

Parliamo di Alberto Giacometti

Autor(en): **Zala, Romerio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **26 (1956-1957)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-21787>

Nutzungsbedingungen

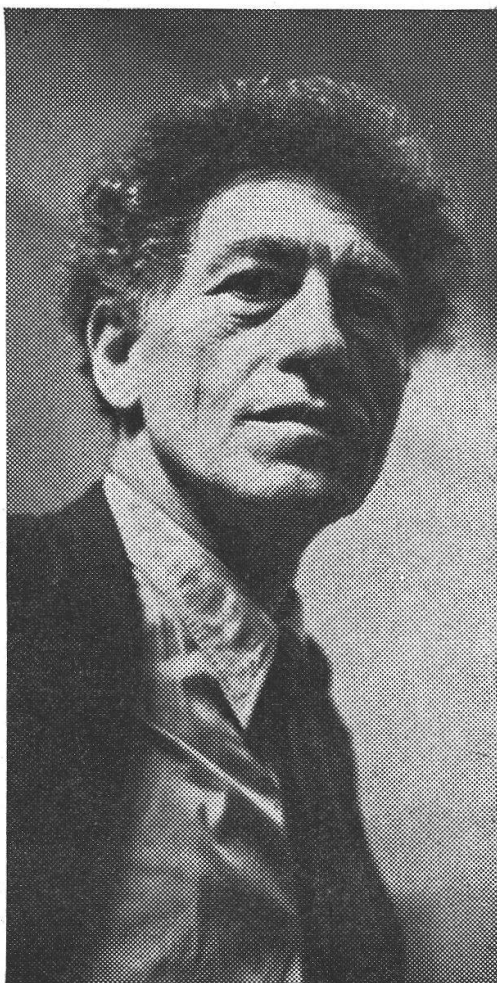
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



(Lastra Gazzette de Lausanne)

Parliamo di

Alberto Giacometti

ROMERIO ZALA

Poche regioni di soli 14000 abitanti hanno dato tanti artisti di valore come il Grigioni Italiano e, ciò che più importa, è che questa attività artistica perdura ininterrotta; ciò che sta a dimostrare come le nostre terre ricreino di generazione in generazione grandi uomini. Infatti anche oggi fra una schiera di ottimi artisti uno, Alberto Giacometti, emerge fra i primi scultori della nostra epoca.

Si può presentare un artista e la sua arte in modi ben diversi e questo si può dire specialmente per Alberto Giacometti, uno di quegli artisti, la cui opera è più conosciuta all'estero che in patria e segnatamente nelle Valli. Noi scegliamo quindi per questo breve studio la via che ci sembra migliore per intendere l'arte e il carattere di questo scontroso artista.

Dopo aver fissato, cioè, scheletricamente le più importanti date biografiche e presentato tre riproduzioni delle sue opere (« Figures 1956 »); « Jean Genêt, 1954-55 » e « Personnage fusillé ») come pure la fotografia dell'artista, diamo la parola ad Alberto Giacometti stesso e per finire facciamo seguire alcune critiche apparse su autorevoli giornali, sia in occasione della sua grande esposizione retrospettiva che ebbe luogo a Berna dal 16 giugno al 22 luglio 1956 e che per desiderio espresso del pubblico venne prolungata di otto giorni, sia in occasione della XXVIII Biennale di Venezia, dove l'Ar-

tista aveva esposto nove sculture nel padiglione francese, motivo per cui sorse poi una vivace discussione.

NOTE BIOGRAFICHE

- 1901 nasce a Stampa in Bregaglia, figlio del pittore Giovanni Giacometti;
1914 primi lavori plastici e poco dopo, primi tentativi nella pittura;
1919 studia all'«Ecole des Arts et Métiers» a Ginevra;
1920-21 a Venezia e a Roma;
1922 si stabilisce a Parigi, dove lavora ancora oggi;
1922-25 studia all'Accademia di «La Grande Chaumière» a Parigi;
1925-28 produce plastiche cubistiche;
1929-34 prende parte al movimento surrealista: «Objets» e costruzioni;
1934 esposizione personale da Pierre Colle, Parigi;
1934-45 ritorna alla figura e al ritratto. Studi con modello. Sculture in formato piccolo;
1940-45 è a Ginevra;
1945 comincia a produrre le figure stralunghe;
1947 ritorna a pitturare;
1948-1955 diverse esposizioni personali: 1948-1950 da Pierre Matisse, New-York; 1950 Kunsthalle Basilea; 1951 e 1954 Galerie Maegh, Parigi; 1955 Museo Guggenheim, New-York; Arts Council, Londra e in diverse città tedesche.
-

Nel 1950 Alberto Giacometti inviava alla Galleria Pierre Matisse a New-York, che stava preparando una sua esposizione, una lettera concernente il suo lavoro. Nessun altro scritto può informarci meglio di questo sul suo carattere d'artista e sul suo lungo solitario cammino artistico. Ecco la traduzione dal francese di quanto scrisse:

«....Ho fatto il mio primo busto dal vero nel 1914 e continuai negli anni seguenti per tutto il tempo che fui in collegio. Posseggo ancora un certo numero di questi busti e guardo sempre il primo con un certo rimpianto e nostalgia.

Nel medesimo tempo e già da molti anni, disegnavo molto e dipingevo. Accanto ai disegni dal vero e a illustrazioni di libri che leggevo, copiavo spesso quadri e sculture da riproduzioni. Dico ciò perché, con brevissime interruzioni, ho continuato nella stessa attività fino a oggi.

Nel 1919 sono stato per tre giorni all'«Ecole des Beaux-Arts» a Ginevra e dopo all'«Ecole des Arts et Métiers» della stessa città, per la scultura. Facevo anche acquerelli nelle vicinanze e in riva al lago. A casa dipingevo.

Dal 1920-1921 ho vissuto in Italia. Dapprima a Venezia, dove passai le giornate soprattutto a guardare i dipinti del Tintoretto, non volendo che me ne sfuggisse neppure uno.

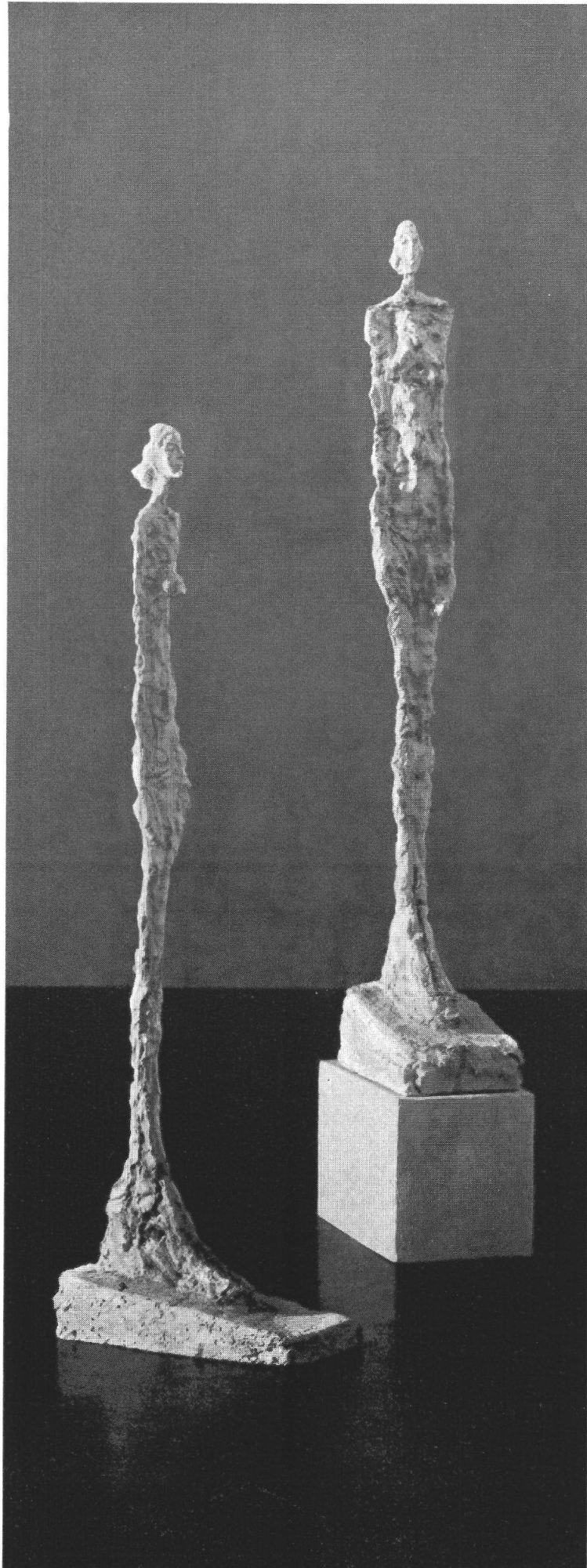
Tintoretto, con mio gran dispiacere, fu un po' detronizzato il giorno stesso in cui lasciai Venezia, dai lavori di Giotto a Padova, e quest'ultimo, a sua volta, lo fu qualche mese più tardi da Cimabue ad Assisi.

Restai nove mesi a Roma, dove il tempo mi mancò sempre per fare tutto quello che avrei voluto. Avevo voglia di vedere tutto e nel medesimo tempo dipingevo delle figure, dei paesaggi un po' puntillistici (mi ero fatta la convinzione che il cielo non è blu che per convenzione, ma è rosso in realtà) e delle compo-

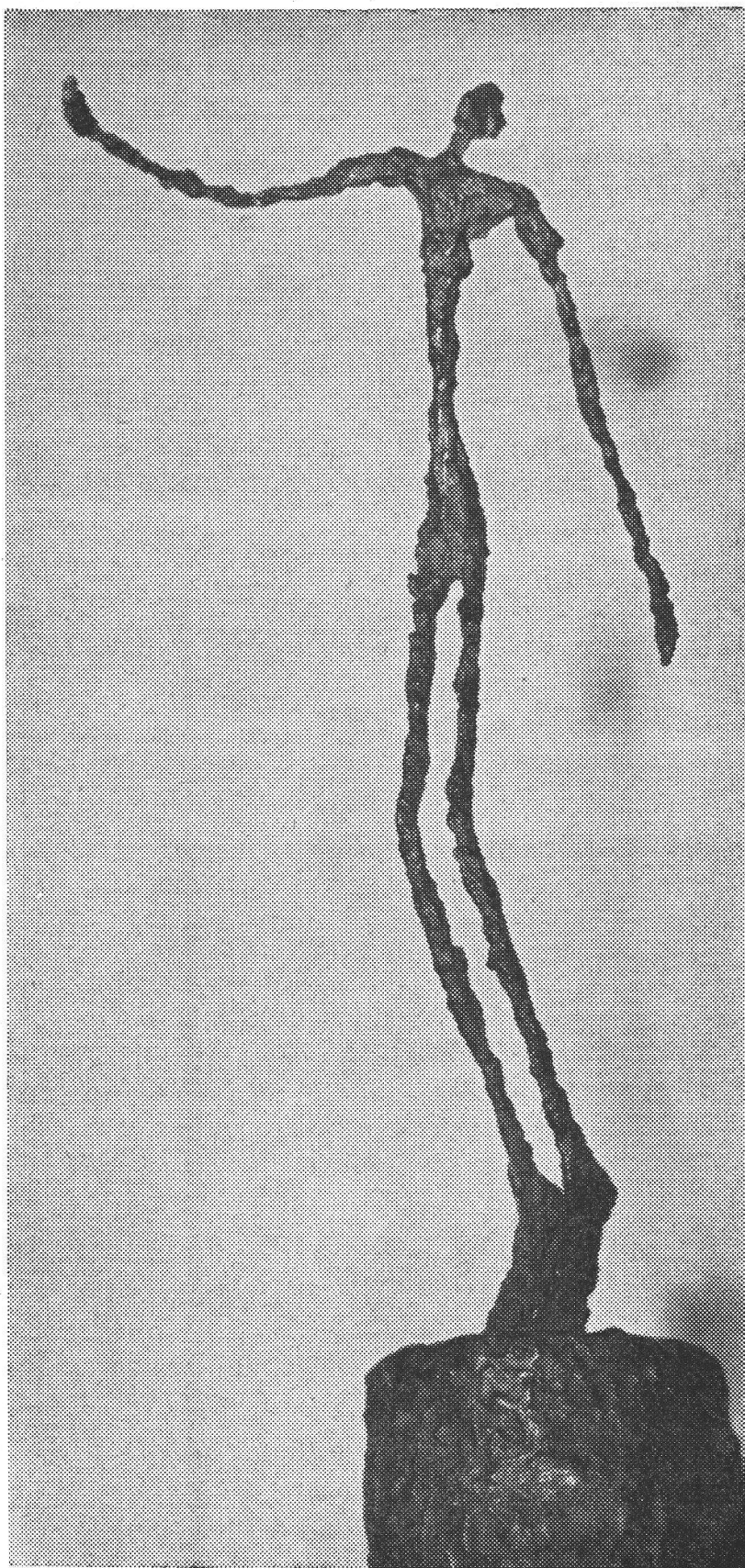


ALBERTO GIACOMETTI, Jean Genêt 1954-55

(Lastra Kunsthalle-Berna)



ALBERTO GIACOMETTI, *Figures 1956*. (Lastra Kunsthalle-Berna)



ALBERTO GIACOMETTI, *Personnage fusillé*. (Lastra Gazette de Lausanne)

sizioni ispirate da Sofocle ed Eschilo che leggevo a quell'epoca (Il sacrificio d'Ifigenia; La morte di Cassandra; L'incendio di Troia, ecc.).

Avevo incominciato anche due busti di cui uno piccolo, e per la prima volta non riuscivo a cavarmela; mi perdevo, tutto mi sfuggiva, la testa del modello davanti a me diventava come una nuvola, vaga e illimitata. Finii per distruggerli alla fine del mio soggiorno.

Passavo gran parte del tempo nei musei, nelle chiese, fra le rovine. Ero soprattutto attirato dai mosaici e dal barocco. Mi ricordo di ogni sensazione provata davanti a tutto ciò che guardavo. Riempivo dei quaderni di copie (un meraviglioso schizzo di Rubens che mi ritorna in mente in questo istante e il mosaico dei Santi Cosma e Damiano; questo fu seguito immediatamente da mille altre cose, ma non posso dilungarmi).

Nel 1922 mio padre mi mandò a Parigi per frequentare l'Accademia. (Da un certo lato avrei preferito andare a Vienna, dove la moneta valeva poco. A quel tempo il mio desiderio di divertirmi era più forte del mio interesse per l'Accademia).

Dal 1922 al 1925 e in seguito fui all'Accademia della Grande Chaumière, da Bourdelle. Il mattino facevo scultura e le stesse difficoltà incontrate a Roma ricominciarono. Nel pomeriggio disegnavo.

Non potevo più sopportare una scultura senza colore e spesso ho provato a dipingere sculture al naturale. Ne ho conservato alcune per anni e poi, soprattutto per ragioni di spazio, le ho levate e distrutte.

Impossibile afferrare una figura nel suo complesso (ci attenevamo troppo al modello e se si partiva da un particolare, da un calcagno o dal naso, non c'era più nessuna speranza di arrivare infine a un insieme).

Anzi se si cominciava ad analizzare un particolare, la punta del naso, per esempio, si era perduti. Si sarebbe potuto spendervi la vita senza arrivare ad un risultato. La forma si sfascia, non son più che granelli in movimento sopra un vuoto nero e profondo, la distanza fra una narice e l'altra diventa come il Sahara, non c'è più limite, niente di fisso, tutto sfugge.

Siccome volevo in ogni modo realizzare un po' di quello che vedevo, cominciai per disperazione a lavorare a casa mia a memoria. Ho cercato di salvare quel poco che potevo da questa catastrofe. Questo ha prodotto, dopo una quantità di prove che s'avvicinavano al cubismo e si doveva forzatamente avvicinarvisi (è troppo lungo da spiegare, ora) degli oggetti che per me erano quanto potevo fare di più prossimo al mio concetto della realtà. (Sculture di quest'epoca sono: «Donna cucchiaino», 1926; «Testa»; «Uomo e donna», 1928).

Ciò mi dava una certa parte della visione della realtà; ma mi mancava quanto io sentivo per l'insieme, una struttura, un lato acuto che pure ci vedevo, una specie di scheletro nello spazio.

Le figure per me non erano mai una massa compatta, ma come una costruzione trasparente.

Dopo aver fatto di nuovo ogni specie di prove, feci delle gabbie con una costruzione libera nell'interno, eseguite in legno da un falegname.

Vi era un terzo elemento che mi colpiva nella realtà: il movimento.

Malgrado tutti i miei sforzi, allora mi era impossibile di sopportare una scultura che dà solo l'illusione d'un movimento, una gamba che avanza, un braccio levato, una testa che guarda da parte. Questo movimento non lo potevo fare che reale ed effettivo, volevo anche dare la sensazione di provocarlo.

Diversi oggetti che si muovono uno rispetto all'altro sono di questo tempo: «Palla sospesa»; «Punta all'occhio»; «Uomo, donna, bambino»; «La Palla».

Ma tutto questo mi allontanava a poco a poco dalla realtà esteriore, avevo tendenza a non appassionarmi che per la costruzione degli oggetti stessi.

C'era in questi oggetti qualche cosa di troppo ricercato, di troppo classico ed ero turbato dalla realtà che mi pareva diversa. A quel tempo tutto in essa mi sembrava un po' grottesco, senza valore, trascurabile. Ma questo è espresso in una maniera troppo sommaria. Oggetti senza base e senza valore, da scartare.

Non era più la forma esteriore delle cose che m'interessava, ma quello che sentivo effettivamente nella mia vita. Durante tutti gli anni precedenti (epoca dell'Accademia) vi era stato per me un contrasto spiacevole fra la vita e il lavoro; l'una ostacolava l'altro e non trovavo una soluzione. Il fatto di voler copiare un corpo a ore fisse e per di più un corpo che mi era indifferente, mi sembrava un'attività fondamentalmente sbagliata, stupida e che mi faceva perdere ore di vita.

Non si trattava più di presentare una figura esteriormente somigliante, ma di vivere e di non realizzare che quanto mi colpiva o che desideravo. Ma tutto questo mi alternava, si contraddiceva e continuava per contrasto. Desiderio anche di trovare una soluzione fra le cose piene e calme e le acute e violenti. In quegli anni (1932-34) feci degli oggetti rilevanti di tendenze assai differenti fra loro. («L'oggetto invisibile»; «Testa» del 1934).

Vedevo di nuovo i corpi che mi attiravano nella realtà e le forme astratte che nella scultura mi sembravano vere, ma, detto molto sommariamente, non volevo rinunciare all'una o all'altra cosa.

Feci un'ultima figura, una donna che si chiamava $1 + 1 = 3$, della quale non riuscivo a venirne a capo.

E poi il desiderio di fare composizioni con delle figure. Per questo mi occorreva fare (in fretta, così credevo) uno o due studi dal vero, appena quanti occorreva per comprendere la costruzione d'una testa, di tutta una figura e nel 1935 presi un modello. Per questo studio doveva bastarmi (pensavo) una quindicina di giorni e poi avrei realizzato le mie composizioni.

Ho lavorato col modello tutti i giorni dal 1935 al 1940.

Nulla era come avevo immaginato. Una testa (lasciai presto da parte le figure: era troppo) diventava per me un oggetto totalmente sconosciuto e senza dimensioni. Due volte l'anno cominciavo due teste, sempre le stesse, senza mai finirle e mettevo i miei studi da parte. (Ne ho ancora le forme).

Infine per tentare di realizzare qualche cosa ricominciai a lavorare a memoria, specialmente per sapere il risultato di tutto questo lavoro. (Durante tutti quegli anni disegnai e feci un po' di pittura, quasi sempre dal vero).

Ma volendo fare a memoria ciò che avevo visto, con mio terrore m'accorsi che le sculture diventavano sempre più piccole, non avevano somiglianza che in piccolo; eppure tali dimensioni mi ripugnavano e senza posa ricominciavo per arrivare dopo qualche mese al medesimo punto.

Una grande figura per me era falsa e una piccola ugualmente intollerabile e poi esse diventavano così minuscole che spesso, con un ultimo colpo di coltello, esse si riducevano in polvere, eppure teste e figure non mi sembravano un po' reali se non minuscole.

Le cose cambiarono un po' nel 1945, col disegno.

Questo mi condusse a fare delle figure più grandi, ma allora, con mio stupore vidi che esse non erano somiglianti se non lunghe e sottili».

Facciamo seguire la chiusa della lettera in francese come venne scritta dal Giacometti:

« Et c'est à peu près là où j'en suis aujourd'hui (en 1950), non, où j'en étais hier encore, et je m'aperçois à l'instant que si je peux facilement dessiner les sculptures anciennes, je ne pourrais que difficilement dessiner celles que j'ai faites les dernières années; peut-être que si je pouvais les dessiner, il ne serait plus nécessaire de les faire dans l'espace, mais je ne suis pas sûr de ceci.

Et je m'arrête, d'ailleurs on ferme, il faut régler ».

Ed ecco ora alcune critiche sulla Mostra di Berna e sulle opere esposte alla Biennale di Venezia:

Il critico d'arte dott. Franz Meyer inizia la sua introduzione al catalogo della mostra di Berna con le seguenti parole:

« Alberto Giacometti passa oggi per uno dei primi scultori del nostro tempo ».

La « Politische Korrespondenz » nella sua circolare No. 180 del 15 giugno 1956 scrive:

«questo artista, figlio di Giovanni Giacometti, è oggi, nel campo internazionale, fra le grandi personalità creatrici della plastica moderna ».

La « Gazette de Lausanne », 14 luglio 1956, gli dedica una pagina intiera. L'articolo di André Kuenzi dal titolo « Alberto Giacometti scultore dei tempi moderni », così inizia: « Appena entrati voi siete singolarmente angosciati di sentire queste concrezioni mammillari trafiggervi lo sguardo. Voi sentite una formidabile presenza dietro a tutte queste vertiginose architetture. Eppure non c'è quasi nulla, ma lo spazio scava intorno a noi i suoi spaventevoli abissi. Le lunghe teorie di stalagmiti di Giacometti non soltanto vi sconcertano, ma vi pongono di fronte allo spaventevole problema dello spazio e della rassomiglianza. Giacometti ci dice: « Si può, sforzandosi di delimitare il più esattamente possibile la realtà, fare ancora una scultura valevole? »

L'esposizione che ci presenta alla Kunsthalle di Berna ci dà più che una risposta, perché ci pone in presenza di opere fra le più drammatiche e le più originali della nostra epoca. « Non sono che insuccessi » ci dice lo scultore, « tutto è approssimativo ». « Questa esposizione non ha senso.... » Ecco le parole che abbiamo udito dalla bocca del più commovente scultore moderno ».

Ed ecco la chiusa dell'articolo: « Quel che c'è di straordinario in queste figure, è la loro verità d'insieme, la loro situazione definitiva nello spazio, il loro stesso verismo, volendo dire con ciò che lo scultore arriva ad una specie di rappresentazione globale della realtà.... »

Sartre ha scritto di Giacometti: « È il primo che abbia avuto l'idea di scolpire l'uomo come lo si vede, ossia a distanza ».

C'è qualche cosa di spaventevole in tutte queste lunghissime figure che divengono altrettanti fattori creatori di vuoto. E questo vuoto immenso che circola fra queste sottili apparizioni pietrificate dalla paura d'essere troppo rassomiglianti, potrebbe anche rappresentare la piccola « cosa » spiacevole che si muove sotto i

nostri piedi e che ci farà precipitare presto nel niente. O semplicemente la disperazione o la solitudine dell'uomo.

Una figura (vedi illustrazione «Personnage fusillé») forse la più commovente, al «punto morto». Un uomo in piedi che ha ricevuto or ora una fucilata nella schiena. Il suo corpo è in perfetto equilibrio. Può cadere da una parte o dall'altra. Cosa che del resto non ha nessuna importanza. Purché cada. Purché crolli. Davanti a tutte le altre figure lunghe, sottili e anonime che stanno ben erette sui loro gran piedi.... «L'uomo che vacilla siete voi in questo allucinante universo».

Della pittura R. Hs. scrive nella «Neue Zürcher Zeitung» del 4/7/56 No. 1918: «La pittura di Alberto Giacometti sta in stretta relazione con le sue figure plastiche; ciò trova conferma davanti ad ogni quadro, specialmente davanti ai ritratti che costituiscono quasi la metà delle 23 pitture esposte. Con quale ultima insistenza è in essi riprodotto l'aspetto dell'uomo! Dal grigio vuoto della superficie della tela, si riuniscono, apparentemente per caso, delle linee ad accennare il corpo e si condensano, arricchite di poco rosso o blu, in un centro, in un turbine, le cui linee principali danno risalto alla situazione spirituale di una persona. «Diego» e «Jean Genêt» sono concentrati di una tensione interna, visioni che avvampano da una incertezza formativa e spariscono nuovamente nel vuoto.

Perciò il continuo incorniciare della figura con linee nere: di nuovo la localizzazione che allontana una faccia, una figura, in uno spazio vuoto, nel quale chi contempla vede come attraverso ad un vetro appannato. «La mère derrière le lit» lo porta in una disperata sfera fra ricordo e dimenticanza, la persona sfugge quasi completamente alla visibilità, apparisce solo nel poco bianco, piccola, molto lontana, solo per un momento e si perde di nuovo in un ondeggiante grigio, nel nulla».

Nel «Bund», edizione del mattino del 25/6/56: troviamo il seguente passo sui disegni: «Lo spazio che lo circonda entra nel problema creativo e diventa una specie di cornice visibile, nella quale vien incastrata la figura. Esempi significativi di questi sforzi sono anche i disegni di Giacometti, specialmente le persone che camminano e segnatamente la figura dell'affisso, il cui contorno è completamente sfrangiato e sventagliato, cosicchè diventa una specie di strato atmosferico di passaggio fra corpo e mondo esteriore.

In questo caso c'è più che il solo effetto di luce, che secondo la tendenza impressionistica si deve mostrare sulla superficie illuminata; è l'impulso di mettere la persona in pieno contatto con le forze universali che la circondano, un problema più interno che esterno.

Nell'articolo del giornale «Zürcher Woche» del 13/7/56 leggiamo la significativa frase dovuta alla penna di Paul Portmann: «A noi sembra che nelle figure stralunghe di Alberto Giacometti viste in prospettiva allargata sia simbologgiata quella del ventesimo secolo».

Intorno alla partecipazione del Giacometti alla Biennale di Venezia nel padiglione francese, anzichè in quello svizzero si era accesa una interessante discus-

sione. Ecco il fatto in poche parole: La Svizzera aveva offerto ad Alberto Giacometti l'intiero padiglione, ma egli non volle accettare, perché aveva già promesso di esporre in quello francese.

G. T. scrive in proposito nella «*Neue Zürcher Zeitung*» del 26/6/56, No. 1836: «Il gran premio per la plastica l'ha ricevuto l'inglese Lynn Chadwick e, considerando il numero delle opere esposte e la loro presentazione, ciò è assolutamente giusto. Il vero candidato a questa distinzione era invece Alberto Giacometti. Lo sanno gli Svizzeri dei quali è compatriotta (egli è bregagliotto), quanto i francesi che lo contano volentieri fra i loro. Ma il padiglione francese è ancora una miscellanea mal concepita. Le poche sculture di Giacometti, esposte nel locale principale, non vi risaltano affatto. Cosa sia l'opera di Giacometti non si può attualmente vedere nè nel padiglione svizzero, nè in quello francese, bensì alla Kunsthalle di Berna, dove sono concentrate quelle opere che a Venezia avrebbero fatto un'immensa impressione. Che il Giacometti si possa annoverare fra gli ingegni più elevati e riflessivi e anzitutto fra i profondi pensatori di questa generazione, è fuori dubbio. Probabilmente la locuzione divenuta rettorica del «pensiero esistenzialista» non può essere rivendicata nemmeno lontanamente da alcun letterato parigino come da lui, che quale scultore e pittore, cerca di colpire e definire la condizione umana attuale e ci riesce. Anche chi volesse attenersi all'arte e non alla «regia» ed alla politica dell'arte che, come lo snobismo, s'incontrano spesso alla Biennale, vien costretto dal «caso» Giacometti a tali considerazioni».

Come risulta da una recensione di Maria Netter sulla «*Die Weltwoche*» del 29/6/56, No. 1181, pagina 15, il Giacometti non aspirava al gran premio della Biennale di Venezia per la plastica. Essa scrive: «Ai critici svizzeri e francesi risultava chiaro fin dall'inizio che questa volta Giacometti non era in competizione per il gran premio nè per la Francia, nè per la Svizzera. Come è noto egli si era fatto cancellare dalla lista dei candidati. L'italiano Manzù ha comunicato questa decisione alla giuria solo all'ultimo momento».

In un articolo sulla Biennale apparso nel «*Corriere della Sera*» del 26/6/56 il critico d'arte Leonardo Borgeese accenna anche al Giacometti. Egli dice: «...bisogna riconoscere, esteticamente scorrendo, che le intuizioni ed espressioni dei nuclearisti, che le loro particolari macchie e pillacchere, che il loro «prefigurativo», le loro allusioni al tempo, allo spazio, alla fisica, alla supermatematica, che i loro interplanetarismi, e i loro proclami e programmi non valgono meno, davvero dei pezzi d'albero esposti dal danese Erik Tømmensen (giusto: quanto più artistica, più viva, la scalmiera della gondola!) o delle esplosioni e spiaccature del francese Pierre Tal Coat, o delle plastiche smoccolature dello svizzero in Francia Alberto Giacometti, o delle «composizioni» e forme plastiche pure del tedesco Karl Hartung, o delle miserevoli spazialerie «evolute» (verso dove?) e «libere» (da chi? da che cosa?) della Persia e della Turchia. Non valgono meno, nè mai potrebbero valer meno, perchè tutti questi liberi ed evoluti linguaggi si equivalgono nel non dir niente, nel dire pochino, nella falsa evoluzione, che è viceversa involuzione, nella ridicola e penosa mancanza di libertà, di fantasia, di poesia».

Un altro modo di giudicare l'arte moderna l'abbiamo trovato nell'Europeo 558 del 24/6/56. In esso Francesco Arcangeli scrive: «Tante se ne eran sentite dire, su questa XXVIII Biennale, da essere preventivamente, scoraggiati. Invece,

è vitale quanto nelle precedenti edizioni. Una cosa è certa: questa maledetta arte moderna, questo caos che si presume così inutile e sconcertante, risorge con sempre nuovi argomenti. Come la vita, ti delude per un verso, subito ti «ricarica» per l'altro; se ti annoia per qualche tempo, ti entusiasma presto».

Durante le due citate Mostre, in questi ultimi mesi, sono apparse numerose critiche sull'opera di Alberto Giacometti. Noi, tenendo conto dello spazio messi a disposizione, ne abbiamo scelte alcune e le abbiamo disposte in modo che il lettore possa almeno farsi un'idea dell'opera e dell'artista.

Facciamo seguire un elenco delle altre più importanti recensioni a nostra disposizione:

- 21/6/56, Berner Tagwacht, Berna.
- 22/6/56, Der Landbote, Winterthur.
- 23/6/56, Luzerner Tagblatt, Lucerna.
- 30/6/56, Tagesanzeiger, Zurigo.
- 30/6/56, (H. W. Petzet), Frankfurter Allgemeine Zeitung, Francoforte.
- 2/7/56, Neue Berner Zeitung, Berna.
- 5/7/56, Die Wochenzeitung, Zurigo.
- 8/7/56, Tribune de Lausanne.
- 9/7/56, Die Woche, Olten.
- 24/7/56, (Dorette Berthoud), Feuille d'Avis de Neuchâtel.
- 5/8/56, (Max Huggler), Schweizer Monatshefte, 36 Jahrg. Heft 5.
- 8/56, «Werk», Winterthur, Heft 8.