

Da Firenze a Zurigo

Autor(en): **Giacometti, Augusto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **17 (1947-1948)**

Heft 1

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-16780>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Da Firenze a Zurigo

AUGUSTO GIACOMETTI

Pagine di ricordi

III

ALGERI

Ora bramavo recarmi più a mezzogiorno, possibilmente fino al margine del deserto, magari fino a Touggourt. Algeri, al confronto con Tunisi, ha più della grande città ed è più vasta. Quanto non è bello il « Jardin d'Essais » di Algeri e quanto non erano baldanzose le grige e superbe navi da guerra inglesi, rettolineari, ancorate nel porto. Feci un pastello di quelle grige navi da guerra. A Algeri ebbi difficoltà di trovare una camera. Gli alberghi erano affollati. Finii per trovarne una in un albergone situato quasi fuori della città. Benchè fosse appena fine marzo, una mattina che uscivo dall'albergo vidi nel pieno sole volare numerose grosse cavallette. Strano come andavano impetuose a cozzare contro le facciate delle case per poi cadere a terra o stordite o mezzo morte. Gli era come se fossero cieche. Il « Jardin des Essais » è un vero paradiso. Si sa che Renoir fu là e che vi sono dei quadri da lui dipinti in quel luogo.

Per prendere il treno che partiva per Costantine, dovetti essere alla stazione la mattina molto presto. Vi erano poche persone, sì che potei avere un compartimento per me solo. Ero in tensione di ciò che m'attendeva, e ansioso dell'aspetto che avesse l'Africa settentrionale. Il treno correva a tratti attraverso un paesaggio dirupato e roccioso, dove crescono solo pochi piccoli abeti rossi, contorti. Seguono distese di vastissimi campi di grano, che ci si direbbe nella Francia. Poi si affacciano altri paesaggi, quali si hanno nei dintorni di Neoburgo e di Bienne, dove tutto è ben curato, tutto è verde e ben irrigato. Il treno si fermò alla stazioncella di una regione rocciosa e solitaria.

Vicino alla stazione stavano gl'indigeni con molti asini. Era evidentemente giorno di mercato. Tutto intorno alla stazione si vedevano piante di mimose giallolucenti, in piena fioritura. Un vero prodigio. Giunto la sera a Costantine, scesi all' Hôtel Transatlantique, dove la cena si svolse in forma rigida, convenzionale e noiosa. Ad ogni tavolo stava, immobile, un cameriere in guanti bianchi. Non so capire come anche tanto a mezzogiorno, dove la natura è incantevole e si potrebbe vivere senza cure e in libertà, come anche là ci si dia a tali scimmiotate europee d'albergo. Era già notte quando io, gironzolando, mi trovai nel quartiere arabo, che giace ad una via che scende abbastanza ripida verso il fiume. Il luogo sembrava assai pericoloso, se poi la polizia vi fa la ronda con la baionetta inastata. In vista di ciò, abbottonai accuratamente dall'alto in basso il lungo impermeabile che portavo. Avevo su di me tutto il denaro per il viaggio. Che avrei fatto se me l'avessero rubato? D'altro lato ero preso dalla tentazione, e molto preso. In alcune porte delle case si vedeva cioè una finestrucola, difesa da una grata. Nell'interno il vano era illuminato. Si poteva accostarsi alla finestrucola e guardarvi dentro. E che v'era? Dentro v'erano delle ragazze arabe. Tutto il locale era ornato di ghirlande con rose rosse e bianche. Una cosa incantevole. Se per mille ed una notte ci si raffigura qualcosa, era appunto ciò. Le ragazze stavano semplicemente lì, sedute, senza fare nulla. L'una teneva nella mano uno specchio ovale. Un'altra portava una larga cintura intorno alla vita. La cintura era tempestata di gioielli scintillanti. Scintillante il tutto. E fuori, sulla strada, la polizia francese faceva la ronda con la baionetta inastata. « Entro? » mi domandai. Per otto o dieci volte feci e rifeci la via in su ed in giù senza trovare il coraggio di prendere una risoluzione. « Sii uomo, fuma stumpe e sigari », mi dissi per rifarmi lo spirito e per sottrarmi alla rete che andava tessendosi intorno a me e che già incominciavo a sentire. « Entro? ». E di nuovo feci scorrere la mano sul mio lungo impermeabile per controllare se fosse proprio abbottonato fino in fondo. Lo era. Per una delle finestre con la grata vidi tre ragazze che se ne stavano là sedute, come in un quadro. La ragazza che stava nel mezzo, la si vedeva di faccia. Le altre due, a destra e a sinistra, si vedevano di profilo. Tutte e tre avevano belle trecce larghe e cadenti. Tutte e tre sedevano quiete, serie, con le mani sul grembiule, un po' come le figure di Burne-Jones. Era già tardi nella notte, quando tornai all'albergo. In ricordo di Costantine, la mattina seguente comperai da un merciaio, sulla strada, un nastro verde di seta che ho sempre ancora.

El Kantara è per l'Africa settentrionale ciò che per la Svizzera Romanda è la galleria di Chexbres. Là si apre un mondo nuovo, là comincia il mezzogiorno. Gl'indigeni chiamano El Kantara « F'oum Es Sahara » la Bocca del Saara, e Fromentin la chiamava « la Porta d'oro ». Il treno corre attraverso rocce potenti e su un ruscello spumeggiante, che si potrebbe dirsi a Göschenen — poi all'improvviso si scopre in basso il paesaggio pieno di vapori, verdazzurro, di un'oasi, con la pianura di Biskra. Si è presi dalla commozione. Non ci si fida dei propri occhi, e nel contempo gli è come se già altra volta, in una prima vita si avesse veduto ciò. Ci si sente invasi dalla mestizia, come quando si torna a rivedere dopo molti anni la casa paterna. E come? Che sia stata quella la nostra prima terra? O sono i ricordi di scene bibliche udite nell'infanzia, o di scene bibliche vedute in allora su quadri? Il paesaggio verdazzurro, coi suoi palmeti, si offre in toni di pastelli e potrebbe essere un dipinto di Turner, tanto appare fantastico e irreale.

In breve si fu a Biskra. All'albergo dove scesi, c'erano pochi forestieri. Negli ultimi giorni del mio soggiorno, quando già cominciava a fare caldissimo, nella vasta sala da pranzo non eravamo più che una ragazza inglese ed io. Noi sedevamo lontano l'uno dall'altro più che si potesse, e non ci scambiammo mai una sola parola. Lei sedeva in un angolo della sala ed io nell'angolo opposto, dunque nella diagonale. Solo quando fu partita e già era a Touggourt, pensai che veramente avevo commesso un torto e che le avrei potuto dire: « I love you ».

La vera vita di Biskra si svolge la sera nella via trasversale dove stanno le Ouled-Naïl. Sì, le Ouled Naïl. Io ne feci alcuni pastelli, sempre all'aperto, sulla strada o in una corte o davanti alla loro casa. Le ragazze non parlano che l'arabo, ma un ragazzetto arabo, che avevo preso al mio servizio e che aveva imparato a scuola un po' di francese, faceva da interprete per fissare il prezzo che mi toccava versare alle ragazze che posavano. Il ragazzo arabo era impagabile. « Il ne faut pas déranger le peintre », gridava serio, con aria d'importanza, cercando di fare indietreggiare la grande schiera di bambini e di uomini che volevano vedere il mio pastello appena cominciato. Le Ouled Naïl portano tutto il loro patrimonio intorno al collo, sotto forma di monete francesi d'oro. E sono belline così. Alcune hanno una triplice catenella, guarnita di monete d'oro. Ci si meraviglia che poi tutto non finisca nelle mani altrui. Un atto saliente, di carattere quasi rituale, lo si aveva nel momento in cui si pagava il modello. L'atto si compie sulla strada, in pieno pubblico. Viandanti e pre-

senti si stringevano intorno a noi. Io me ne stavo là in piedi, e davanti a me in piedi stava la ragazza che mi tendeva la mano. Io poi le contavo il danaro sulla mano, ad alta voce, che tutti potessero sentire. Il lieve cenno del capo della folla mi diceva che si era contenti di me e che il tutto si era svolto nella piena correttezza. Io non mi sono mai sentito uomo d'importanza quanto a Biskra mentre pagavo il modello. Una delle ragazze che avevo dipinto, portava un vestito giallo sgargiante, di seta artificiale, frusciante e lucente, che la copriva dal capo alle piante. E intorno al collo aveva le monete francesi d'oro.

Il treno che da Biskra conduce a Touggourt è pitturato in bianco, per il calore. Il treno bianco che serpeggia attraverso la sabbia biancogialla è di una bellezza incredibile. Si corre verso il Saara. Si affaccia l'irreale « Région du Sahara », stava scritto su una tavoletta in legno sul margine di una duna di sabbia, già ben fuori di Biskra. Si è presi dalla commozione. Il treno corre per tratti lungo laghi salati — poi su greti asciutti, poi vicino a palmeti. Su una tavoletta in legno si leggeva « Siffler » : era un'ammonizione alla locomotiva perchè fischiassero là dove c'era il passaggio a livello incustodito. V'era da meravigliarsi che il treno avesse il vagone ristorante e da là si potessero avere tutte le buone cose come nell'Europa. Si servivano gli « hors d'oeuvre » con sardine e ulive, salami e tonno. E ciò era in pieno contrasto col paesaggio circostante, nel quale, quando abbandonati a se stessi, si morrebbe di fame e di sete.

Erano le nove di sera quando il treno giunse a Touggourt. Faceva già notte. Usciti dal treno affondammo nella sabbia alta e molle. Una sensazione strana. V'era lì una vecchia automobile sgangherata per portare i pochi ospiti all'albergo. Nella macchina ebbi appena il tempo di ritirare il mio piede che già un grosso negro, senza alcun riguardo, chiuse d'un gran colpo la porta. Più tardi, soletto, sedetti ancora a lungo all'aperto, nel cortile dell'albergo, con allato una lampada a petrolio. Le stelle erano grandi e chiare e sembravano vicinissime, e incantevole era il silenzio che poi mi pareva di sentirlo. Quanto non era lontana l'Europa e quanto non era lontano l'intenso movimento europeo. Quanto avrei desiderato che mia Madre vedesse con me quel cielo e sentisse quella quiete. Touggourt è l'ultima stazione ferroviaria. Non ha la luce elettrica. Là si ricorre alla lampada a petrolio e alla candela. Nell'albergo, per mantenere un po' fresca l'acqua di Vichy, si avvolgevano le bottiglie in panni bagnati. Le porte delle camere davano su una lunga loggia aperta che si raggiun-

geva per una scala esterna. Le porte avevano delle persiane perchè nelle camere si avesse sempre la corrente d'aria.

Ma quanto erano belle le dune altissime della sabbia, che si succedevano ininterrotte fuori di Touggourt. Quando uscii nelle dune in compagnia del mio ragazzetto berbero, che avevo scovato perchè mi portasse una parte delle mie cose da pittore, e noi, l'uno accanto all'altro, ascendevamo silenziosi una duna dopo l'altra, ed io camminavo e camminavo, il ragazzetto levò gli occhi verso di me e finì per dirmi: « Mais où est-ce que nous allons ? ». « A' Tombouctou », gli risposi. Il piccolo berbero sorrise. Egli sapeva dunque quanto distava Tombouctou. (Le automobili a ingranaggio Citroën nel 1923 avevano impiegati venti giorni per attraversare il Saara da Touggourt a Tombouctou). Giunto su un'alta duna, licenziai il ragazzetto, mi sedetti e cominciai un pastello che doveva raffigurare un paesaggio a dune, con un marabout e, in lontananza, alcune palme. Strana la sensazione nella piena solitudine. Avevo paura? Lo sguardo non scopriva che sabbia e sabbia. Era un paesaggio di una maestosità indescrivibile. Non dimenticherò mai l'impressione che ne ebbi.

Dall'altra parte, subito fuori della città stava una casa solitaria. Quando casualmente passai davanti alla casa vi potei leggere l'iscrizione rosa dal solleone e dalla sabbia cocente: Ecole de musique. Dunque v'era una scuola di musica in quel deserto di sabbia. Una cosa commovente.

LA MIA MOSTRA DA BERNHEIM-JEUNE A PARIGI 1933

Per distanziarmi dal mio lavoro giornaliero a Zurigo, ma anzitutto per rivedere Parigi, da molti anni solevo recarmi a Parigi, di solito verso la metà del dicembre. Partivo quando l'Armata della Salute soleva portare i suoi vasetti (delle offerte) al Bellevueplatz e anche nelle vie di Zurigo.

Il freddo che regnava già da metà dicembre mi era gradito, mi valeva sotto un certo aspetto di conferma che era veramente inverno e che potevo partire. Nella stazione di Basilea incontrai schiere di giovani sportivi che, chiassosi e eccitati, in guanti variopinti di lana, in berretti variopinti, in magliette variopinte, muniti di scì correvano in senso opposto, in direzione del Grigioni, in cerca del sole. Io andavo verso la pianura, la nebbia, la fuliggine delle fabbriche, verso Parigi dove nell'inverno non è mai pieno giorno. Singolare è

che già nella Stazione francese di Basilea tutto muta di aspetto. Là ci rinchiudono nella sala d'aspetto fino a pochi minuti prima della partenza del treno. Il piccolo buffet nella sala d'aspetto è già in qualche parte differente del grande buffet nella Stazione delle F.F. e quando si mette in bocca la cioccolata che si ha comperata al primo dei due buffet, ci vien da pensare che sia « sabbiosa », come se si tratti di cioccolata estera. La donna che vende la cioccolata parla ancora il tedesco basilese; la Stazione francese non è un'enclave siccome stà ancora sul buon territorio svizzero, eppure nello spirito e nel sentire si è già in Francia. Poi viene il momento che si apre la porta della sala d'aspetto e che si corre a occupare il posto nel treno già sotto pressione.

Splendido era il treno sotto vapore nella fredda mattina del dicembre. Io avevo sempre respirato con gioia quel vapore caldo. Singolare mi era la differenza fra il compartimento francese di seconda classe e il nostro vagone di seconda classe. Gli era come se i nostri compartimenti di seconda classe, solidi, robusti e irreprensibili fossero costrutti per consiglieri nazionali probi che fumano i virginia e portano la catenella d'oro e l'anello nuziale; i vagoni francesi di seconda classe erano fatti per signore.

D'inverno Parigi mi sembrava più bella il pomeriggio, verso le 16, quando comincia a imbrunire e via via si accendono il rosso, il verde e il bleu della propaganda luminosa. Case, vie e cielo giacciono in un grigio scuro e caldo; noi stessi in questo grigio oscuro ci sentiamo come avviluppati in una pelliccia. È l'ora in cui a Parigi il traffico si fa più intenso. Una corsa in tassì attraverso la calca della enorme città offre un godimento che più non si dimentica. Wallisellen è trascurabile al confronto.

Ognuno ha i suoi beniamini. Anch'io ho i miei beniamini, a cui ho fatto visita ogni volta, a Parigi, come per assicurarmi se poi le opere ci fossero ancora e come se si trattasse di un atto rituale. Nel Musée Cluny erano gli arazzi, con la « Dame à la licorne », i Luca della Robbia e i « Limoges » dal bel fondo azzurro e dalle figure chiare, poi le vetrate svizzere da decorazione. Nel Pantheon naturalmente Puvis de Chavannes; il Pantheon è l'avveramento di una preghiera: della preghiera che Parigi sia risparmiata dalle incursioni dei nemici; pertanto là sta il dipinto murale di Santa Ginevra che veglia sulla città. Nella « salle carrée » del Louvre, Raffaele con la Madonna e il Bambino Gesù; nella Sala lunga, il ritratto del Velasquez, la Bambina dai capelli lunghi, poi i « Pellegrini d'Emaus » di Rembrandt e naturalmente i Primitivi, col Beato Angelico. Nel rive-

dere anno per anno quelle cose si provava un fascino e un senso di bellezza particolari. Si invecchiava ognora più e ci si meravigliava di essere ancora in vita e di poter ancora tornare là. E che quelle cose fossero sempre lì, inamovibili e sempre allo stesso posto, dava la sensazione del sostegno e della sicurezza. Quale poi fosse il nostro destino, non importa, purchè quelle cose restassero.

Ma per una volta non andai a Parigi nell'inverno: si era nei giorni tiepidi della seconda metà del marzo, si sedeva all'aperto davanti al Caffè della Paix, ed io mi ci ero recato per vedere la mia mostra da Bernheim-Jeune. La mostra era opera del mio amico Max Kaganovic. Io m'ero limitato ad affidargli i quadri. Tutto il resto lo fece lui, e il tutto gli cagionò molto lavoro. Non proprio un tal lavoro quale la costruzione del campo intercontinentale d'aviazione di Kloten, ma pur sempre quanto basti. Arrivai alcuni giorni prima dell'apertura. Parigi nel marzo è meravigliosa. I getti delle fontane dei Champs Elysées pareva annunciassero la primavera. Di pomeriggio mi trovavo spesso con Johann von Tschärner, che si trovava casualmente a Parigi.

Il consigliere federale Motta e il consigliere federale Meyer ebbero la gentilezza di assumere il patronato della Mostra, così anche il ministro Dunant, a Parigi. Si pubblicò un catalogo ben illustrato con ragguagli di Daniel Baud-Bavy, Charensol, Paul Fierens, François Fosca, Maximilien Gauthier, Paul Hilber, Walter Hugelshofer, Erwin Poeschel, Gaston Poulain e Marcel Zahar. All'apertura vennero il ministro de Monzie e il ministro Dunant, anche André Dezarrois, conservatore dei Musei nazionali di Parigi. Dei pittori svizzeri c'erano Cuno Amiet, Max Hunziker, Max Gubler, Johann von Tschärner e molti altri. Fu una vera festa. Verso sera un signore mi si accostò e si presentò — Silvestre ! Ne fui tutto commosso. Quante volte al tempo di Hodler e di Righini, quando io ero ancora un giovincello, non si aveva udito il nome di Silvestre. Il suo nome si ripeteva ad ogni momento. Nelle assemblee generali della Società dei pittori, scultori e architetti svizzeri si diceva sempre: « Si, Silvestre viene ». Opere sue, a dir vero, non se ne vedevano mai, ma egli era un politico d'arte, che si temeva. Si diceva che bramasse diventare presidente della Commissione federale delle Belle arti. Va da sè che in allora io non ebbi mai l'onore di rivolgergli la parola. Poi egli era scomparso e non se ne aveva sentito più nulla. Ed ora, senza invito, egli era venuto per vedere la mia Mostra.

Della mia Mostra da Bernheim-Jeune il Musée du Paume in Parigi, fece acquisto della tela « Algeri » 1932.

NELLA COMMISSIONE FEDERALE DELLE BELLE ARTI

Quando fui eletto nella Commissione federale delle Belle Arti, capo del Dipartimento dell'Interno era il consigliere federale Meyer. Presidente della Commissione federale delle Belle Arti era Daniel Baud-Bovy, vicepresidente Sigismund Righini, segretario del Dipartimento era il dott. Fritz Vital.

Quante volte non si avevano veduti i tre signori, citati per ultimo, a Berna, a Ginevra, a Zurigo e, quando da Firenze capitavo a Venezia, anche a Venezia. Erano vestiti di nero, e si sapeva che una seduta importante o già c'era stata o era imminente. Sulla via li si salutava con riverenza, però senza aver l'onore di scambiare una parola. Del resto non si voleva essere chi cercasse di avvicinarli per trarne profitto, magari per giungere a una vendita o procurarsi una ordinazione. Così ci si teneva a debita distanza e non di rado li si scansava lasciando che andassero per i fatti loro.

Ed ora sedevo con loro allo stesso tavolo, in una sala del Palazzo federale, avevo il diritto al voto, potevo affacciare postulati e fare proposte. Una cosa ben singolare, questa. Va però detto che mi ero fatto bello per l'occasione. Portavo il mio nuovissimo vestito grigio, di stoffa tessuta a mano e con vera, buona lana grigione. Un'amica, che era stata nella Svezia e là aveva imparato a tessere, aveva tessuto la stoffa e me l'aveva regalata. Baud-Bovy, che era anche presidente della Commissione federale d'arte applicata e che s'intendeva di tali cose ed aveva occhio per esse, subito mi si accostò e mi disse :

« Mais c'est beau ça, c'est très beau ». « È quanto penso anch' io », dissi tra me.

Ricordo ancora bene l'argomento maggiore discusso nella prima seduta antimeridiana. Si trattava di preparare la nostra Sezione per la Mostra della « Biennale » di Venezia. Si aveva compilato un elenco degli artisti da invitare a Venezia. Si voleva riservare una parete vasta a Amiet, che in qualche modo sarebbe valso da « pièce de résistance » e, per guadagnare spazio, nella nostra sala di Venezia si voleva portare i due tramezzi che già si possedevano e già si erano usati. Orbene, io ho sempre odiato i tramezzi nei locali d'esposizione. Mi hanno sempre ricordato i tramezzi di legno che si introducono nelle scuderie per impedire che i cavalli si mordano l'un l'altro. Anche non mi andava che coll'Amiet si invitassero altri artisti.

Temevo che dal punto di vista tecnico il tutto avesse poi a dare l'impressione della collezione di francobolli. Poiché si voleva, e a ragione, riservare una parete vasta a Amiet, da novizio che ero, domandai alla Commissione se non si potesse riservare tutta la sala a Amiet, rinunciando ai tramezzi o se vi fossero delle disposizioni che non concedessero tale soluzione. Dopo breve discussione la mia proposta fu accettata. Allora domandò la parola Milo Martin per dichiarare: «Se si invita solo **un** pittore, si inviti anche solo **uno** scultore». Si decise di invitare lo scultore Hermann Haller. — Tale fu dunque il primo mattino della mia presenza nella Commissione federale delle Belle Arti.

Tra i colleghi della Commissione v'era lo scultore Zimmermann. Non parlava molto, ma quando parlava o faceva una proposta, era di un'assennatezza a tutta prova e sorretto da un'esperienza schietta e sincera. V'era poi il mio amico architetto Risch. Zimmermann, Risch ed io nella Commissione delle Belle Arti formavamo, ma non di proposito, una specie di club, tanto che Righini temeva un po' che noi procedendo di conserva o facendo chiasso si potesse mandare a monte una risoluzione già votata dalla Commissione. Con me era entrato nella Commissione anche il dott. Oskar Reinhart. Da novizi, il primo giorno sedemmo l'uno accanto all'altro in fondo al tavolo. V'erano poi la signora Méteiu-Gilliard, sempre benevole e lieta; Luc Jaggi che ci parlava spesso di Roma, il mio amico Blailé, in allora ancora dalla barba nera e già in allora cogli orecchi sporgenti. Egli era anche presidente della Società dei pittori, scultori e architetti svizzeri e propugnava con virulenza gl'interessi degli artisti. Portava sempre su di sé l'elenco dei membri della società e a Neoborgo si diceva che sempre dormisse con l'elenco sotto il guanciale. V'era poi il buono e caro Otto Roos, ora già strappato a noi dalla morte. Quante volte non ci raccontò del Canadà, dove giovine aveva passato alcuni anni; del grande fiume che mandava alla riva i grossi tronchi d'albero. «Noi, voi ed io c'intenderemo sempre», mi disse una volta durante un viaggio da Davos a Coira.

In una delle nostre sedute principali (sedute principali erano quelle in cui si trattava e si fissava la distribuzione delle borse federali di studio) decidemmo di invitare a pranzo il consigliere federale Meyer, e per mezzogiorno e un quarto nel Casino, dove avremmo fatto riservare un tavolo per dodici persone. Il consigliere federale Meyer ci fece sapere dal segretariato che sarebbe intervenuto molto volentieri.

La discussione fu molto animata in quel mattino. Fu una pioggia

di proposte, di controposte, di proposte di riesame e ci si accanì tanto nei dibattiti che avevamo la testa in fiamme e tutti erano contro tutti — quando improvvisamente e inattesa Milo Martin gridò al presidente :

« Mais nous avons bien invité Monsieur le Conseiller fédéral Meyer pour aujourd'hui ! ».

La seduta fu subito interrotta e si corse al Casino. Era già l'una. Sì, il consigliere federale Meyer era venuto, ci disse la cameriera nel Casino, ma poichè non c'era nessuno, se n'era andato. Va da sè che noi avevamo dimenticato anche di farci riservare il tavolo. Allora vagheggiammo l'idea del suicidio. « È l'ora dello Harakiri », ci dicemmo. Robbi riuscì poi a scovare il consigliere Meyer e a pregarlo di tornare, con che la faccenda si risolse in pace. « Questi signori della Commissione federale delle Belle Arti non sono proprio convitatori esperti », si sarà detto il consigliere federale Meyer.

Quando il consigliere federale Philipp Etter assunse il Dipartimento federale degl'Interni, la Commissione federale delle Belle Arti era stata rinnovata parzialmente, come voleva il regolamento. Comparvero nomi nuovi e visi nuovi. V'era ancora la pittrice Suzanne Schwob, sempre intesa a che negli acquisti fatti dalla Confederazione, le pittrici e le scultrici non fossero trascurate. V'era poi il dott. Hilber, il provetto conservatore del Museo d'arte lucernese. La sua collaborazione nella Commissione era sommamente preziosa. Però quando a Berna dopo le sedute gli domandavano dove si avesse a pranzare in comune, diceva volta per volta: « Sì, andiamo al Della Casa ». Io credo che era azionista e cointeressato dell'affare.

Non vorrei dimenticare i nostri egregi e cari presidente e vicepresidente, Daniel Baud-Bovy e Righini. Essi erano il vero nocciolo della Commissione e ne erano il pernio. Baud-Bovy, sempre agile e flessuoso come un giovane di 25 anni, fumava la sua pipetta inglese, seguiva con attenzione quanto avveniva nelle sedute, scriveva ad inchiostro le sue note in un quadernetto nero da studente, ciò che faceva effetto su di me. E tu, Righini, che non sei più fra noi. Quanto non ti era cara la Commissione federale delle Belle Arti. E che non eri per la Società dei pittori, scultori e architetti svizzeri, quando ne reggevi le sorti quale presidente centrale. « Chi avversa la S.P.S.A., avversa me », dicesti una volta. Noi ti portavamo affetto, noi parliamo ancora sovente di te, di come tu eri e di ciò che tu dicevi. Tu non tolleravi l'arte applicata. Tu la dicevi semplicemente « das G'lump ».

E non vorrei dimenticare il nostro protocollista della Commis-

sione federale delle Belle Arti di allora, il dott. Fritz Vital. La sua mano destra era Daniel Robbi. Bello era di vedere Vital, quando al segretariato era pervenuto tutto un incarto di richieste ingiustificate di assistenza, e lui, il dott. Vital, indignato e adirato, batteva colla mano sul monte di atti e gridava: « das Lumpazüg ». Noi godevamo un mondo.

Belli erano i viaggi con Vital. Baud-Bovy, Righini e Blailé nelle occasioni di giurie per concorsi banditi dal Dipartimento federale degl'Interni o di collaudi di opere appena ultimate. Poi il viaggio a Losanna per prendere visione dei dipinti murali di Clénin, nel Palazzo del Tribunale federale. Poi il viaggio a Ginevra per giudicare del concorso per dipinti nel Palazzo della Società delle Nazioni, vinto da Karl Hügin. Poi l'altro viaggio a Ginevra per il collaudo del dipinto murale di Georg Lauresch, nell'Università. Poi i viaggi a Lugano e la seduta della giuria a Lucerna dove Erni aveva avuto l'incarico di eseguire un dipinto murale nella Stazione. Non per ultimo i viaggi e le dimore a Venezia. Ciò tutto era lieto, interessante e profittevole.

Quando ebbi l'onore di assumere la presidenza della Commissione federale delle Belle Arti, nel gennaio 1939, si affacciarono nuove figure, nuovi nomi e nuovi visi. Da Friburgo venne il prof. Adrien Bovy. Severo e chiuso in sè, e del resto una ricca personalità di artista, in breve ci diventò indispensabile. Una sua parola bastava ad eliminare difficoltà o divergenze di opinioni che si manifestassero. Poi v'era l'architetto Metzger. Guardava attraverso grossi occhiali, era assennato e accorto, intelligente e prudente. Poi il dott. Wartmann: si avvertiva come gli dispiacesse di dover perdere il tempo prezioso che egli avrebbe dedicato volentieri alla sua Galleria d'arte (la Galleria d'arte di Zurigo).

Quando durante le sedute al Palazzo federale, a Berna, veniva da noi il consigliere federale Etter, sia per farci comunicazioni importanti, sia per darci direttive, sia anche solo per vedere se la sua Commissione d'arte lavorava e come lavorava, ci sentivamo onorati, andavamo orgogliosi e gioivamo di cuore della visita.

Quale successore del dott. Vital venne, nella sua qualità di segretario del Dipartimento e nel contempo di protocollista della nostra Commissione, Marcel Du Pasquier, e con lui venne il dott. Vodoz. Con Du Pasquier ero stato a Venezia nella primavera 1942 per installare la Mostra svizzera alla « Biennale ». Erano stati giorni movimentati e interessanti. Abitavamo al « Danieli », dove erano scese quasi tutte le delegazioni straniere e dove s'accentrava un po' tutto.

Là concorrevano i fili. Noi non dimenticheremo tanto facilmente i bei giorni interessanti a Venezia, benchè la mattina a colazione non ci si desse che un pezzetto di pane duro, e tanto il burro quanto la marmellata li si dovesse « supporre », come si suol dire nella lingua militare.

A. Blailé, Neuchâtel, Marguerite Frey-Surbeck, Berna, il prof. dott. H. Hofmann, Zurigo, il dott. M. Huggler, Berna, H. von Matt, Stans, C. Reymond, Losanna e E. Unger, Ginevra, costituiscono ora con me la Commissione federale delle Belle Arti. Essa ha il compito di reggere e di mantenere viva la fiaccola dell'entusiasmo e dell'amore per la cultura artistica svizzera. Io ho la persuasione che essa vi attenderà, e con tutta l'energia. Per me è sempre una soddisfazione particolare di poter porgere il saluto ai membri della Commissione, miei colleghi, a Palazzo federale a Berna e di passare alcuni giorni con loro. Cosa singolare però: ognuno di noi a casa ha il suo duro lavoro, i suoi compiti, le sue difficoltà, novera le sue sconfitte, i suoi successi e la sua felicità, poi una mattina ci si trova a Berna, e a cuor leggero e di buon umore. Allora si scopre in sè e nel proprio simile il « pauvre maladroit être humain », come disse Ruskin. Ciò tutto è di una particolare bellezza bernese e mattutina.

MALATTIA

Ero stato nominato membro della Giuria internazionale della Mostra della Biennale di Venezia e avrei dovuto recarmi a Venezia per la seduta della giuria di premiazione, nella prima settimana del settembre 1942. Cosa strana: ero stato sovente a Venezia, già quando abitavo a Firenze e più tardi che ero a Zurigo, e sempre il viaggio relativamente lungo mi era sembrato una festa. Bello già a Chiasso, dove si presentavano i funzionari delle ferrovie italiane e dove cominciava a manifestarsi il comportamento italiano, piacevole e benevole, che mi era familiare. Poi la breve fermata a Milano che durava fino alla partenza del treno per Venezia, di solito un due o tre ore. Poi il viaggio a Venezia, colle stazioni di Desenzano, dove il pensiero ricorreva al d'Annunzio; di Peschiera, di cui aveva parlato il nostro Zaccaria, a Stampa; di Ponte Lago Oscuro, dove a malgrado del nome non si scopriva nè un ponte nè un lago scuro. Poi il viaggio attraverso la regione dove si vedevano i primi cipressi e le grandi nuvole rischiarate dal sole vespertino. Poi Mestre e l'odore della Laguna, e lontano le prime singole luci di Venezia.

Solo questa volta ciò tutto nel pensiero non mi era parso una festa. Seduto nello studio cercavo di raffigurarmi tutte le bellezze del viaggio quali le avevo sempre godute. Ma invano. Ero indicibilmente stanco. Avevo adagiato sul pavimento una grande tavoletta da disegno, che mi ero fatta fare per i miei pastelli delle vetrate, e mi ci stesi sopra. Alcuni libri, con sopra un cuscino rosso mi fecero da guanciaie. Ero così indicibilmente stanco che già la mattina, dopo la colazione, mi ero messo sulla tavoletta da disegno ed ero rimasto lì, senza toccar cibo. Poi venne l'ora fatale. Alle tre della notte dal 2 al 3 settembre mi svegliai d'improvviso. Non potevo più respirare. Era terribile. Mi sentivo come chi è gettato nell'acqua, e non sa nuotare e soffoca. Ero certo che stavo per morire. « Hai vissuto i tuoi 65 anni », mi dissi. Fin qui nulla da obbiettare. Ma ancora non si erano messe al loro posto le tre vetrate della Wasserkirche — io non le avrei viste là, non avrei mai saputo l'effetto che producono, e ciò era terribile. Mi alzai, accesi la luce, feci, in camicia da notte, alcune volte il giro intorno al tavolo, incerto sul partito da prendere. « Salta dal balcone, e tutto è finito », mi dissi, ma per aggiungere subito: « Già, poi giaceresti giù, sotto la pioggia, con una gamba rotta, in camicia da notte; avresti freddo e non potresti respirare. La convenienza vuole che tu chiami un medico ». Siccome io non ero mai stato veramente ammalato, quando si escludano i raffreddori invernali con angina e mal di gola, non avevo fiducia alcuna nell'arte medica. Il medico, pensavo, mi avrebbe detto: « Mi spiace che le manchi il respiro, ma non c'è nulla da fare ». Però, per ragioni di convenienza ricorsi dunque al medico.

Verso le sette del mattino suonai. La signora Rössler, della pensione dove abitavo, venne e mi fece degli impacchi di aceto. « Già, il cuore, il cuore », disse. Nel frattempo la Rössler aveva telefonato all'indirizzo di otto medici, ma tutti erano fuori città, o in servizio militare o già presi. L'ottavo però venne. Era il prof. dott. Karl Rohr, (« Ha avuto fortuna », mi disse più tardi la Suora superiora Lydia, quando le narrai il fatto). Già il comportamento del prof. Rohr, che parlava poco ma era tutto inteso al suo lavoro, e il modo come mi prese il braccio, mi diedero fiducia. Siccome si è soliti confrontare o connettere quanto ci è sconosciuto a quanto ci è sconosciuto, egli mi ricordò il mio amico dott. Franz Ricklin, di cui ho già parlato. Dunque egli era indubbiamente pure una personalità di artista che sa come fra cielo e terra avvengono più fatti che non si suole ammettere. Mi si fecero delle iniezioni. Già un momento dopo mi parve di sentirmi meglio, e in circa mezz'ora tutto era passato: tornai a respirare

liberamente e facilmente come se nulla fosse successo. Un miracolo. Vennero poi degli infermieri. Così come ero, in camicia da notte, mi avvolsero in una coperta di lana, mi portarono giù per la scala e mi deposero nell'automobile sanitaria. In seguito mi condussero alla Clinica Hirslanden. Da vecchio celibatario si è grati per tutto l'aiuto che ci si dà e che si sente di non aver meritato. Si vive fuori della comunità della famiglia, non si ha mai aiutato nessuno ed ora si prova meraviglia che gli altri aiutino noi. Il pensiero corre alle donne caritatevoli che la Bibbia cita. A Marta, a Maria e alla Maddalena.

Dalla camera — mi avevano riservato una camera d'angolo — godevo una magnifica vista sul lago e sull'Uetliberg. A casa, fra me e me avevo dato l'addio alla vita e al mondo: ora mi era miracolo di rivedere il bel paesaggio e l'Uetliberg, e di sentirmi bene come se nulla fosse avvenuto. Io che prima non avevo fiducia nell'arte medica, ero pur stato salvato dalla capacità medica. Sì, l'Uetliberg. Quante volte non vi ero salito in trenino col mio zio e colla mia zia Torriani. Ambedue erano morti già da tempo. Portavo in me il ricordo di loro, ma fino a quando? A tale pensiero provavo una grande mestizia.

Fui affidato alle premure di Suora Stephy. Il primo giorno essa fu assente, perchè aveva il suo dì di libertà, e così ebbi le prime cure da suora Margrit. Le buone suore di Hirslanden. Penso ancora sovente a loro. Esse mi hanno sorretto in giorni duri.

Già la prima sera venne una suora per la notte. Essa portò con sé nella mia camera un tavolino, il necessario da cucire, e una piccola lampada verde da notte. A quel tavolino, che per non disturbarmi era stato posto in un angolo della camera, la suora lavorava. Io mi addormentai tranquillo, nella sensazione di avere chi si curasse di me. Al minimo movimento che facevo, essa si alzava, mi copriva le spalle, mi domandava se giacevo bene, se avessi ben caldo e se mi dovesse portare un po' di latte. Ciò tutto mi era miracoloso e strano. Così era stata mia madre con noi, quando eravamo bimbi, molti ma molti anni prima, a Stampa. Ed ora si tornava a quel tempo — mi era come una fiaba. — Ora però la madre era più giovane, molto più giovane di me: era suora Berty. Anni dopo, nel 1944, cercai di fissare in un quadro il ricordo di quell'atmosfera di favola. E' la tela « La suora della notte ».

Il mio amico prof. dott. A. M. Zendralli, che mi venne a trovare e mi portò dei fiori, sarebbe rimasto meravigliato nel vedere quanto tempo i suoi fiori si mantennero freschi e splendenti. Sapeva della magia. « I fiori del prof. Zendralli sono sempre ancora belli », dicevano le suore.

IL SILENZIO È DI ARGENTO

La domenica 4 aprile 1943, alle ore 10 antimeridiane si ebbe nella Galleria Aktuaryus, a Zurigo, l'apertura di una mostra di opere di Cuno Amiet. Aktuaryus mi aveva domandato se all'apertura della mostra avrei rivolto brevi parole di saluto a Amiet. Dapprima mi mostrai un po' restio, com'è nel nostro atteggiamento bregagliotto, persuaso che un altro avrebbe potuto e saputo dire meglio di me. Ma poi, dopo essermi chiesto chi sarebbe poi quell'« altro », accettai di cuore e con gioia. Faccio seguire qui il breve discorsetto:

*Signore e signori,
caro Cuno Amiet,*

Non temete che segua l'esempio degli storici dell'arte e che cominci a parlarvi dell'arte dei Fenici, che passi all'arte degli Egiziani, ricordi l'arte greca, accenni all'arte romana, citi il Medio Evo, il Rinascimento, l'impressionismo francese — per giungere all'arte di Cuno Amiet.

A noi interessano altri connessi e altri fatti.

Sai, Amiet, che sotto un aspetto o sotto un altro, tu sei di esempio a noi pittori? E non solo ai tuoi veri scolari che sono stati da te alla Oschwand, e che è naturale guardino su a te e da te bramino ancora il consiglio come va dipinto. Ancora adesso, che sono già uomini adulti, che hanno famiglia, ci raccontano come nella pittura abbiano fatto da te una vera cura da cavallo. Sono, essi, gli scolari inclini naturalmente all'opposizione: gli scolari che, se a loro dici come un quadro va cominciato in tutte le parti, come vanno portate chiazze di colore su tutta la tela, ti oppongono che sarà giusto, ma che Leibl una volta di un suo ritratto di donna eseguì per prima la spilla; che in una natura morta, rimasta incompiuta, del Prudhon, nel Louvre, si vede per bene come fu dipinta pezzo per pezzo e come vi sono ancora dei tratti di tela nuda. Tali i tuoi scolari. Ma uno di essi, Ernst Morgenthaler, che di recente ti ha scritto una sì bella lettera, ti ha compensato largamente della tua pazienza e delle tue premure.

No, sotto un aspetto o sotto un altro, tu sei stato di esempio a noi tutti. Non però in ciò che crediamo di dover avere i problemi tuoi o di dipingere come tu dipingi. Ognuno di noi ha una propria individualità (o dovrebbe averla), ha avuto i suoi nonni e i suoi genitori, una sua educazione e una sua giovinezza. Ognuno è venuto su in una sua cerchia, ha avuto i suoi amici, è nato sotto la sua stella e segue la via del suo destino. E bello è che sia così. Se volessimo dipingere come te, non ne uscirebbero che dei cattivi Amiet, e tu saresti il primo a non volerne sapere.

No, tu ci sei di esempio sotto un altro aspetto: nel tuo atteggiamento verso l'arte, nel modo come ti metti al lavoro: in ciò che la tua pittura ti è veramente al centro della tua vita. E ci sei modello in ciò che ti sei sempre scostato, anche nella giovinezza, da coloro che il pomeriggio siedono nel caffè e aspettano l'ispirazione. Quando l'ispirazione sembra scendere in loro, saranno pressoché le ore sedici. Prima di varcare la soglia di casa, saranno le sedici e mezzo, e d'inverno, particolarmente a Parigi, a quell'ora la bella luce del giorno che concede di dipingere, è già passata. Pertanto

si rimanda il lavoro all'indomani, poi ad altro domani. Un'esistenza e un equivoco che sono un vero inferno. E quanti giovani non sono imprigionati in tale inferno, senza trovare il modo di uscirne e senza che l'orecchio senta in sè la parola d'ordine:

energia e lavoro.

Così è particolarmente bello vedere come tu la sera prepari tutte le tue cose per il giorno seguente. Perchè ogni domani porta nuovamente la luce, porta i colori, e si può tornare a dipingere a tutto spiano, cedere ad ogni sfogo, ciò che è piena gioia. — Anche si può procedere con ogni cautela: si può portare sulla tela, ma prudentemente, ma con ogni cautela, i diversi grigi che fanno rilucere il quadro dei riflessi della seta e dell'avorio, fino che il quadro perde il peso della materia. Anche ciò è bello.

Di esempio ci sei, in quanto tu lavori sempre. La mattina, il pomeriggio, la sera: sempre. Tu sei raccolto ognora nell'osservazione, nell'ascoltazione interiore, ognora pronto a cogliere il miracolo che si compie in noi e fuori di noi. Proprio così come il ragazzo coglie le farfalle. E possiedi anche questa facoltà invidiabile: che anche durante l'esecuzione di grandi opere, di grandi lavori, hai lo spirito aperto a sempre nuove impressioni, sì che puoi contemporaneamente mettere mano a quattro, cinque o più lavori senza che poi l'uno troppo di te assorba e l'altro ne soffra.

Di esempio ci sei anche in ciò che non hai mai tentato di dare una qualche base filosofica alla tua arte. E mi spiego: tu non hai mai cercato di fissare con quale dei sistemi filosofici correnti s'accorderebbero la tua arte e il tuo concetto della vita. Posso però anche ingannarmi. Converrebbe interrogare un filosofo. Può darsi che il tuo sia semplicemente il mondo di Amiet, senza che c'entrino nè Epicuro nè altri. Speculazioni vane e sterili, che non portano a nulla. Pertanto mi sembra di sentire la tua parola: che ciò tutto non ha senso; quanto importa è se si sa dipingere bene o meno, e dipingere bene è quanto di più bello ci sia.

E così bello era di camminare con te in Parigi, nel Louvre in quel pomeriggio primaverile, e di guardare il « Bagno turco » dell'Ingres. Io avevo la sensazione allietante di trovarmi con una persona che sa veramente guardare, che sa veramente vedere. Di solito la gente ha la testa piena di sottintesi e non vede nulla.

Bello fu anche quando mi venisti a trovare mentre ero qui, all'ospedale. — « Mi meraviglio solo che tu riesca a giacere senza far nulla », mi dicesti. Poi mi parlasti del quadro che stavi per cominciare, di colori, di cose che si possono dipingere, di quadri che hai visti. Quando te ne fosti andato, ebbi la sensazione di dover alzarmi subito e di dover dipingere, subito. Ma il termometro segnò un lieve aumento della temperatura. La suora, che subito era venuta, mi disse che anche il polso era un po' agitato e conveniva quietarlo. — Se poi tu sia il visitatore che faccia per i malati, non so; anzi ne dubito. Ma bello fu.

Ed ora chiudo le brevi parole che ti volevo rivolgere per la tua mostra del compleanno. So per esperienza che l'ascoltare può essere piacevole, ma so anche e in tutta certezza che un pittore del tuo carattere sfarfalla, involontariamente, e so che tu, senza nulla rivelare, già da tempo stai sperimentando forme, toni e colori che vedi e che ti stanno proprio davanti all'occhio.

Non meravigliosi, il tono scuro e saturo dei vestiti dei suonatori e il molle grigio della sala? Sono proprio in nero i suonatori? Non lo direi. Probabilmente verdescuri i loro vestiti, del verde caldo e saturo dell'abete, del colore che s'accosta magnificamente al tono caldo degli strumenti. Però converrebbe guardare da vicino. Forse i suonatori sono in grigiocuro: del grigio adombrato del pavimento. Forse però sono in cobalto puro! — Anche non andrebbe trascurato il bel nero del mio vestito. Ma-

gnifico, s'intende, che nel nero vi siano due punti chiari: il colletto bianco e il fazzolettino bianco della taschetta esterna. Dico: bianchi, ma bianco non è che un colore... Nella pittura i due punti bianchi prenderebbero un altro aspetto. Perché non sappiano del gesso, andrebbero probabilmente trascurati per essere portati sul quadro quando quasi finito.

Cosa singolare che tu mi dica di non avere più il verde sulla tavolozza; che tu mescoli solamente l'azzurro oltremarino con differenti cadmio per procurarti i molti verdi, ed anche che hai un solo azzurro, l'oltremarino. Quanta bellezza in tale ascetismo, in tale sobrietà; ma anche un grande vantaggio, perché l'armonia del quadro è molto maggiore e molto più conchiusa. L'opera diventa tutta d'un getto. Ma solo chi è maestro può procedere così. — Io pregio e comprendo tutto ciò, ma non potrei rinunciare al cobalto.

Una volta, nella vetrata di Venezia, là dove si fanno gli abaculi da mosaico, gli « smalti », ho veduto una volta un grosso barile pieno di abaculi da mosaico di colore azzurro cobalto, pronti per essere spediti a Nuova Jork. Il cobalto era sì bello da perderne la testa.

Problemi del colore, questi, che posso esaminare e discutere largamente solo con te.

Ed ora qualcosa d'altro. — Nel suo ordine dei valori Schopenhauer pone al primo posto la bontà di cuore. Ma quanto bene non avete già fatto voi, nel silenzio, su alla Oschwand. Quanti poveretti non avete aiutati, quanta miseria non avete mitigata, a quanti cuori infantili non avete dato gioia. I bambini d'ora in Oschwand racconteranno a lungo di voi e un dì diranno con orgoglio: noi abbiamo conosciuto gli Amiet.

Altrettanto titubante fui quando il presidente della Società zurigana di Belle Arti, dott. Franz Meyer, mi rivolse l'invito di dire brevi parole d'amicizia a Hubacher, il 27 ottobre 1945 all'apertura della mostra di Hermann Hubacher. Pensavo che un critico d'arte avrebbe potuto fare molto meglio di me. Poi dopo breve riflessione accettai con gioia anche questa volta.

Per l'apertura della mostra venne da Berna il consigliere federale Etter. V'era poi il consigliere di Stato dott. Briner e anche la città di Zurigo aveva un suo delegato.

Faccio seguire qui anche quella mia breve allocuzione, sempre col motto: La parola è d'argento.

*Onorevole consigliere federale,
Stimatissimi signori e signore,
Caro Hubacher,*

Presidente della Commissione federale delle Belle Arti, ho l'onore e il piacere di esprimere a voi, egregio signor giubilato, i saluti e gli auguri della Commissione federale delle Belle Arti.

Noi siamo lieti che la Società zurigana delle Belle Arti vi abbia invitato a esporre, nell'occasione del vostro sessantesimo di vita, un buon numero delle vostre opere nei bei locali della Galleria d'arte di Zurigo.

E ci rallegriamo anzitutto che voi abbiate accolto l'invito. Chi vi conosce, sa che sareste stato capace di dire alla Galleria d'arte: « Ho altro da fare che pensare ad

esposizioni e dedicarmi a casse, invii, bollettini di trasporto e scritture. Se bramate una mostra delle mie cose, fate voi, ma io non mi sento di muover dito e me ne resto a casa mia». Sì, voi sareste stato in grado di rispondere così alla Galleria d'arte. Ebbene, la mostra si sarebbe fatta anche senza di voi e senza il vostro concorso. Tanto indispensabile, non siete. Ma se poi all'apertura della mostra foste rimasto a casa, non avreste udito il mio discorso, ciò che sarebbe proprio peccato.

Già si sono viste singole opere vostre, e di frequente, qui, nella Galleria d'arte. Anche gallerie private ne hanno messe in mostra, spesso. Opere singole e in mostre collettive si sono poi viste a Lucerna, a Berna, a Ginevra, a Winterthur, a Basilea, a Parigi, a Brusselle, a Venezia, e a Vienna, per citare solo quelle che io stesso ho vedute. Graziosa era la piccola mostra che organizzò una volta la Galleria Aktuaryus, a Zurigo, e nella quale erano esposte le opere da voi portate dal vostro viaggio in Egitto o create qui, immediatamente dopo. Guardandole si aveva proprio l'impressione di respirare l'odore della terra biblica. In questa mostra ho compreso per la prima volta il peso che date al disegno, cioè al disegnare, nelle vostre opere d'arte. Dopo Heinrich Woelfflin dimostrate voi stesso, nei vostri disegni, quanto ciò risponda al vero.

Voi dovete pensare di frequente a quel viaggio nell'Egitto. Ne parlate in modo sì bello nel vostro libro « Aus meiner Werkstatt » (Nella mia officina). Vi si sentono le vostre relazioni spirituali colla terra, col Nilo, cogli indigeni, colle brulle montagne color viola chiaro, cogli occhi dei fanciulli pieni di mosche e coi coccodrilli. E in questo momento che la fredda stagione sta per cominciare, e semintirizziti si medita a quanti mesi dovranno scorrere prima che torni il sole caldo, sì, in questo momento si è doppiamente presi dal vostro racconto.

La mostra più bella e più rappresentativa delle vostre opere fu quella del 1938 alla Biennale di Venezia. Io ero là, proprio con voi, quando s'appressava il giorno dell'apertura e ancora non era giunto dalla Svizzera l'invio delle vostre sculture. Mi chiedevo: il nostro padiglione resterà vuoto? Si telegrafò a Berna chiedendo se la spedizione si fosse fatta. Sì, la spedizione si era fatta e la cassa doveva già essere a Venezia, mi rispose Robbi. Finalmente si ebbe la notizia che essa era giunta alla stazione di Venezia. Dunque era alla stazione di Venezia, ma la via dalla stazione ai Giardini è ancora lunga, e là non ci sono i Welte-Furrer (spedizionieri zurigani), e le « camionettes » che fanno il buon servizio e là non si potrebbero usare.

Con voi ero poi quella mattina quando stavamo sul ponticello che conduce sul canale di Sant'Elena. Da lontano si vide un barcone: era quello della spedizione. Le sculture erano caricate quali verticalmente, quali orizzontalmente, come si sogliono caricare le « merci ». « L'uomo, sgomento » se ne stava in piedi e ci riconobbe da lontano: egli era veramente sgomentato di non trovarsi più nel Museo d'arte di Berna, ma su una barca in uno stretto canale di Venezia.

Poi venne il mattino radioso in cui si ebbe l'apertura dell'esposizione. Ecco i carabinieri in alta tenuta, schierati davanti al nostro padiglione: poi il momento in cui i signori della Biennale e le autorità della città, con a capo il duca di Genova, in rappresentanza del re, accompagnato dal conte Volpi, dal ministro dell'istruzione, Bottai, e da ufficiali superiori comparvero davanti al nostro padiglione, e la banda di un reggimento suonò l'inno nazionale, mentre, nello stesso tempo, si innalzava la bandiera svizzera. Non dimenticheremo facilmente quel momento. Noi si stava lì, piccolo gruppo di fedeli, e con noi il ministro Rüegger e il console di Svizzera a Venezia, signor Imhof, ognora pronto a dare una mano.

Io ho goduto di questo sfoggio militaresco e di questa pompa militaresca. Se i

soldati fossero sempre lì per starsene in bella fila, coi guanti alle mani e le baionette in canna, per ricevere onoratamente gli ospiti stranieri, come alla Biennale di Venezia — il mondo sarebbe invero bello. Alla Biennale v'era, di sicuro, un po' di solidarietà internazionale e di amicizia internazionale. Non si può non averlo sentito.

Interessante era poi di ascoltare, sotto i portici racchiudenti la Piazza di San Marco, quanto gli scultori italiani, che da tutta l'Italia accorrevano sempre alla Biennale, andavano dicendo di quell' « Ubacker », che ancora non conoscevano.

Che a voi, egregio giubilato, a Venezia si abbia assegnato il premio dello Stato per la scultura, non è stato un onore solo per voi, ma per tutta la Svizzera. Anche i nostri egregi scultori Hermann Haller e Otto Baenninger saprebbero raccontare di Venezia. Anch'essi, in altri anni, là alla Biennale sono riusciti primi.

Alla mostra che noi inauguriamo qui, nella Galleria d'arte, è esposto anche il mio busto o, meglio, il busto per il quale io ho posato. Di questo busto dirò qualche cosa, ma vorrei far precedere ciò che mi ha raccontato il signor Hubacher. Hubacher mi disse cioè, che aveva una modella e che la modella gli manifestava come fosse strano che durante il lavoro, e anzitutto all'inizio del lavoro, si abbia sempre l'impressione che egli cerchi qualche cosa. Egli va nel locale vicino dove sta la cassa della creta e porta della creta. Un momento dopo vi torna e porta nuovamente della creta. Poi manca qualche altra cosa che va cercata nello studio, e poi altro ancora. E tutto avviene senza agitazione, ma in calma e tranquillità. La mattina è bella e si ha tempo. Egli non dice una parola. A che questo cercare? E' evidente che si tratta solo di guadagnar tempo, di prepararsi, di raccogliersi. Egli sa che nel lavoro, determinante è l'inizio; che tutto sta all'inizio. Chi ammette si possa iniziare un lavoro trascurati e annoiati, credendo che la cosa si farà poi, è nell'errore. Il lavoro, cioè, non riuscirà più.

Hubacher si mette dunque composto al lavoro. Mentre crea, egli non prende patetiche pose michelangiolesche e non dà il colpo indietro alla zazzera. So, come delle linguacce affermano che egli non ha la zazzera e pertanto non può neppure mandarla indietro, e che i pochi capelli rimastigli dureranno tutt'al più fino a metà gennaio, poi non vi sarà più nulla. Dei suoi capelli n'è come del vostro carbone. Così dicono le male lingue. Ma va da sé: « Non ti curar di lor... »

A chi di voi, egregi presenti, non è mai stato modello a uno scultore, e saranno i più, dirò che la prima volta si siede vicini al blocco da modellare su cui sta un grosso pezzo di creta fisso a una bacchetta sottile e corta. Si guarda il pezzo di creta, tanto se n'ha il tempo, e ci si dice: « Be', dal blocco potrebbe uscire un pinguino o tutt'al più una lontra ». Però ne può uscire anche un busto, e magari un busto bellissimo. Al pezzo si aggiunge poi sempre nuova creta. Hubacher lavora in fretta, se pure senza precipitare, ma ci si accorge che è eccitato. Martella, picchia. Non parla. Cede al ritmo della formazione. Non è fare: è un formarsi della materia. Hubacher stesso non è allora che spettatore. Poi egli misura con un compasso dalle punte di metallo. Egli misura la larghezza delle tempie, la larghezza delle mascelle, la distanza fra il mento e la base della fronte, la distanza della punta di ambedue le orecchie, dalla nuca in qua.

Bello è tal misurare: mi è sembrato miracoloso. Dà quiete e sicurezza. Involontariamente ho pensato all'opera del Durer sull'arte della misura, nella quale si gioca con proporzioni e con relazioni come con palle d'oro. Questo misurare non irrigidisce il lavoro, ma gli dà leggerezza e movimento. Giovani scultori in erba o che almeno si credono scultori in erba, o giovani che hanno ancora il latte alla bocca, arriece-

ranno il naso su tal misurare, e diranno che lo scultore di qualche capacità vede senz'altro le proporzioni, senza ricorrere al metro. Ma lasciamoli.

Alla fine della prima posa nell'opera di Hubacher c'è già tutto: la somiglianza e il resto, anche se mancano ancora tre quarti del busto e il tutto appare come una roccia rosa dal tempo nella Bregaglia o come le rovine di una torre. Si vorrebbe non toccarla più, e così com'è, farla fondere nel bronzo.

Strano è come ciò tutto possa essere d'incitamento anche a un pittore, perchè quando io a mezzogiorno tornai a casa e scesi lo Hamberg-Steig, mi pareva che sapessi come si deve dipingere.

Nel libro di Hubacher «Dalla mia officina» di cui ho detto sopra, è accolto un passo sullo «Homme qui marche», nel Palazzo Farnese a Roma, del Rodin. Sarebbe bello e si sarebbe tentati di indugiare un po' su tale ordine di pensieri, ma Hubacher prima ci dovrebbe dire di più. Forse vi aveva accolto il problema: il compito per uno storico dell'arte.

Ed eccomi alla fine. Sono scapolo — ma la parola nulla ha di comune con «scappare» o con «scappato». — Sono, dunque, scapolo e non saprei, come anche non sono, in grado di giudicare che possiate provare voi, gentile e cara signora Hubacher, a questa festa. Bello deve essere di assistere alla formazione delle opere di Hubacher, e bello deve essere per voi fare sì che egli abbia il vestito caldo per l'inverno, che non capiti nelle correnti d'aria, che non fumi troppo e che gli siano risparmiate le solite noie del dì e le troppe chiamate al telefono: tutto ciò che la vita porta con sé.

Così, gentile e cara signora Hubacher, colgo l'occasione di questa festa per porgere anche a voi i miei migliori saluti e i miei migliori auguri.

LE MIE VETRATE

La prima vetrata che ho veduta nella mia vita, è la piccola lunetta nel coro della chiesa «Nossa Dona» al disopra di Promontogno. Da ragazzi, noi, Edmondo, Emilio ed io scendevamo spesso, nei pomeriggi domenicali, a vedere la Torre Castelmur, la chiesa e la fontana in pietra sul margine della strada. Nella chiesa, la vetrata, raffigurante l'«Annunciazione ai pastori», mi era la quintessenza della beatitudine. Oggi so che è una povera cosa senza valore, uscita da una qualche fabbrica milanese di vetrate. Ma ciò non vuol dire nulla: non si critica il fazzoletto da testa della madre e non si critica il ceppo del Natale che lei, la madre, portava nella camera da letto, nella «cambra» per procurare incanto e gioia. Quale impressione non può fare una simile vetrata su un ragazzo! È cosa strana e consolante nel contempo. Chissà se la mia vetrata in San Giorgio, presso Borgonovo, dirà mai e sarà mai qualche cosa a un ragazzo di Stampa? Chi lo sa? Essa è pure una lunetta, è almeno fatta di buon vetro, ha liste di vero piombo ed è genuina. La buona relazione di un'opera d'arte col popolo semplice e schietto, è forse il miglior compenso che si possa dare.

Tutte le mie vetrate si devono a ordinazioni, non a concorsi. Di ogni vetrata ho potuto proporre il soggetto, che si è anche sempre accettato. Fra i migliori soggetti andrà quello delle tre vetrate nel

coro della Wasserkirche in Zurigo: «La vita di Cristo e la nostra vita». I grandi cerchi della finestra di mezzo accolgono la vita di Cristo, i piccoli cerchi delle finestre laterali la nostra vita. Più tardi mi sono meravigliato che tutto mi fluisse spontaneo, senza sforzo, senza tormento, come di un sol getto.

Le prime vetrate, eseguite su miei disegni, furono le tre vetrate per la chiesa di S. Martino a Coira. L'ordinazione mi fu aggiudicata grazie al mio amico architetto Martin Risch. La mia ultima vetrata, almeno per ora, è quella del Fraumünster a Zurigo. Il 3 settembre 1945 si finì di metterla a posto. Il martedì, 9 settembre 1945, nel Fraumünster si ebbe la festa intima e piacevolissima dell'inaugurazione della vetrata. Qui riporto le parole del parroco Grossmann sulla vetrata e sul collaudo, così anche le poche parole che io dissi a spiegazione della vetrata del Fraumünster: ¹⁾

IL COLLAUDO DELLA VETRATA DI GIACOMETTI

«Martedì, 9 ottobre 1945, la cura di Fraumünster (Zurigo-città) organizzò una piccola festa per la consegna, da parte dell'artista Augusto Giacometti, della mirabile vetrata per la finestra a nord del transetto della chiesa. Vi erano invitate le persone che avevano portato il loro consenso alla realizzazione dell'opera. Alle 10.30 si raccolsero davanti alla chiesa, oltre i sei anziani, otto invitati. Essi prima visitarono, nell'aula magna, un'esposizione di tre progetti generali a colore e di grandezza differente, e alcuni schizzi di particolari dell'opera. Dopo presero posto nella chiesa di fronte alla vetrata fulgente nella magnificenza dei colori.

Il vicepresidente I. Meili porse il saluto all'artista e agl'invitati. In seguito il maestro A. G. spiegò l'opera sua. Noi siamo lieti di poter riprodurre testualmente il suo discorso. In allocuzioni successive il colon. F. Kuhn e il parroco A. Custer, il presidente e l'attuario della cura centrale, espressero all'artista le loro congratulazioni per la meravigliosa vetrata che orna debitamente il magnifico tempio. Il parroco Grossmann dichiarò di non aver dato senza qualche titubanza, dettagli dalla fede, il suo consenso alla rappresentazione di Dio Padre nell'opera d'arte. Egli si è però persuaso che in tale campo il catechismo aidelberghiano eccede nell'interpretazione del secondo comandamento, che vuole proibito il **culto** dell'immagine. Ma ciò che è manifesto nelle tante visioni della rivelazione di Giovanni e quanto la fede nell'essenza dichiara, Cristo troneggiante alla destra di Dio, può, sotto un qualche spetto, essere veduto e raffigurato anche dall'arte religiosa. Conosciute sono le raffigurazioni di Dio Padre nei dipinti della Creazione di Michelangelo o i quadri biblici di Schnorr von Carolsfeld o di Rudolf Schäfer. In più noi abbiamo già una raffigurazione di Dio Padre nel quadro, dedicato da Hans Waldmann, fuori sotto il tettuccio che lo protegge, sul muro esteriore della chiesa, verso il Münsterhof.

In una festiciuola che seguì, i partecipanti si trovarono riuniti a pranzo in comune nell'Hotel Baur au Lac, il cui direttore è membro della nostra cura. Là il presidente I. Meili diede l'istoriato dell'opera, che era già prevista nel preventivo della cura centrale dell'anno 1925. Egli si dice dolente che al defunto

1) Cfr. Gemeindeblatt Fraumünster, N. 11, 1945.

presidente della Casa parrocchiale, il giudice distrettuale G. Hess - von Schulthess, non fosse consentito di vedere il compimento dell'opera, e ringrazia le autorità federali, cittadine e ecclesiastiche dei sussidi che concedettero per l'esecuzione della vetrata. Il già consigliere comunale dott. I. Hefti, rappresentante della vicina e amica comunità religiosa di Enge, manifestò la sua alta ammirazione per l'opera e argutamente disse delle sue strette relazioni di lunga data con il Fraumünster. Gli anziani W. Rüegg e H. Nüssli rivolsero la parola al maestro Giacometti e celebrarono la sua opera. E anche Augusto Giacometti prese nuovamente la parola per giustificare come accanto alle vetrate nei toni chiari che convengono alle finestre verso settentrione del Fraumünster, possono stare le vetrate scure che splendono solo nella luce del sole.

Fu una bella festa e i pochi che vi presero parte sanno che, con loro, molti gioiscono e gioiranno tanto della magnificenza dei colori quanto del profondo senso biblico della nuova vetrata a colori, che d'ora in poi arricchisce la nostra chiesa.

A. G.

LA MIA BREVE ALLOCUZIONE NEL FRAUMÜNSTER

Egredi Signori,

Nella cerchia degli artisti e anche nella Commissione federale delle Belle Arti si è affacciata e si è discussa più di una volta la questione se nell'affidare un compito d'arte a un artista, gli si debba prescrivere il soggetto o lasciargli piena libertà di scelta. Piena libertà nel senso che l'artista possa scegliere lui stesso il soggetto che abbia poi a presentare alla rispettiva autorità un abbozzo o un progetto. L'autorità, dal canto suo, valendosi dei suoi consiglieri in materia d'arte deciderebbe se il progetto si abbia ad accettare o meno.

Intorno a questa questione si sono avute discussioni aspre e si sono formati due gruppi di viste opposte. Gli aderenti al gruppo che vuole si prescriva sempre il soggetto all'artista, argomenta col passato, e particolarmente col Rinascimento italiano, affermando che i de' Medici e la Chiesa nel dare l'incarico all'artista abbiano sempre prescritto un soggetto preciso. Ciò risponde al vero e non v'è nulla da obiettare.

Gli aderenti del secondo gruppo, ed io sono di questi, si dicono che noi viviamo in altri tempi; che l'atteggiamento spirituale è mutato; che l'artista, se realmente tale, è maggiorenne, e che non è solo l'esecutore di un'idea altrui, ma gli si abbia eventualmente a concedere di manifestare la sua opinione su quanto va portato in questo o quello spazio.

Quando si ha una certa esperienza di ciò che avviene nelle istanze o nelle commissioni allorchè si tratta di trovare l'argomento per un dipinto, un mosaico o una vetrata, e si sa come il presidente prega i membri della commissione di sottoporgli delle proposte, ed è tutta una faccenda prima che si riesca a fissare quale proposta abbia avuto il maggior numero di voti, — allora, solo allora si avverte che un tale procedimento non può essere giusto. V'è poi, che ogni membro della commissione è preso nell'intimo da crucci solo suoi: la famiglia ha bisogno di una carrozzella per bimbi e di una macchina da cucire, e ciò costa molto. E quando si pensa a tutto questo, si può afferrare il poco calore interno e il poco ardore che si porterà nella ricerca dell'idea per un dipinto o per una scultura.

E quanto è diverso, se si lascia la piena libertà all'artista. Se egli artista è, si recherà nel luogo che accoglierà il suo quadro. Se si tratta di una chiesa, egli sarà là durante la predica, quando v'è folla, e ascolterà nel raccoglimento. Vi ci andrà anche quando l'organo suona, o durante un concerto vocale. Ma ci andrà anzitutto

quando potrà essere solo, e tutto è silenzio. Se ne starà là seduto e guarderà, chiuso in sè: ascolterà ciò che lo spazio gli dice e i taciti spiriti dello spazio gli sussurrano. Se mai, casualmente, si può parlare di ispirazione, è in questo caso.

Un bell'esempio di pittura moderna in cui si è lasciata la scelta del soggetto all'artista, lo abbiamo qui, in tutta vicinanza, nella galleria del Fraumünster. Paul Bodmer, già nella scelta delle scene da eseguirsi, ha dato del meglio.

La vetrata che sta davanti a noi — ed io ho avuto la libertà della scelta, — rappresenta il Paradiso: In alto sta il Padre, in abito violetto e azzurro, con il mappamondo. Alla sua destra, o a sinistra del nostro posto d'osservazione, v'è Cristo, col calice. Seguono poi, dall'alto in basso, accoppiati, i profeti

Iesaja, Geremia
Ezechiele, Daniele
Osea, Ioel
Amos, Obadia.

Nell'ultima fila, in fondo, sono i quattro Evangelisti. Il tutto è incorniciato, a destra e a sinistra, da angeli oranti, inginocchiati. La parte mediana, che accoglie i profeti, in consonanza col suo carattere è tonica e scura. La cornice con gli angeli inginocchiati e cogli Evangelisti, è più chiara. In alto, nell'ornamento erompe il giubilo: il canto puro del Paradiso.

Nella mia intenzione era di tenere il tutto nei termini della piena quiete per raggiungere, entro le mie possibilità, ciò che dicesi la « serenità ». Così tutte le figure sono raffigurate somiglianti e sedute. Si sono evitati i gesti scomposti e ogni movimento scomposto. La grandezza delle figure diminuisce gradatamente dal basso in alto, cioè le figure in alto, con Dio Padre e Cristo, sono, nelle proporzioni, più grandi che le figure della fila inferiore con gli Evangelisti. Questa soluzione, anche quando si faccia astrazione del significato simbolico, ha il vantaggio di attirare l'occhio verso l'alto. Se le figure si fossero tenute tutte delle stesse proporzioni, v'era da temere che quelle in alto potessero in qualche misura apparire piccole e insignificanti. La finestra ha l'altezza di 9 metri.

La quiete nella composizione, di cui ho detto or ora, sta nell'atteggiamento e nella successione delle figure. Ma non solo in ciò. Su questa compostezza, su questa « serenità » si direbbe tirato un velo coloristico che raffigura la letizia, il giubilo e la magnificenza del Paradiso. Vi sono, pertanto, come due strati superposti.

La vetrata è stata eseguita dal pittore in vetro Ludwig Jaeger, a San Gallo, che ha eseguito quasi tutte le mie vetrate e che, anche qui, ringrazio vivamente del suo buon lavoro.

Se mi è concesso di manifestare alla cura di Neumünster un mio desiderio, così come lo farebbe il ragazzo per il Natale, bramerei che la vetrata venga protetta dal di fuori, forse con doppio vetro, come nella Wasserkirche, o solo con una griglia, come al Grossmünster. So che le spese sarebbero ingenti, ma è il disborso di una volta tanto, e tale che si lascia giustificare.

Il mio desiderio sarebbe così soddisfatto e l'anno prossimo non manifesterei altri desideri.

Le tre vetrate del coro nel Grossmünster a Zurigo, durante la guerra furono levate e custodite altrove. Furono poi rimesse al loro posto il 28 agosto 1945.

Ed ora:

Fortuna e sfortuna sopporta in pace:
tutto passa e anche verrà l'ora tua.