione di esseri complicati, con i quali è difficile comunicare ed intendersi. Difficilmente avvicinabili, anzi inavvicinabili.

La donna ha una patina scura, dalla quale qua e là traspare un po' di grigio chiaro. Tutto sommato è nera, ci appare come silhouette. Ricorda certe ombre che si formano quando nell'oscurità si ha una luce di schiena, bassa, ombre estremamente dilungate, dalle lunghe gambe. Più di tutto però si ricollega come immagine a una figura vista in controluce, di cui non si percepiscono dettagli nè di forma, nè di superficie, nè di colore, solo i contorni sono ben distinguibili, la figura è ridotta a un fatto essenziale. La scultura non ci appare giustamente più come scultura, ma come immagine. Questo è anche dovuto alla rigida frontalità della donna, frontalità che fondamentalmente diversifica la scultura di Giacometti, dalle cosiddette ombre etrusche (bronzetti votivi), sculturine di tutto tondo, lavorate nei minimi dettagli. Il volume in Giacometti diventa un pretesto, non è più fine a se stesso, ma supporto plasmato di un'immagine.

Guardando la *Femme de Venise VI* si dimentica d'avere di fronte un volume, della materia. La donna crea un rapporto spaziale diretto con chi la guarda, perchè tra l'oggetto e chi guarda non c'è più nessun ostacolo ingombrante, quali volume e massa, la scultura ci appare come visione. Così come Giacometti dice di vedere una prostituta, quando la vede da lontano, tutta vestita, di vedere invece una dea quando essa gli sta davanti nuda, spoglia di veli e maschere che possono dar luogo a fraintendimenti.[7]

Così la *Femme de Venise VI* è spoglia di tanti connotati tradizionali scultorei, che non sarebbero altro che maschere che nascondono la realtà.

La donna è statica, non c'è nessun accenno neppure a un minimo movimento, eppure è una scultura viva. E' viva attraverso la superficie che è frastagliata, accidentata, aperta. Le ombre etrusche hanno una superficie chiusa, come una scatoletta di tonno. Nell'opera giacomettiana ogni intaglio, ogni cresta o bozza è viva, fa attrito con lo spazio. La scultura suggerisce un'interferenza nello spazio, un gomitolo di energia aggrovigliatosi intorno ad un'asse verticale prendendo l'apparenza di donna. La scultura è incorporata nello spazio; Giacometti stesso dice che scava lo spazio per costruire l'oggetto. La scultura sta dentro un vacuo spaziale. La donna non coinvolge e non sconvolge lo spazio, mentre invece il *Grand Herakles archer* di Bourdelle, in quanto composizione, crea un rapporto di movimento orientato, estrinseco con lo spazio. In Giacometti tutto il movimento è intrinseco. A Giacometti non interessano valori esteriori d'effetto, ma valori di realtà interiori, psicologico-esistenziali.

Il problema delle "vedute"

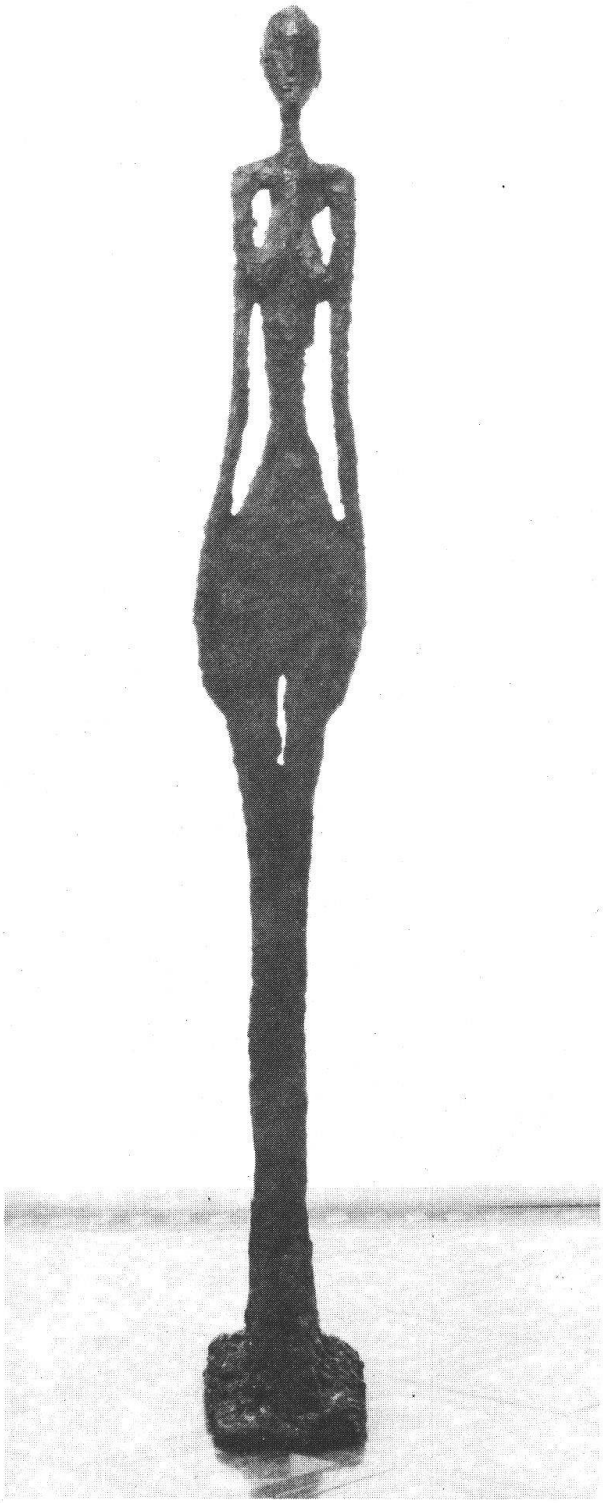
"Se per esempio guardiamo una persona che ci sta di fronte, non ci mettiamo a pensare a come è fatta dietro, non pensiamo concettualmente, pensiamo a ciò che vediamo; se faccio una scultura sono incapace di girare attorno al modello. Così lo posso fare solo frontalmente".[8]

L'opera di Giacometti è coerente con

---

[7] J. Genét, *Alberto Giacometti*, Zürich 1962

[8] D. Sylvester, «An Interview with Giacometti», *BBC III programme*, London 1964



4 - A. Giacometti, Femme debout IV, 1960, Museo d'arte grigione, Coira

questo concetto di frontalità? Forse conviene dare velocemente uno sguardo a come è stato trattato l'aspetto delle vedute nella scultura in altre epoche, da altri scultori. Nella concezione tradizionale della scultura sviluppata pienamente in tutto tondo si presuppongono almeno quattro vedute; la veduta frontale, la veduta posteriore e due vedute laterali, tutte e quattro ugualmente sviluppate.

Nella scultura arcaica greca le quattro vedute sono bloccate in modo che sembra ci siano addirittura quattro spigoli; questo è dovuto un po' alla ieraticità della figura, un po' probabilmente alla tecnica di sbozzatura, che consisteva allora nella lavorazione singola, a tempi diversi di ogni lato.

La Venere di Milo è già molto diversa, non abbiamo più quattro vedute, ma infinite vedute, questo è dovuto a una diversa composizione formale, di conseguenza la figura è di una fluidità di vedute omogenea, non presenta una veduta predominante.

Una scultura manieristica come il Ratto delle Sabine del Giambologna, in questa tendenza va oltre, nel senso che per capirla bisogna per forza girarci intorno (movimento serpentino). L'Apollo e Dafne del Bernini si può anche guardare da un lato solo (in origine la scultura era accostata a una parete), perchè non è una scultura ad assi divergenti come il Ratto delle Sabine, ma lo spettatore è stimolato a guardare la scultura da tutti i lati per la ricca presenza ed elaborazione (in tutto tondo) dei particolari.

In genere la molteplicità delle vedute è legata al movimento estrinseco (composizione architettonica) della scultura. Così come nel diverso sviluppo delle vedute nella storia della scultura si ha da un lato estremo la scultura serpentina del Giambologna, così in opposizione si trova anche una tendenza nella scultura che mira a riassumere i valori plastici essenziali in una veduta frontale. Il presentarsi rigorosamente di fronte è tipico della figura umana nella scultura primitiva, nella scultura europea questa tendenza è però quasi esclusivamente legata a delle esigenze di inserimento della scultura in un contesto

architettonico. Per esempio le sculture gotiche inserite nell'architettura delle chiese, sono sculture in tutto tondo, ma concepite e realizzate in analogia a un bassorilievo, perchè destinate ad essere appoggiate vicino ad un muro.

Per analizzare le vedute nella scultura di Giacometti è opportuno suddividere la sua opera in quattro gruppi di sculture. I busti e le teste, di donne e di uomini, rappresentano spesso Annette e Diego, i suoi modelli più importanti. Se ci si trova di fronte il busto di *Annette* (1961) — fotogr. 3 — e ci si gira intorno e lo si guarda da tutti i lati, si nota anzitutto che è un busto completo, realizzato in tutte le sue parti anatomiche; la superficie è omogeneamente plasmata. Eppure ci si ferma catturati a guardare il volto (più che la nuca o il profilo), come normalmente quando si comunica con una persona la si guarda di fronte, perchè il volto è la parte più espressiva della testa. Per cui di *Annette* il lato frontale è la veduta naturalmente (in modo naturale) predominante sulle altre vedute. Così di *Tête d'homme sur tige* (1956), di qualsiasi altro busto o testa fatta da Giacometti, si possono guardare gli altri lati per informazione, ma sono muti, non ci danno mai quel senso di presenza magica che scaturisce dal lato frontale, perchè il volto, precisamente lo sguardo che emana dall'intera espressione del volto è il centro energetico sul quale si regge tutto il resto.

Nel *film documentario* prodotto da E. Scheidegger, Giacometti che sta lavorando di memoria con un coltello a un piccolo busto dice:

> *"Se si cerca di riprodurre esattamente l'occhio, si rischia di distruggere ciò a cui si aspira, cioè lo sguardo... indico il luogo dell'occhio e invece della pupilla molto spesso faccio una linea verticale, ciò che si guarda è la cavità dell'occhio... ma qui iniziano i problemi. Del resto essi sono il motivo principale per cui lavoro; perchè ciò che mi preoccupa di più, è il ridare l'arcata dell'occhio. Questa mi sembra la cosa più difficile. Perchè se riesco a fare l'arcata dell'occhio, allora avrò anche la cavità dell'occhio; se ho la cavità dell'occhio, allora avrò la radice del naso, la punta del naso, le narici, la bocca... e tutto questo insieme potrebbe finalmente rendere lo sguardo senza che ci si debba concentrare sull'occhio stesso".*[9]

Riguardo alla figura intera dice:

> *"Se lo sguardo, cioè la vita è l'essenziale, allora senza dubbio anche la testa diventa la cosa principale. Il resto del corpo si limita alla funzione di antenne, che rendono possibile la vita delle persone, la vita che ha la sede nel cranio. A un certo punto mi succedeva che vedevo le persone per la strada come se il loro essere vivente fosse molto piccolo. Vedevo gli esseri viventi esclusivamente attraverso i loro occhi".*[10]

Se dunque per Giacometti è d'importanza fondamentale lo sguardo di una persona che gli sta di fronte, anche in una figura intera il lato predominante sarebbe quello frontale?

Le figure intere, tutte donne, descritte nel capitolo precedente sull'esempio di una delle *Femmes de Venise,* sono ieratiche come certi *kouroi* arcaici, ma non presentano quattro vedute bloccate come questi, sono delle sculture spappolate, smaterializzate al massimo, quasi prive di volume per cui semmai bisognerebbe parlare di infinite vedute.

Se guardiamo la *Femme debout IV* (1960) — fotogr. 4 — notiamo che le vedute

---

[9] *A. Giacometti,* film di 29 min., colori, 16 e 35 mm (dialoghi J. Dupin con l'artista), prodotto da E. Scheidegger, Zürich 1964

[10] G. Charbonnier, «Le monologue du peintre: Alberto Giacometti», *RTF,* Paris 1957

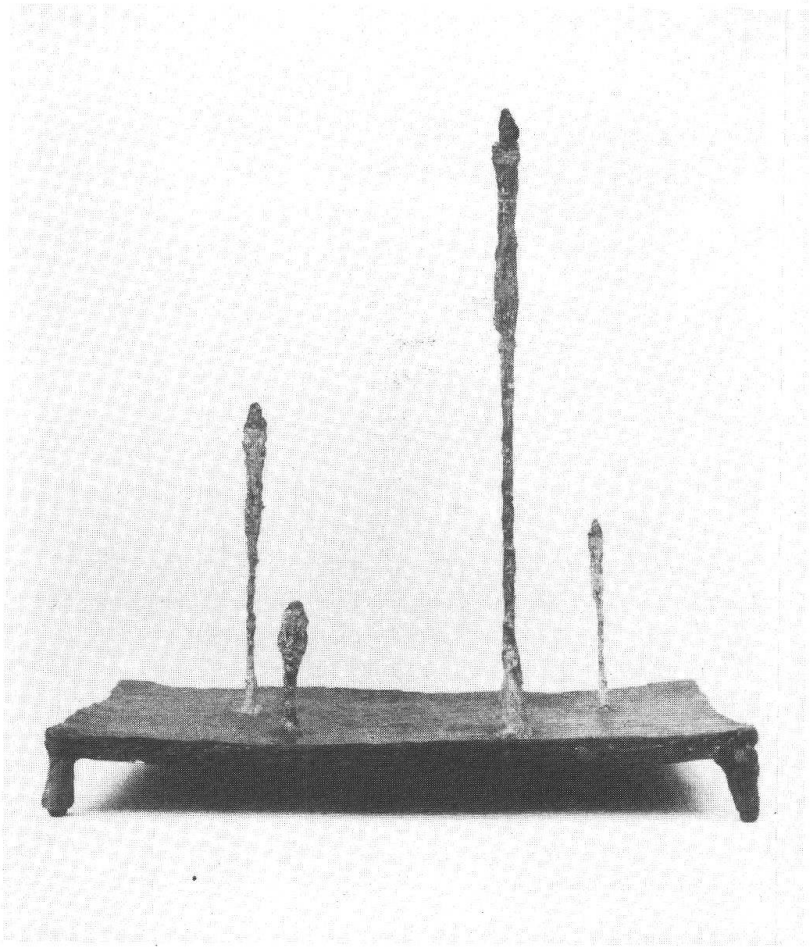
laterali sono molto ridotte in estensione rispetto alle altre vedute. Questa donna è più schiacciata delle *Femmes de Venise*. Se guardiamo la scultura di fronte o posteriormente, i lati destro e sinistro formano dei confini netti che non permettono allo sguardo di scivolare oltre il piano frontale rispettivamente posteriore, per cui le vedute laterali sono automaticamente escluse. Nei busti c'è una scalata di piani; visti frontalmente, permettono allo sguardo di passare dal piano della punta del naso al piano degli occhi, dagli occhi alle orecchie, per cui è percepibile una certa profondità ed è dunque ammissibile che ci siano anche due vedute laterali. *Les Femmes de Venise* sono rispetto alle *Femmes debout* più sviluppate lateralmente, le creste e le bozze della superficie frastagliata sono sui lati leggermente scalati, ma come le creste delle montagne segnano dei netti limiti, tutto sommato sono meno esasperatamente frontali delle *Femmes debout*. Ora per lo stesso motivo individuato riguardo ai busti e alle teste, anche nel caso delle figure intere il lato frontale è predominante sugli altri lati per la presenza dello sguardo. Il lato frontale è il più intenso, il più espressivo, il più comunicativo. Le donne s'impongono in assoluta frontalità.

Il terzo gruppo è rappresentato dalle composizioni di più figure su una base comune. In *Petite place* (1950) — fotogr. 5 — sia il busto di uomo che le tre figure di donna guardano nella stessa direzione. Lo stesso vale per *Quatre figurines sur base* (1950), la scultura ha solo un senso se vista frontalmente, la veduta frontale ci rende il significato vero. In *La forêt* (1950) e in *La clairière* (1950) le figure non sono più disposte tutte con la veduta frontale dallo stesso lato. In *La forêt* il busto di uomo è frontale, le donne sono in rapporto al busto leggermente girate lateralmente. Forse questo Giacometti l'ha fatto per non dare troppo l'impressione di un reggimento, quanto più in analogia al titolo voleva evocare un bosco o una radura.

L'ultimo gruppo da analizzare sono le figure che camminano, le varie versioni dell'*Homme qui marche, Le chat* e *Le chien* (1951). In tutte queste sculture il passo è accennato dalla posizione delle gambe rispetto al tronco, dal tronco leggermente piegato in avanti, dal piede anteriore che appoggia interamente in terra, dall'altro invece rialzato posteriormente. Da quanto si può dedurre anche dal titolo, è importante che questi uomini camminino, contrapposti come nella Cour Giacometti (alla Fondation Maeght, Saint Paul-de-Vence) alle *Femmes debout*. Predominante è in modo naturale la veduta laterale rispetto alle altre, perchè è questa la veduta in cui appare più evidente il movimento — fotogr. 6 —.

In *Homme qui chavire* (1950) e in *Trois hommes qui marchent (séparés)* (1948) non esiste una veduta preferenziale. *L'homme qui chavire* rende l'idea dell'uomo che barcolla, che si rovescia se lo si guarda da diversi punti di vista. Da un singolo punto di vista si vedono in *Trois hommes qui marchent,* le tre figure contemporaneamente di lato, ma il fatto che questi tre uomini camminano separatamente, isolati, si rende più evidente se la scultura è vista da più lati. La predominanza di una veduta in questi due casi non è intrinseca al significato, rispettivamente alla comprensione della scultura, fatto esplicito invece in *Figurine entre deux boîtes, qui sont des maisons* (1950), dove direttamente sono precluse allo sguardo la veduta frontale e posteriore.

Riassumendo si può dire che nella maggior parte delle opere rappresentate dai busti, dalle teste, dalle donne, dalle composizioni e dagli uomini che camminano, Giacometti arriva a un'esclusione delle vedute, portando all'esasperazione uno degli aspetti fondamentali della scultura a tutto tondo. L'essenziale nelle sculture di Giacometti è raccolto su un unico lato in un modo simile all'unico lato del bassorilievo. Perchè allora Giacometti non si è dato al bassorilievo, anziché alla scultura in tutto tondo? Giacometti dice che è giusto fare delle cose in scultura che possono essere dette solo con la scultura e



5 - A. Giacometti, Petite place, 1950, Fondation Maeght

quelle cose in pittura che possono essere dette solo con la pittura.[11] Giacometti non fa bassorilievi ma quadri. Sono bassorilievi i suoi quadri? La scultura di Giacometti ha tendenza al bassorilievo, in quanto il bassorilievo presenta una sola veduta che può esser vista da un singolo punto di vista. Non è bassorilievo, in quanto sta nello spazio aperto (cioè non è integrata in un fondo), è visibile da tutti i lati, non è il frontespizio di un blocco di cui gli altri tre lati sono artisticamente amorfi.

La scultura di Giacometti sta nel vuoto, non è in contatto o in rapporto con altri elementi materiali, è isolata, assoluta presenza inconfondibile. Non è una scultura monumentale, che salta all'occhio per la dimensione, la massa, il materiale o per l'ardita composizione architettonica, movimentata e complessa, ma regge nello spazio per la sua intensità di immagine dovuta anche al suo presentarsi frontale. Non è ingombrante, non si vuol far notare a tutti i costi, non vuol essere di troppo, per cui ha anche voglia di affondare nello spazio; come un pezzo di legno che galleggia sul mare, ogni tanto vien travolto da un'onda, sparisce alla vista e poi riappare. La figura emerge dallo spazio come un sopravvissuto a una qualche catastrofe, uscita da una tomba millenaria, crea attorno a sé uno spazio vuoto, dove la scultura è l'unica cosa esistente, il nostro spazio ne è cancellato, incenerito.

---

[11] G. Charbonnier, «Le monologue du peintre», op. cit.

L'anatomia immaginaria di Giacometti

E' opportuno analizzare le proporzioni anatomiche delle figure di Giacometti in base al canone di Fritsch, del quale il modulo è rappresentato dalla distanza fra la base del naso e il margine superiore della sinfisi del pube. Altri canoni moderni come quello di Cousin, che più o meno equivale al canone di Lisippo, adottato principalmente anche nel rinascimento, secondo il quale il modulo è dato dall'altezza della testa, misurata dalla sommità del cranio alla base del mento ed equivale all'ottava parte della statua intera, non sono ben adottabili alle figure di Giacometti, di cui la testa corrisponde in genere all'undicesima-dodicesima parte della statua intera. Avrebbe dunque poco senso partire dall'analisi delle proporzioni da un modulo incorrispondente.

Dal '35 in poi, da quando si staccò dai surrealisti, Giacometti concentrò tutto il suo lavoro sulla figura umana o su parti di essa [con poche eccezioni: *Le chat* (1951), *Le chien* (1951) e *Les chevaux* (1951, distrutti)].

Analizzando le donne, a partire da *Vide maintenant le vite* (1934-35) — fotogr. 7 — per arrivare alle *Femmes debout* (1960) — fotogr. 4 —, in base al canone di Fritsch, si nota che la testa è molto rimpicciolita sia in verticale che in orizzontale. Il torace è allungato e stretto, le spalle sono collocate molto in alto, oppure come in *Nu d'après nature* (1954) — fotogr. 8 — il torace non è allungato e le spalle sono basse, ma è allungato il collo. All'altezza delle spalle, l'estensione in orizzontale è in alcuni casi ridotta fino quasi a un terzo della larghezza normale, mentre all'altezza delle anche nella maggior parte dei casi la larghezza è in conformità con i valori proporzionali del canone. Adottando il canone di Fritsch le gambe delle figure di Giacometti non risultano particolarmente sproporzionate, in genere rientrano nelle dimensioni normali, il fatto è che all'interno della figura sono sproporzionatamente lunghe, perchè il resto del corpo si dimostra schiacciato dall'alto al basso per effetto della testa tanto rimpicciolita.

Les hommes qui marchent — fotogr. 6 — e le altre figure di uomo si distinguono dalle donne per il bacino più stretto, per la mancanza del volume dei capelli (che in tante donne si trova) e dei seni, per l'aspetto più esasperatamente filiforme. La testa proporzionalmente è pure molto ridotta e le gambe sono allungate.

Nella veduta laterale subentra la conformazione del piede sui rapporti proporzionali della figura. Il piede è eccessivamente grande e massiccio rispetto alla testa e alla sottigliezza della figura (soprattutto nelle donne) — fotogr. 2 —. Secondo il canone di Cousin la lunghezza del piede corrisponde all'altezza della testa. Nelle donne la lunghezza del piede è fino a tre volte l'altezza della testa, negli uomini in genere una volta e mezza o due l'altezza della testa. I piedi degli uomini sono più snelli e mobili; i piedoni delle donne sono a forma di tronco di parallelepipedo e si ricollegano direttamente alla base che spesso è pure a forma di tronco di parallelepipedo, formando con questa un blocco che mette maggiormente in risalto la sottigliezza e il verticalismo della figura.

Riassumendo si può dire che le proporzioni delle figure umane di Giacometti non rientrano nelle regole di un canone normale, classico, o di altro tipo. Alcune distorsioni proporzionali si presentano con una certa regolarità e frequenza, per cui sono da considerarsi caratteristiche. Peculiari sono: teste minuscole, piedoni, gambe lunghe, corporeità assottigliata, ridotta all'osso, vicina all'annichilamento totale, rimane l'essenziale. L'anatomia è esasperata al massimo, tranne in alcuni casi eccezionali come *Nu d'apres nature* — fotogr. 8 —, dove si possono identificare le clavicole e pure una certa massa muscolare non amorfa, appunto una scultura modellata dal vero. La maggior parte delle figure è completamente priva di

elementi anatomici, quali muscoli, tendini, articolazioni, massa adiposa e pelle. Il volto si distingue dal corpo amorfo per la sua formulazione anatomica dettagliata. Anche se vagamente accennati, nella maggior parte delle figure sono distinguibili i particolari che caratterizzano il volto o meglio, lo sguardo, quali: naso, bocca, arcata e cavo dell'occhio. Le figure più piccole facenti parte di composizioni come *La forêt* (1950) e *La clairière* (1950) sono anatomicamente ancora meno caratterizzate delle figure più grandi; si vede che Giacometti ha lavorato facendo sgocciolare il gesso direttamente sull'armatura. Il prodotto: degli scheletri di armatura leggermente incrostati. Nelle figure di Giacometti si ha un'anatomia per sottrazione, sacrificata, tormentata, mortificata.

A questo punto ci si può chiedere come mai Giacometti sia giunto a fare figure di questo tipo, quali spunti possa aver preso dall'arte del passato e quale possa essere stato l'influsso del suo tempo.

Un tipo di fisico longilineo, allungato, dalla testa piccola, lo ritroviamo nella figurazione di diverse epoche e correnti dell'arte europea, nell'arte bizantina, nei santi delle icone russe, nell'arte gotica, nei manieristi; un esempio formidabile è il *San Andrés y San Francisco* di El Greco, in Tintoretto, di cui Giacometti spesso racconta quanto ne fosse rimasto impressionato, nell'Art Nouveau. Questa tendenza si è sempre più apertamente e in modo più accentuato, manifestata nella pittura; la scultura è rimasta sempre più legata a una fisica corporeità. Un'eccezione fanno quelle particolari sculture etrusche, i bronzetti lamellari votivi, esposti a Villa Giulia a Roma, il cui verticalismo esagerato porta all'astrazione dei corpi. Giacometti sicuramente li avrà visti durante il suo viaggio in Italia oppure ne avrà sentito parlare a Parigi. Molta somiglianza con i bronzetti votivi hanno le *Tre figure su un prato di montagna*[12] eseguite da Giacometti nel 1927, poi distrutte. Probabilmente Max Ernst avrà visto, quando nel 1934 passò una vacanza in Bregaglia con Giacometti, queste *Tre figure* o ancora dal vero o in fotografia e ne trasse spunto per *Les asperges de la lune* (1935). *Les Femmes debout* hanno in comune con gli aruspici etruschi la sproporzione tra la testa realizzata a tutto tondo e il corpo stirato, appiattito e allungatissimo.

Per quanto riguarda l'assoluta noncuranza che Giacometti dà alle articolazioni, facendo gli arti superiori senza gomito e gli arti inferiori senza ginocchio, portando in questo modo la figura ad assoluta fissità, e per una stilizzazione della figura che non si preoccupa dei dati anatomici, la scultura di Giacometti è ricollegabile a sculture di culture primitive. Alla scultura cicladica, alla scultura delle Nuove Ebridi, alla scultura africana che Giacometti, frequentatore del Musée de l'Homme, aveva avuta presente dai primi anni parigini, sennonché attraverso l'esperienza surrealista.

Più che a vere e proprie caratteristiche anatomiche [eccezione fatta per *Nu* (1932-34) e *Vide maintenant le vide*], potrebbe essere attribuibile a un'influenza della scultura egizia (soprattutto la scultura del regno medio) per quanto riguarda il portamento della figura, d'una pateticità allo stesso tempo funebre e ieratica, che pure si riscontra in Giacometti.

Poi Giacometti è ricollegabile a degli scultori come E. De Fiori, H. Haller e W. Lehmbruck, più vecchi d'una generazione, che erano stati parecchio attivi a Parigi negli anni Venti, dei quali Giacometti già nell'ambiente dell'Accademia aveva probabilmente sentito parlare e forse li aveva conosciuti. Questi scultori si erano staccati dalla Secessione Berlinese nel 1913 e formarono a Parigi un gruppo a sè (Libera Secessione di Parigi). Essi riuscirono all'inizio del secolo a

---

[12] Pubbl. su *Emporium*, Bergamo 1928

6 - A. Giacometti, Hommes qui marchent I et II, 1960, Fondation Maeght

passare dal glorioso culto del monumentale dell'800 a una scultura spoglia di barocchismi, naturale e schietta. Facevano la scultura figurativa, esclusi dai movimenti d'avanguardia, così come Giacometti, dedicandosi dopo il '35 esclusivamente alla figura umana, era escluso dalle tendenze che facevano avanguardia. Nei giovanotti e nelle fanciulle di Fiori, Haller e Lehmbruck si avverte già un turbamento dell'integrità plastica ed un assottigliamento che porta a un pronunciato verticalismo l'immagine, tormentata, di un'esistenza entrata in crisi, in contrapposizione alla placida plasticità delle figure di Maillol (in questa tendenza più degli altri si profila Lehmbruck).

Le sculture di Fiori, Haller e Lehmbruck sono da vedersi nate in seno all'esperienza della prima guerra mondiale; dalla stessa situazione storica vengono fuori le figure dei protagonisti della Secessione Viennese. I corpi di E. Schiele hanno una certa analogia con i corpi di Giacometti, hanno le spalle strette, sia donne che uomini, danno un senso di allungamento (anche se le proporzioni sono giuste) per la loro eccessiva magrezza; sono figure che esprimono tormento ed insicurezza. In Schiele, a differenza di Giacometti, non ci sono distorsioni proporzionali, c'è una gran ricchezza di dettagli anatomici ben definiti e descritti con compiacimento erotico. In Giacometti non c'è erotismo, le sue figure sono degli esseri ascetici, asessuati.

Giacometti è da capirsi sul background visivo ed etico della Nuova Secessione di Parigi e della Secessione Viennese, dalle quali ricava la nozione di contestazione della scultura monumentale (Rodin, Maillol, Bourdelle).

Giacometti stesso era stato condizionato dal dramma della seconda guerra mondiale e poi dal movimento esistenzialista della Parigi del dopoguerra. G. Richier e F. Wotruba, due scultori che si sono formati nella stessa situazione storica (dalla quale l'immagine dell'uomo era uscita smitizzata, martoriata e mutilata) si possono per certi aspetti confrontare con Giacometti: il ruolo predominante della figura umana, il pronunciato verticalismo, la precarietà della figura umana e la mancanza di componenti erotiche.

Nella scultura di Richier, la figura umana è usurata, l'anatomia umana è regredita in favore di una mutilazione e deformazione, verso un processo di metamorfosi all'animale o al vegetale. *Le diabolo* (1950) ha molta somiglianza con le donne di Giacometti per la deformazione in verticale, per l'assottigliamento della figura, per il modellato accidentato e per le membra filiformi; si distingue invece da queste per il torso che assomiglia a un consistente guscio d'insetto. Il *Don Chisciotte* con l'ala del mulino (1949) ricorda per l'aspetto filiforme figure come *Homme qui chavire* (1950).

La produzione di Richier è contemporanea a Giacometti, mentre Wotruba viene un po' dopo.

Wotruba costruisce le sue figure addizionando volumi geometrici in verticale: i torsi, le donne del '56, le figure dei disegni del '59, sono tutti assottigliati. Come Giacometti e Richier dissacra l'anatomia e sfonda i canoni di proporzione in funzione di una figurazione umana esistenzialmente interpretata.

La figura e lo spazio: la superficie

La superficie della scultura è la parte che ne delimita esternamente il volume. E' l'epidermide della scultura che nelle sculture di Giacometti si tratterà di analizzare e definire.

Nella *Grande tête (de Diego)* (1960) — fotogr. 9 —, sulla parte anteriore del collo, la pelle che sta tra il pomo d'adamo e i muscoli sternocleidomastoidei (appena indicati da due intagli diagonali, convergenti verso la fossetta giugulare), che normalmente in una persona sana è liscia, qui si presenta come un'estensione percorsa da una cancrena cicatrizzante e corrosiva, ad effetto a metà fra la plastica bruciacchiata e la pietra sbozzata (effetto che poi naturalmente si riscontra su tutta la superficie della testa). La scabrosità della superficie è dovuta anzitutto al materiale primo di modellatura, il gesso (gesso e stoppa). La prova che questo sia stato gesso è data da foto scattate nello studio di Giacometti attorno al 1960 da E. Scheidegger; in esse si vede la testa in fase di lavorazione. Distintamente si riconoscono le impronte delle dita, per esempio in veduta frontale, sul collo in alto a destra, effetto che si ottiene spalmando direttamente con la mano il gesso sul lavoro (quando il gesso è cremoso e non più liquido).

Una superficie analoga a quella descritta la riscontriamo inoltre nelle *Femmes debout I e II* e negli *Hommes qui marchent I e II* — fotogr. 6 —, eseguiti pure attorno al 1960, e che insieme alla *Grande tête* formano il gruppo della Cour Giacometti nella fondazione Maeght, pure realizzati direttamente in gesso.

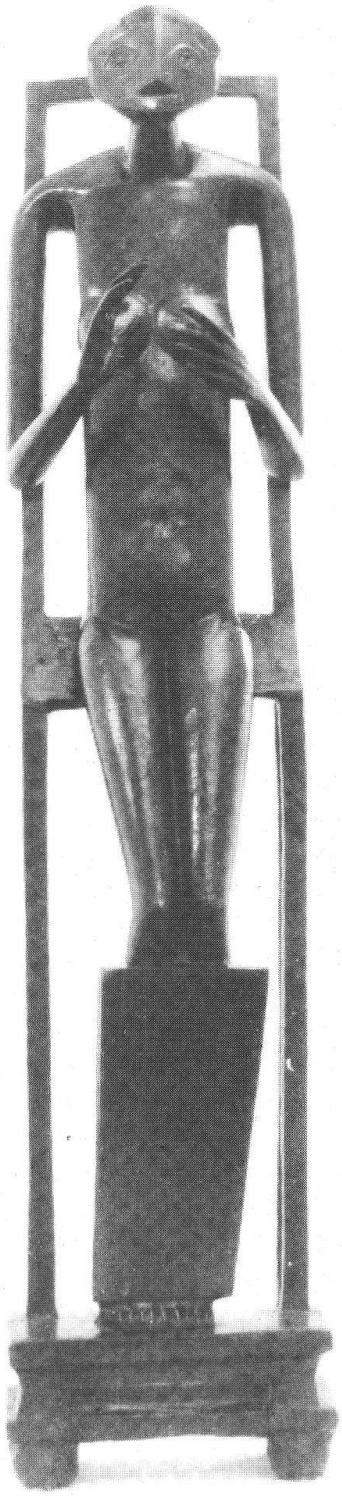
Le sculture: *Diego au chandail* (1954) — fotogr. 10 —, *Annette* (1961) — fotogr. 3 — e *Elie Lotar* (1965) — fotogr. 11 —, presentano in confronto alle sculture sopraccitate un'epidermide molto più frastagliata, con delle grandi bozze, creste ed intagli profondi, ad eccezione della superficie del volto che in rapporto alla piccola estensione è più liscia, anche perchè è la parte più lavorata, anatomicamente più definita. La superficie, a livello macroscopico non è scabrosa come quella delle sculture della Cour Giacometti, all'interno delle frastagliature presenta delle parti plasticamente compatte, il che è dovuto al materiale primo di modellatura che in questo caso è la creta. In linea di massima Giacometti modellava in creta tutte le sculture che faceva con il modello dal vivo. Tranne poche eccezioni, Giacometti ha probabilmente modellato tutti i busti e le teste in creta (se fatti di memoria, rappresentavano sempre una persona precisa), la creta gli permetteva di reintervenire di volta in volta adattando la scultura alla visione della realtà sempre cangiante.

Le singole figure di composizioni di: *Quatre figurines sur base* (1950), *Petite place* (1950) — fotogr. 5 —, *La clairière* (1950) ecc., sono quasi sicuramente state modellate direttamente in gesso (non risulta che Giacometti abbia lavorato con cera) per necessità tecniche. Lo stesso vale per le figure particolarmente esili, i vari *Hommes qui marchent* piccoli, *L'homme qui chavire* (1959) ecc., la cui superficie è tutto uno snodarsi di gocciolii di gesso coagulato intorno all'armatura. A proposito delle *Femmes de Venise* — fotogr. 2 — ci potrebbero essere dei dubbi; una parte di queste è probabilmente stata eseguita direttamente in gesso, la *Femme de Venise VI* (1956) — fotogr. 1 — presenta per esempio le caratteristiche di superficie del gruppo sopra descritto. Invece un'altra *Femme de Venise* presenta piuttosto le caratteristiche del secondo gruppo, ossia delle sculture modellate in creta.

Riassumendo si può dire che le sculture di Giacometti in base alle loro caratteristiche epidermiche si possono grosso modo suddividere in due gruppi che presentano delle particolarità in genere relative al materiale primo di modellatura. Le sculture realizzate

direttamente in gesso presentano una superficie più omogeneamente materica, più scabra, più pietrosa delle sculture modellate in creta, che presentano invece una superficie più movimentata e brutale e più organica. Queste differenze di consistenza plastica sono rilevanti all'interno dell'opera plastica (del dopoguerra); in rapporto all'opera considerata globalmente sono differenze minime, nel senso che alle sculture di Giacometti si può anche conferire una caratterizzazione di superficie generale. Nelle sculture fatte dopo il '47 non troviamo mai superfici lisce; la superficie è sempre aperta, assomiglia ad un campo corroso e screpolato per l'aridità e a delle pareti rocciose, piene di asperità; la superficie è sempre accidentata, non invita affatto ad essere toccata, potrebbe ferire. Ed è materia ferita, travagliata, corrosa, che conferisce alla scultura un carattere di precarietà esistenziale. Le sculture sono un po' come dei relitti di sopravvissuti a una guerra nucleare, carbonizzati, atrofizzati, cancrenosi.

Ora, la scultura di Giacometti, illuminata in un certo modo, può dare degli effetti notevoli di luce ed ombra; ci si può porre la questione se sotto quest'aspetto la superficie di Giacometti possa avere delle affinità con la superficie della scultura di M. Rosso. Dal confronto del busto di *H. Rouart* (1889) di Rosso con il busto *Diego au chandail* — fotogr. 10 — (sculture scelte per il confronto in base alla simile impostazione formale) risulta: nella scultura di Rosso le ombre costruiscono, hanno un senso pratico, stanno ad indicare le pieghe sulla manica della giacca oppure rendono distinguibile la giacca dal maglione di Rouart, sono ombre descrittive. Sul maglione di Diego ci sono tantissime ombre senza senso diretto, formano un fitto e irregolare reticolato, non descrivono un maglione fatto a quel modo perchè sarebbe una carrozzeria ammaccata. La stessa frastagliatura e corrosione la ritroviamo anche sul volto; la pelle del volto di Rouart è relativamente liscia, le ombre descrivono i lineamenti del volto. La *Grande rieuse*



7 - A. Giacometti, Vide maintenant le vide, 1934-35, Fondation Maeght

(1891) di Rosso assorbe e riflette luce, vive della luce. Rosso è un grande regista delle luci, la luce diventa supporto dell'immagine, sostituisce la materia e fa dimenticare il volume. La superficie di Annette — fotogr. 3 — è di tutt'altro aspetto: le ombre e le luci, come in *Diego au chandail,* non scorrono né all'interno della superficie né verso l'esterno: sono relegate alla superficie, sono fissate, isolate, sono descrizione della superficie in funzione di se stessa, cioè evidenziano la materia. Rosso ottiene la superficie lavorando con la stecca, Giacometti la superficie non la vuole proprio, semmai la stecca la usa per tagliare e ferire, per abolire la superficie tradizionalmente concepita, per creare una dimensione materica. Le sculture di Giacometti vivono della superficie materica, la materia contribuisce a far dimenticare il volume e la superficie in se stessa. La *Grande rieuse* ci viene incontro, ci avvolge con il suo sorriso; *Annette* ci tiene a distanza, la materia la imprigiona, è prigioniera nello spazio; l'energia che contiene si ferma in superficie e fa vibrare la materia in sè, conferisce quella particolare grinta alle figure di Giacometti. La scultura di Rosso al contrario si fonde con l'ambiente e viceversa lo spazio che comprende l'oggetto diviene anch'esso scultura; la scultura di Rosso attraverso la superficie passa dalla materia alla luce. La scultura di Giacometti è opaca, nera. In Giacometti è predominante l'aspetto materico, informale della superficie.

Così come nei dipinti informali uno dei connotati più appariscenti è la presenza di «una ricca e cospicua pasta pittorica»[13], così della scultura di Giacometti il connotato informale più appariscente potrebbe essere la matericità epidermica. Un tessuto, che è un continuum materico, di omogenea intensità di vibrazione, privo di diretta articolazione figurale in sè ed indipendente dalla forma. La superficie sminuisce la chiarezza delle forme, appiattisce e rende indistinto il volume della scultura, dando prevalenza alla matericità. In ultima analisi, contribuisce al trapasso dalla scultura all'immagine-segno, contribuisce alla smitizzazione della figura umana in un periodo storico in cui cresceva l'incertezza del destino umano, della cultura e dell'arte.

Dei *Corps de dames* (1950) di Dubuffet Barilli dice: "All'interno dei *Corps de dames* non troveremo quel che ci sarebbe da aspettarsi secondo il senso comune: non troveremo un colore, una pasta che imitino in modo univoco la carne umana femminile; tutt'al più una carnosità indistinta, propria ad ogni animale; più spesso una distesa di terreno accidentato, costellata qua e là da qualche ciuffo di vegetazione e uno strato di roccia, o il letto di un torrente".[14] Questa descrizione si potrebbe quasi pari pari adottare alle *Femmes de Venise* di Giacometti. In superficie alle *Femmes de Venise* non si trova un modellato che imiti la carne umana: tutt'al più una carnosità cancrenosa, cicatrizzata, un campo pieno di zolle, della roccia frastagliata. Le sculture modellate in creta presentano per quanto riguarda la superficie delle affinità con i *Corps de dames* e le *Hautes pates* (1945-46) di Dubuffet: sia nella scultura di Giacometti che nella pittura di Dubuffet abbiamo delle superfici violente, sulle quali Dubuffet interviene disegnandovi i contorni delle donne, e Giacometti formando solchi con la punta di una stecca (o comunque con un oggetto appuntito), che in un qualche modo sono sempre dei relitti di un disegno, come in *Diego au chandail* — fotogr. 10 —. Invece le sculture eseguite direttamente in gesso della Cour Giacometti fanno pensare, per quanto riguarda la superficie, alle *Texturologies* (1957-58) e soprattutto alle *Matériologies* (1959-61) di Dubuffet. In *Le géomancien* (1952), l'omino si inserisce discretamente nella materia, il disegno tende

---

[13] R. Barilli, *L'informale e altri studi d'arte contemporanea,* Milano 1964
[14] R. Barilli, *Dubuffet materiologo,* Bologna 1962

a confondersi con il modellato plastico oppure sparisce addirittura. In ugual modo il disegno è quasi totalmente assente o comunque tende a nascondersi all'interno delle figure della Cour Giacometti. Questo risulta anche dal confronto di *Annette* — fotogr. 3 — con *Grande tête* — fotogr. 9 —.

Comunque in quasi tutti i quadri di Dubuffet della serie delle *Topographies, Texturologies et Matériologies* la figura umana è assente, predominante è la materialità; nella scultura di Giacometti considerata globalmente (e non più a livello di superficie) è predominante la figura; ciò che conta essenzialmente e più di tutto in Giacometti è la percezione della figura non in sé, ma della figura come esistente nello spazio.

La figura e lo spazio: massa e volume

Dopo le considerazioni fatte sull'architettura strutturale attraverso il volume, le vedute, le deformazioni anatomiche e la superficie, la scultura di Giacometti va analizzata così come si presenta globalmente allo spettatore in termini di realizzazione plastica nello spazio.

Il *Nu* del 1932-34 è, tra le sculture del periodo surrealista, per la tendenza verso il verticalismo affusolato, più esplicitamente ricollegabile alle figure singole di donne in piedi fatte dopo il '45. Sicura, senza esitazioni, fiera, la bella carne padroneggia la scena; la superficie chiusa e liscia, i contorni netti, circoscrivono il volume compatto. Questo *Nu* come pure *La femme cuiller* (1926) e la donna *Vide maintenant le vide* (1934-35) — fotogr. 7 —, con le loro curve ben delineate, racchiudono una massa che come un arco teso fa forza sul vuoto (spazio esterno). S'impongono allo spazio, perchè col loro pieno si contrappongono chiaramente al vuoto. Queste sculture, confrontate con la *Penelope* (1927) di Bourdelle o con la quasi contemporanea *Venere con la collana* (1930) di Maillol, sembrano naturalmente svanire nello spazio. Se si volesse indicare nella scultura una linea di sviluppo da una maggiore a una minore plasticità legata alla massa, da un lato estremo si troverebbe la scultura di Maillol e con essa, le donne di Renoir, dall'altro lato la scultura di Giacometti del dopoguerra.

Nu d'après nature (1954) — fotogr. 8 —, invece di dare l'impressione di un movimento d'espansione verso uno spazio esterno o per lo meno di sicura permanenza nello spazio come la figura precedentemente considerata, sembra ritirarsi in se stessa. Ha una silhouette abbastanza frastagliata, le linee di contorno contribuiscono alla dispersione del volume, la superficie è piena di piccoli crateri, che sono come dei punti deboli, che hanno ceduto al progredire del vuoto.

Questa tendenza verso l'annullamento della plasticità è portata molto più avanti nella *Femme de Venise VI* (1956) — fotogr. 1 —: le curve dei vari profili che al *Nu d'après nature* conferiscono ancora una certa consistenza plastica, qui sono quasi completamente scomparse. I profili sono molto frastagliati, altrimenti la figura si ridurrebbe a un bastone. Tutta la figura è affusolata su se stessa, non si distinguono più i singoli volumi delle braccia, del tronco, delle gambe, il volume è ridotto a una larva. Il vuoto assilla il residuo di materia, sembra che da un momento all'altro la figura debba vaporizzarsi. Il vuoto è attivo, riduce la plasticità a zero.

La *Femme debout IV* (1960) — fotogr. 4 —, presenta degli spazi interni vuoti (scultura a giorno) come *Nu d'après nature* — fotogr. 8 —, ma per il resto è molto diversa sia da questa che dalle altre sculture sopra citate. Dalla *Femme de Venise VI* — fotogr.

1 — si differenzia soprattutto per il bacino molto sviluppato in larghezza, che fa pensare al megabacino della *Femme Cuiller,* per il resto è pure assottigliata in verticale. Il modellato è meno accidentato, più regolare, la figura si presenta più frontale, (il corpo) è quasi una lamina, per queste caratteristiche consta di una plasticità inferiore a quella delle *Femme de Venise* — fotogr. 2 —. E' un segno nello spazio, non invade il vuoto e neppure il vuoto l'annienta.

A questo punto si potrebbe paragonare il rapporto di plasticità-spazio delle sculture di Giacometti con la scultura romanica e rispettivamente con la scultura barocca in base al confronto che Henri Focillon fa tra lo spazio-limite e lo spazio-ambiente.[15] La scultura di Giacometti del dopoguerra presenta dei volumi ordinati, bloccati spesso in un'unica massa statica: per quest'aspetto si avvicina allo spazio che limita l'espansione delle forme tipiche dell'arte romanica. Si contrappone invece chiaramente all'arte romanica per l'epidermide che non è un rivestimento esterno impenetrabile, ma è piena di forami attraverso la superficie. Diversa è la dispersione dei volumi e di sporgenze che favoriscono la dispersione del volume nella scultura barocca: qui essa avviene per il gioco dei vuoti e dei pieni insiti alla composizione movimentata dei volumi. Nella scultura barocca lo spazio si dischiude ai volumi, la scultura invade l'ambiente, lo spazio è passivo, mentre in Giacometti avviene il contrario.

In Giacometti non si ha uno spazio-ambiente, ne tantomeno uno spazio che si limita a toccare la massa, ma uno spazio aggressivo. Lo spazio è una forza distruttrice, radioattiva, che non lascia incontaminata nessuna cosa che entra nel suo raggio d'azione. Non per niente le figure di Giacometti hanno quell'area funerea d'una pateticità nera. I personaggi di Giacometti non sono eroi, le sue sculture non sono monumenti. Monumentali sono le sculture del suo contemporaneo Henry Moore, di fattura plastica opposta a quella giacomettiana. Le donne-mamme di Moore, generalmente sdraiate, sono dei monumenti alla fertilità e all'abbondanza, hanno tanto di tutto ma non arrivano mai alla densità e intensità di una *Femme de Venise:* rimangono dei monumenti dentro uno spazio-limite che assicura pienezza e floridità.

A proposito della scultura *Quatre figurines sur base* (1950), Giacometti racconta da che visione è partita la scultura[16]: "Alcune donne nude viste allo Sphinx, io ero seduto in fondo alla sala. La distanza che ci separava (il parchetto luccicante e che mi sembrava invalicabile malgrado il mio desiderio di attraversarlo) mi impressionava tanto quanto le donne". In *Quatre figurines sur base* l'alta base a tronco di piramide sulla quale stanno le figurine non rappresenta altro che l'immensa estensione del parchetto, come lo vide Giacometti quella notte. Così tutte le sculture fatte tra il '35 e il '58 sono più o meno dentro uno spazio costruito, immaginario, è la distanza che intercorre fra lo scultore e il soggetto. Il senso di distanza che le figure riescono ad evocare è immanente alla visione fenomenologica della realtà di Giacometti nella sua realizzazione plastica nello spazio. In questo modo le sculture sono proiettate in uno spazio immaginario, irraggiungibile e immutabile. Giacometti sottrae le figure allo spazio reale, cosa che risulta in modo particolare nelle *Cages* e nelle *Places.*

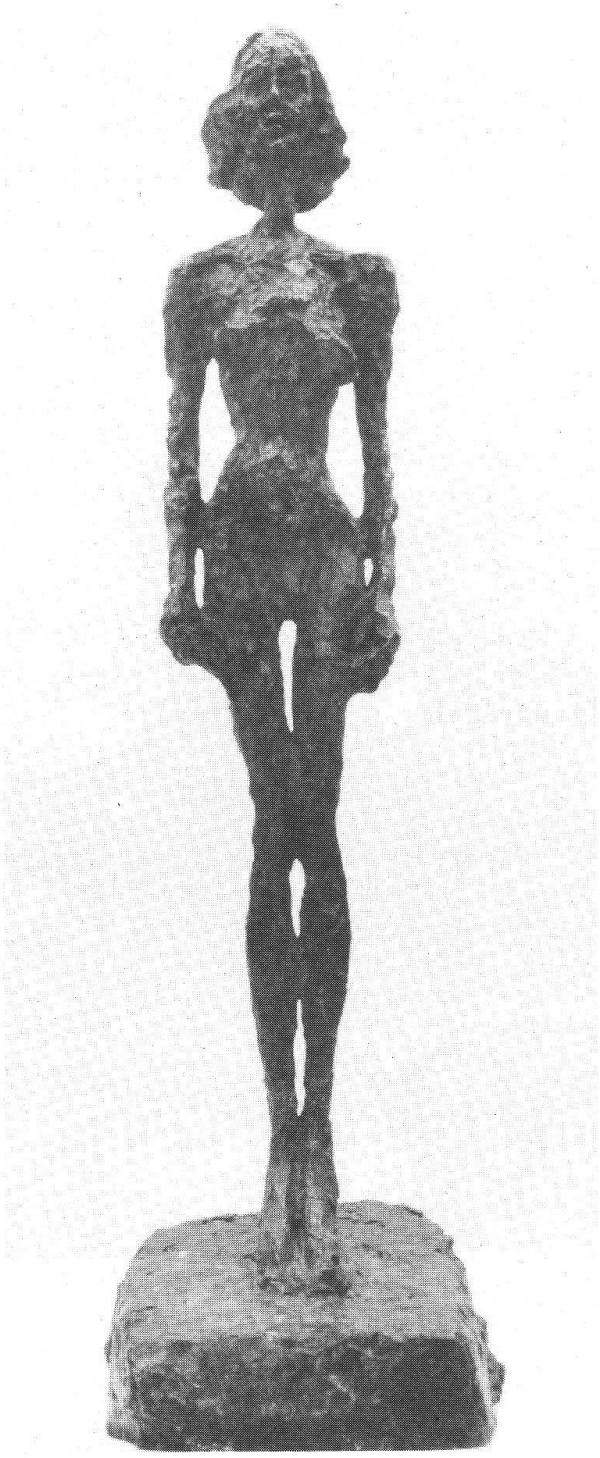
In *Cage* (1950), il busto d'uomo e la figura di donna in piedi sono rinchiusi in una specie di vetrina su alte gambe, dentro un parallelepipedo di vuoto. A proposito della

---

[15] H. Focillon, *Vita delle Forme,* (tr. it. Eva Randi), Milano 1945

[16] A. Giacometti, «Lettre à Pierre Matisse» (deuxième), in cat. *Alberto Giacometti,* P. Matisse Gallery, New York, 1950/51

Cage, Giacometti disse a Sartre (1954): "La *Cage* corrisponde al desiderio di abolire la base e di avere uno spazio limitato per realizzare una testa e una figura... Questa gabbia è una camera che ho visto, ho pure visto delle tende dietro la donna".[17] L'idea della gabbia non è nuova per Giacometti. Già in diverse opere del periodo surrealista si trova lo spazio d'azione definito da una specie di gabbia. In *Trois personnages dehors* (1929) e in *Cage* (1931) gli elementi che formano la gabbia spaziale sono contemporaneamente e anzitutto cornice e supporto dei vari elementi che fanno parte della composizione. La gabbia, comprimendo lo spazio, rende il campo d'azione esplosivo, le varie forme metaforiche: "sfere per le teste maschili - punte o perni per il fallo - frammenti di sfere, coni tronchi o piastre ovali per il corpo femminile - dentellatura per la colonna vertebrale, il petto o lo scheletro...".[18] Alludono per esempio in *La Cage* o in *Boule suspendue* (1930) alla copulazione, tema fondamentale per tante sculture del periodo surrealista. L'idea di gabbia si trova pure sviluppata in *Le Palais à quatre heures du matin* (1932); in maniera più complicata qui ogni singola forma è rinchiusa in una sua gabbia; e forme e gabbie accostate nell'insieme definiscono uno spazio da teatro, misterioso e magico. *Le nez* (1947) è una scultura aggressiva e sfacciata, perchè si beffa dello spazio-gabbia. Il clima che regna all'interno della *Cage* del '50 è completamente diverso da quello della *Cage* del '31. Lo spazio della *Cage* del '50 non ha niente di esplosivo, il busto d'uomo e la figura di donna stanno ognuno per conto suo in questa camera miniaturizzata, in questo spazio artificiale che Giacometti loro ha dato, non condividono il nostro spazio reale. La *Cage* del '31 è un campo di battaglia, questa in confronto è un cimitero. In *Figurines entre*



8 - A. Giacometti, Nu d'apres nature, 1954, Kunsthaus Zurigo

---

[17] J.P. Sartre, «Les Peintures de Alberto Giacometti», in *Derrière le Miroir,* n. 65, Paris, Maggio 1954
[18] R. Hohl, *A. Giacometti,* Stuttgart 1971

deux boites, qui sont des maisons (1950), come dice il titolo, una figura di donna che cammina è collocata fra due scatole che rappresentano delle case; la figura è prigioniera del mobile-schermo; sui tre lati aperti alla vista sono applicati dei vetri. L'idea dello spazio artificiale è portata all'esasperazione, sembra che la figura non possa neppure avere contatto con l'aria. A differenza delle sculture surrealiste, la gabbia di queste sculture ha anzitutto la funzione di definire uno spazio immaginario.

La figurine enfermée (1950) assomiglia per quanto riguarda l'architettura strutturale e la consistenza plastica alle *Femmes de Venise,* ma in più è rinchiusa in una gabbia che per base ha il basamento della scultura. L'accenno a una simile struttura a ridosso della figura si ha già in *Vide maintenant le vide* — fotogr. 7 —, dove la struttura associabile a una gabbia è in effetti una specie di sedia sulla quale poggia la figura ma funge anche da cornice spaziale. Nelle *Femmes* del '47-48, le sbarre verticali della gabbia (rispettivamente della sedia) si possono in qualche modo dire rievocate nelle braccia a forma di sbarre, diritte, accostate lungo il corpo, lasciando libero uno spazio fra tronco e braccio. Il basametro di una scultura di Giacometti evoca già di per sè uno spazio determinato che non è lo spazio reale; la scultura non poggia con i piedi in terra, sta su un proprio pavimento che la distanzia dallo spettatore. La *Femme égorgée* (1932) poggia invece direttamente in terra, sta nello spazio reale. In *Quatre figurines sur base,* la base è diventata un mobile, in *Femme enfermée* le gambe del mobile si sono ridotte a piccoli tronchetti, per sparire poi completamente nelle *Femmes de Venise* — fotogr. 1 e 2 — che stanno su basi piuttosto consistenti anatomiche alla forma del piede; nelle *Femmes debout* — fotogr. 4 — si riducono a sostegni irrilevanti.

Le *Femmes de Venise VI et III* sono dei tronchi, la gabbia si è tutta schiacciata contro la figura, si è mescolata alla sua massa, ma continua a comprimere la figura, così la scultura diventa materialmente partecipe di uno spazio immaginario, che essa continua ad evocare.

Oltre alle gabbie c'è un'altra idea compositiva, la piazza, che Giacometti sviluppa già nel periodo surrealista e che porterà avanti fino alla morte. *Projet pour une place* (1932) era stato concepito come modello per una vera piazza, progetto che poi non fu mai realizzato. Sulla lastra di gesso che in scala ridotta definisce lo spazio dell'ipotetica piazza, sono collocate singole forme di tipo concettuale; dice a proposito R. Hohl[19] che in *Projet pour une place* Giacometti esprime con l'aiuto di corpi stereometrici ciò che più tardi nelle composizioni, che tracceranno la totalità della vita (La Cour Giacometti alla Fondazione Maeght), sarà espresso con l'aiuto di personaggi umani. Le singole forme sono relegate a una loro posizione spaziale immutabile sulla piazza. In *Circuit* (1931) sulla lastra di legno c'è una sfera che ha la possibilità di muoversi dentro un circuito, non può però raggiungere l'incavo concavo, suo ideale equivalente. In *La place* (1948-49) al posto delle forme concettuali abbiamo delle figure esistenziali: quattro uomini camminano su una piazza sulla quale sta una figura di donna in piedi, che costoro sembrano voler raggiungere, ma sono inchiodati su una traiettoria spaziale che è quella indicata dalla stessa direzione verso la quale essi muovono i loro passi, che è come un binario che non permette al veicolo di deviare, binari che passano lontani dalla donna. Gli uomini sono nella stessa condizione della sfera in *Circuit.* In più l'impercorribilità dello spazio è sottolineata dal moto degli uomini, che più che evocare un movimento, sembrano improvvisamente col-

---

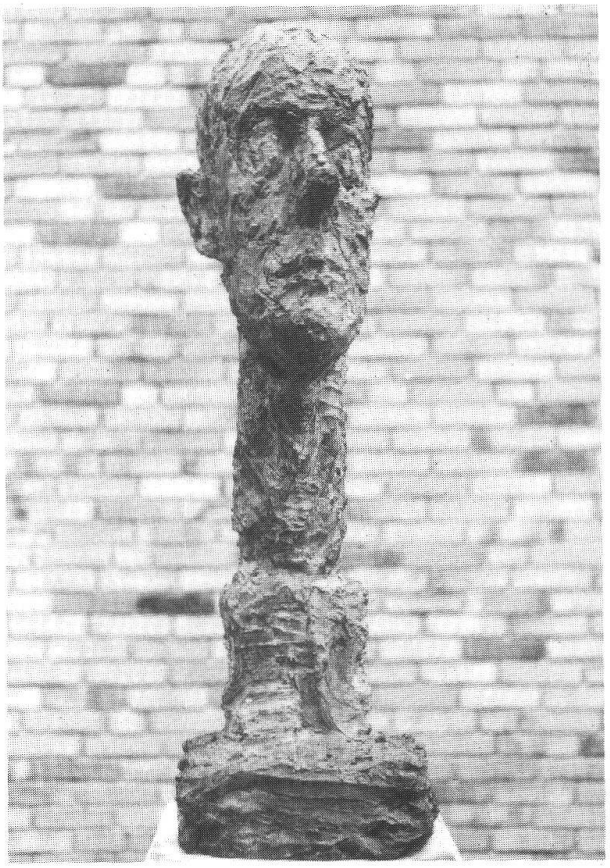
[19] R. Hohl, *A. Giacometti,* op. cit.

ti da paralisi. Lo spazio all'interno della piazza è impercorribile perchè lo spazio è attivo e imprigiona ogni figura. La stessa cosa è espressa in *Trois hommes qui marchent séparés* (1948) che, come dice già il titolo, pur camminando molto ravvicinati non s'incontrano mai. Sembrano camminare con dei paraocchi, sembrano ignorarsi proprio. Nelle piazze fatte nel 1950, cioè *La place, La forêt* e *La clairière,* la possibilità di moto e rispettivamente di comunicazione è esclusa in partenza, perchè un busto non può camminare, e le donne in piedi sono tutte delle mummie bendate, alle quali ogni movimento è negato. Di *Place* Giacometti scrive in una lettera a P. Matisse[20]:

> *"Durante i mesi di marzo ed aprile 1950 ho fatto tutti i giorni tre figure di dimensioni diverse e delle teste. Mi sono fermato benché non avessi minimamente raggiunto ciò che cercavo, ma incapace di distruggere le figure che stavano ancora in piedi in quel momento e di lasciarle isolate e perse nello spazio, così cominciai a fare una composizione con tre figure e una testa, composizione che ho fatto quasi contro la mia volontà (o piuttosto era fatta prima che avessi il tempo di pensarci), ma quasi subito dopo sentii il desiderio di fare delle cose meno rigide senza sapere pertanto come realizzarle".*

Queste figure concepite come figure singole non sono più isolate in uno spazio infinito, ma in uno spazio finito, cioè definito: la piazza. In uno spazio articolato da altre figure, la singola figura è meno isolata nel senso che ha in comune con le altre figure il proprio isolamento.

Nella stessa lettera parla anche di *la Clairière,* della quale dice che nacque in modo casuale, analogicamente *A la Place,* e che gli evocò l'impressione che provò l'autunno precedente alla vista di una radura. Infatti le sculture sono degli alberi radicati al suolo, alti ed enigmatici, non si possono muovere, nè possono vedersi o parlarsi, come d'altronde le figure di *La Place* del 1932.



9 - A. Giacometti, Grande tête de Diego, 1960, Fondation Maeght

Nel 1960 progetta per la Chase Manhattan Plaza a New York un uomo che cammina, una donna in piedi e una grande testa. Quando poi nel 1965 andò a New York e vide la piazza, cambiò idea: una singola figura di donna alta un 7-8 cm avrebbe voluto realizzare per quella piazza circondata da grattacieli. Un gruppo di sculture simile a quello previsto per la Chase Manhattan Plaza fu acquistato da Marguerite e da Aimé

---

[20] A. Giacometti, «Lettre a P. Matisse» (deuxième), op. cit.

Maeght; fu collocato da Giacometti stesso nel 1964 nella cosiddetta Cour Giacometti della Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence. Il gruppo è composto da *Homme qui marche I, Homme qui marche II* — fotogr. 6 — (m 1,85 ca.), *Femme debout I, Femme debout II* (m 2,5 ca.), *Grande tête de Diego* (m 0,9 ca.) — fotogr. 9 —; tutte le sculture furono eseguite nel 1960. La pavimentazione della piazza è in cotto, e gran parte dell'architettura che chiude la piazza da tre lati è tenuta in mattone rosso. Giacometti patinò le cinque sculture in un tono che è quello del cotto. Con gli anni, essendo le sculture sotto il cielo aperto, un po' di colore si è perso, comunque l'effetto di mimesi delle sculture con lo spazio è ancora intatto. Il pavimento della piazza sostituisce la base comune delle altre piazze piccole. Sono notevolmente regredite le basi delle singole sculture se paragonate a quelle delle figure singole fatte prima del '58; qui le basi servono anzitutto a dare stabilità alla scultura, il vuoto spaziale risulta meno evidente. Anche queste figure si ignorano completamente fra di loro, sembra che ognuno stia al di fuori del campo visivo delle altre. Le sculture sono situate in uno spazio reale percorribile dai visitatori del museo, non sono più dentro lo spazio immaginario delle piccole Place o delle Cages. Per quanto riguarda la spazialità della singola figura si può dire che, in qualità del suo carattere plastico, essa non invade lo spazio, né è invasa dal vuoto. Non ha nessun tipo di rapporto con lo spazio, le figure semplicemente sono, esistono.

Osservazioni conclusive

Riflettendo su quanto si è detto, ci sembra che emerga tutta una serie di caratteristiche che convergono a definire un tipo di scultura molto particolare.

Particolare perchè antiscultorea, antiretorica e antimonumentale.

Giacometti non si è divertito a sfoggiare effetti di masse, strutture, forme, superficie, ecc., ha semplicemente piazzato un popolo spettrale nel vuoto contrapponendo il nulla al supposto essere.

Si è visto come in fondo Giacometti, che pure per tutta la vita ha fatto statue a tutto tondo, sia in realtà profondamente antistatuario. Per lui la mole della statua alta e ferma che si pone nello spazio, tentando di dominarlo orgogliosamente, è sempre rimasto qualcosa di inconcepibile. Eccetto *Les Femmes debout, La grande tête de Diego* e gli *Hommes qui marchent* grandi, concepiti in funzione di uno spazio urbanistico, tutte le altre figure sono viste a distanza come con un cannocchiale rovesciato. Il vuoto interposto, la distanza invalicabile che intercorre fra lo scultore e il soggetto, ne riduce il formato.

Di qui alcune costanti essenziali nell'architettura che egli impone alla statua: riduzione all'essenziale minimo che assicura la sopravvivenza nello spazio alla figura. La figura è un'immagine nuda, non è ingombrante, non è invadente, non si vuol far notare a tutti i costi, non vuol essere di troppo. In fondo anche se può sembrare paradossale dopo quelli che siamo venuti dicendo, non si può affermare che Giacometti neghi la statua, ancor meno che voglia liberarsene; in fondo egli ritorna ogni volta alla statua in negativo.

Di qui certe costanti morfologiche che abbiamo tentato di indicare: Giacometti o riduce la scultura in altezza fino ad essere poco più grande di un pisello o la riduce in larghezza fino ad essere poco più consistente di una striscia. Le proporzioni non rientrano in nessun tipo di canone normale; le teste sono piccolissime, i piedi enormi, le gambe

esageratamente lunghe, la corporeità è quasi totalmente annullata, l'anatomia è un'anatomia per sottrazione, mortificata, volume e massa tendono ad annullarsi. Le figure si presentano in atteggiamenti sempre uguali, prive di movimento (anche quando rappresentano un movimento), come fulminate da una forza pietrificante, ieratiche nella loro inconfondibile verticalità. La verticalità è accentuata anche dall'assoluta frontalità con cui si presentano le figure, l'essenziale è raccolto su un unico lato in modo simile all'unico lato del bassorilievo, le vedute sono abolite. Le figure non hanno una superficie effettiva, l'epidermide è indipendente dalla forma, si dissolve tutta in una materialità corrosa e cancrenosa.

A questo punto la statua di Giacometti è tutta in negativo, smilza, senza evidenza, non è più la figura in sè che conta, ma il suo modo di presentarsi proiettato nello spazio, come figura esistente nello spazio, o se vogliamo il suo insistere caparbio e desolato nello spazio.

Avendo forse fino ad un certo punto capito il «come» delle sculture di Giacometti, resta da chiarire il «perchè». Di tutte le risposte che normalmente uno scultore elenca, se gli si chiede per quale motivo faccia della scultura piuttosto che esprimersi in pittura, grafica, ecc., non ce n'è una che corrisponda in qualche modo all'espressione della scultura di Giacometti. Il disinteresse che Giacometti dimostra per i connotati tradizionali della scultura ha ragioni intrinseche all'artista. Però che questo fosse qualcosa di intimamente necessario per lui sembra confermato dal fatto che egli è stato in uguale misura scultore, pittore e disegnatore.

Egli non dava precedenza di valore all'una o all'altra espressione artistica. Le sue figure oltrepassano i limiti materiali posti dai mezzi di espressione sia in scultura che in pittura, perchè impostate sulla ricerca psicologico-esistenziale della essenza delle cose.

Che tipo di appagamento e di soddisfazione ha potuto trarre da questo tipo di ricerca? Perchè ha fatto scultura, perchè ha dipinto e disegnato e non si è semplicemente divertito a vivere? Lui stesso risponde:

> *"Indubbiamente faccio della pittura e della scultura e questo da sempre, dalla prima volta che ho disegnato o dipinto, per intaccare la realtà, per difendermi, per nutrirmi, per superarmi: superarmi per difendermi meglio, per attaccare meglio, per attrarre, per avanzare il più possibile su tutti i piani, in tutte le direzioni, per difendermi contro la fame, contro il freddo, contro la morte..."*.[21]

Crea per sopravvivere. Nella stessa intervista continua poi dicendo che l'attività creativa è una soddisfazione puramente individuale, egoistica, inutile all'insieme della società, assolutamente senza senso. Ma Giacometti è attratto dalla realtà: "Se non fosse per questa sensazione immediata nel presente che si sente, cercando di avvicinarsi alla realtà...".[22] E' significativo che Giacometti parli non di «vivere» ma di «sopravvivere»; si tratta di un'affermazione piuttosto tarda, del 1962, cioè molti anni dopo la fine della guerra e ancora in clima di guerra fredda, però ci sembra che valga per tutta la sua carriera. Per Giacometti il vivere è un sopravvivere, probabilmente perchè egli sente consunte le tante strutture intermedie, che un tempo servivano a integrare l'uomo nel suo mondo. Per lui, cadute queste, l'uomo si trova nudo nella desolazione del mondo, nella decomposizione della trama di rapporti che lo collegano agli altri. In questo senso è effettivamente emerso (e non per fatto di moda) nel clima esistenziale dell'Europa postbellica.

---

[21] A. Parinaud, op. cit.
[22] A. Parinaud, op. cit.

10 - A. Giacometti, Diego au Chandail, 1954, Kunsthaus Zurigo

Certo egli crede nella possibilità e nella ricchezza di una rivelazione che uno scavo approfondito della vita può sempre portare, cioè in quella "realtà dalla quale viviamo sempre distanti, e dalla quale ci allontaniamo sempre di più man mano che la coscienza convenzionale con la quale la sostituiamo aumenta di densità e di impenetrabilità..." di cui parlava Proust. Però se ripensiamo all'immagine così folta, perfino sontuosa, che Proust ricava da questa immersione nella vita, e la confrontiamo con l'immagine rabbrividita e cinerea che ne trae Giacometti, non possiamo non avvertire la profonda distanza che separa i due artisti e le due epoche.

Sicuramente Giacometti è attratto dalla realtà, dall'esistenza delle cose, dall'esistenza che è viva, perchè si trasforma ed apre a chi la sa osservare sempre nuovi mondi sconosciuti. Il suo lavoro non è altro che un continuo ed ininterrotto protocollare la realtà esistenziale. Ricerca temporalmente infinita, dalla quale lui è riuscito, più di qualsiasi altro artista, ad estrapolare la costante esistenziale dell'esistente. Naturalmente il panorama che ne trae e più ancora l'immagine dell'uomo che su questa realtà fa malinconicamente grandeggiare, sono improntati a profonda desolazione. Per questo uomo non esistono azioni, progetti, né destino, forse nemmeno individuale benessere: è creatura del disagio. Parlando della "creazione assurda"[23], Camus scriveva, delineando un'imma-

[23] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1942

gine che ci sembra assai vicina al lavoro di Giacometti:

> *"La creazione è la travolgente testimonianza della sola dignità dell'uomo: la rivolta tenace contro la sua condizione, la perseveranza in uno sforzo ritenuto sterile. Essa richiede uno sforzo, quotidiano, la padronanza di sé, l'apprezzamento esatto dei limiti del vero, la misura e la forza. Essa costituisce un'ascesi. Tutto questo «per niente», per ripetere e pesticciare restando sempre allo stesso punto. Ma forse la grande opera d'arte ha meno importanza in sé stessa che nella prova che esige da un uomo e l'occasione che essa gli fornisce per superare i suoi fantasmi e per avvicinarsi un po' alla sua realtà nuda".*

Di questa realtà nuda Giacometti è stato testimone sincero.

11 - A. Giacometti, Elie Lotar III, 1965, Tomba di Giacometti, cimitero di Borgonovo

Bibliografia

Si indicano qui le pubblicazioni tenute presenti nel corso del lavoro

— A.A.V.V., *L'arte moderna,* vol. 22-23-24-34-35-36, Fratelli Fabbri ed., Milano 1967

— A.A.V.V. «J. Dubuffet», in cat. *Dubuffet Retrospektive,* Berlin 1980

— A.A.V.V. in cat. Mostra *Experiment Weltuntergang, Wien um 1900,* München 1981

— B. Adriani, *The problems of the sculptor,* New York 1948

— J.C. Ammann, «Anmerkungen zum Problem des Raumes im Werk von A. Giacometti», in *Werk* 1977

— G.C. Argan, *L'arte moderna* 1770-1970, Firenze 1970

— R. Barilli, *Dubuffet materiologo,* Bologna 1962

— R. Barilli, *L'informale e altri studi di arte contemporanea,* Milano 1964

— C. Bernouilli, *A. Giacometti 1901-1966, Erinnerungen und Aufzeichnungen,* Bern 1974

— A. Biro, R. Passeron, *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs,* Fribourg (Suisse) 1982

— A. Bovi, *Giacometti,* Firenze 1974

— C. Brandi, *Arcadio o della scultura Eliante o dell'architettura,* Torino 1957

— A. Breton, *Le surréalisme et la peinture,* Paris 1945

— P. Bucarelli, «Giacometti: o del prigioniero», in *L'Europa letteraria,* 1961 pp. 205-214

— P. Bucarelli, *Giacometti,* Roma 1962

— P. Bucarelli, «A. Giacometti», in cat. *XXXI Biennale,* 1962, pp. 109-110

— A. Camus, *Le mythe de Sisyphe,* Paris 1942

— L. Carluccio, *A. Giacometti, Le copie del passato,* Torino 1967

— G. Charbonnier, «Intervista» registrata alla *RTF,* Paris 1951

— G. Charbonnier, *Le monologue du peintre,* Paris 1959

— G. Charbonnier, «Entretien avec A. Giacometti», in *Les lettres nouvelles,* 1959, pp. 21-27

— J. Clay, «Giacometti's dialogue with death», in *Réalités,* 1964

— E. Crispolti, *L'informale, storia e poetica* I e IV vol., Assisi-Roma 1971

— M. De Micheli, *Il disagio delle civiltà,* Milano 1982

— R. Fasciati, «Zu Besuch bei Diego Giacometti», in *Quer,* 1984

— J. Federspiel, «Varlin, Versuch über einen Weltmann», in *Wahn und Müll,* 1983

— J. Fitchett, «Le angoscie sessuali di Giacometti», in *Il giornale dell'arte,* 1986

— H. Focillon, *Vita delle forme,* (tr. it. Eva Randi), Milano 1945

— H. Fuchs, «Wenn ich mich an A. Giacometti erinnere...», in cat. *A. Giacometti, Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, Wilhelm Lehmbruck Museum,* Duisburg 1977

— J. Genét, «L'atelier de A. Giacometti», in *Derrière le miroir,* 1957

— J. Genét, *A. Giacometti* (tr. ted. M. Pörtner), Zürich 1962

— A. Giacometti, «Le rêve, le sphinx et la mort de T.», in *Labyrinthe,* 1946

— A. Giacometti, «Lettre to Pierre Matisse», in cat. *Exhibition of sculptures,*

paintings, drawings, P. Matisse Gallery, New York, 1948

— A. Giacometti, «Lettre à Pierre Matisse» (deuxieme), in cat. *Alberto Giacometti,* P. Matisse Gallery, New York 1950/51

— W. Grohmann, *Henry Moore,* Milano 1960

— W. Hoffmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts,* 1958, Zürich

— R. Hohl, «A. Giacometti, Kunst als Wissenschaft des Sehens», in *Die Ernte,* 1966, pp. 134-150

— R. Hohl, *A. Giacometti,* Stuttgart, 1971

— R. Hohl, Dieter Koepplin, *A. Giacometti, Zeichnungen und Druckgraphik,* Stuttgart 1981

— R. Hohl, «A. Giacometti», in cat. *Mostra A. Giacometti, sculture, dipinti, disegni, Ascona Museo Cantonale d'Arte Moderna,* Milano 1985

— G. Jedlicka, «A. Giacometti, Fragmente aus Tagebüchern», in *Neue Zürcher Zeitung,* 5. April 1964

— G. Jedlicka, «Begegnung mit A. Giacometti», in *Neue Zürcher Zeitung,* 19. Januar 1966

— J. Leymarie, *45 disegni di A. Giacometti* (tr. it. L. Vitali), Torino 1963

— J. Lord, *A. Giacometti,* (tr. ted. B. Reitz), Königstein 1982

— A. Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale,* Paris 1952

— A. Martini, *Giacometti,* Milano 1964

— F. Mayer, *A. Giacometti, eine Kunst existenzieller Wirklichkeit,* Frauenfeld 1968

— F. Mayer, «A. Giacometti», in cat. *Mostra A. Giacometti von Photographen gesehen,* Zürich 1986

— M. Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception,* Paris 1945

— G. Morelli, *Anatomia per gli artisti,* Faenza 1977

— A. Nava Cellini, *Bernini,* Milano 1966

— M. Negri, «Frammenti per A. Giacometti», in *Domus,* 1956, pp. 40-48

— M. Negri, *A. Giacometti,* Milano 1966

— M. Negri e A. Terrasse, «Sculptures de Giacometti», in *Chefs-d'oevre de l'art,* 1969

— A. Parinaud, «Entretien avec A. Giacometti», in *Arts,* 1962

— N. Ponente, *Césanne,* Bologna 1980

— H. Read, *The art of sculpture,* London 1954

— H. Read, *A concise history of modern sculpture,* London 1964

— M. Rosso, «Scritti», in cat. *Mostra di M. Rosso,* 1979 Milano, pp. 65-105

— F. Russoli, «Artisti alla Biennale», in *Comunità,* 1956, pp. 40-48

— F. Russoli, «L'informale tra lingua e vita», in cat. *Mostra e aspetti dell'informale,* Milano 1971

— S. Salzmann, «Käfig und Kasten im Werk von A. Giacometti», in cat. *A. Giacometti, Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, Wilhelm Lehmbruck Museum,* Duisburg 1977

— J.P. Sartre, *L'être et le néant,* Paris 1943

— J.P. Sartre, «La recherche de l'asolu», in *Les temps modernes,* 1948

— J.P. Sartre, «Les peintures de Giacometti», in *Derrière le miroir,* 1954

— J.P. Sartre, *Les mots,* Paris 1964

— E. Scheidegger, *A. Giacometti, Schriften, Fotos, Zeichnungen,* Zürich 1958

— E. Scheidegger, *A. Giacometti,* film di 29 min., colori, 16 e 35 mm (dialoghi J. Dupin con l'artista), prodotto da E. Scheidegger, Zürich 1964

— P. Selz, «A. Giacometti», in cat. *Exhibition of A. Giacometti, Museum of Modern Art,* New York 1965

— G. Soavi, *Il mio Giacometti,* Milano 1966

— G. Soavi, *Giacometti, Sutherland, De Chirico protagonisti,* Milano 1969

— Sprenger, Bartoloni, Hirmer, *Etruschi,* Milano 1981

— D. Sylvester, «Intervista con A. Giacometti», registrata alla *BBC III Programme,* London 1964

— D. Sylvester, «The residue of a vision», in cat. *Exhibition of A. Giacometti, Tate Gallery,* London 1965

— D. Sylvester, «Giacometti» in cat. *Giacometti, sculptures, paintings, drawings, Art Council Exibition,* London 1980

— E. Szittya, *De Fiori Ernesto,* Milano 1927

— H. Wescher, C. Giedon-Welcker, A. Skira, C. Bernouilli, I. Yanaihara, «A. Giacometti» in *Du,* 1962, pp. 1-46

Tutte le fotografie sono state eseguite da Miguela Tamò

Si ringrazia la Pro Litteris di Zurigo per la gentile concessione dei diritti di riproduzione delle opere di A. Giacometti

Copyright © 1991 PRO LITTERIS, Zurigo