

Fare il ritratto di Alberto Giacometti

Autor(en): **Filippini, Felice**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **36 (1967)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28510>

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.

FELICE FILIPPINI

FARE IL RITRATTO DI ALBERTO GIACOMETTI

QUADERNI GRIGIONITALIANI

Rivista trimestrale delle Valli Grigionitaliane
Pubblicata dalla Pro Grigioni Italiano

Anno XXXVI – Numero 1 – Gennaio 1967





Fare il ritratto di
Alberto Giacometti

Felice Ilippin

Curioso come la notizia della morte di un amico entra in contatto con noi, cerca il suo incastro con la nostra vita. Chi non legge i necrologi né ascolta la radio vive ore, giorni, magari settimane in cui prolunga in sé il colloquio segreto con una figura che continua a essere, per lui, viva e operante: è il miracolo dell'immaginazione o, in termini idealistici, della *concezione*: che sono più forti della morte stessa. Questo colloquio immaginario con invisibili presenze sfugge alle notizie senza ricupero. Ha fame di cose provvisorie e terrore delle definitive. Siamo felici fin che gli altri esistono e possibilmente sono felici. Caso mai, preferiamo ignorare per non offuscare la potenza dell'immaginazione.

Il 12 gennaio 1966 la notizia della morte di Alberto Giacometti è piombata di buon mattino su noi che alla Radio ci apprestavamo a una seduta con la stampa (ogni morto importante muove la Radio, fruga negli archivi, sprona alla ricerca di collaboratori capaci di commemorarlo degnamente, fa risentire molte voci imprigionate sui nastri magnetofonici. La morte suscita sempre, da qualche parte, un *surplus* di vita: magari solo per un momento — prima della dimenticanza, prima che la solita esistenza riprenda i suoi diritti.)

La morte di Alberto Giacometti non va considerata una notizia di cronaca. Si pensi che Giacometti era abitato dall'idea della morte; che ogni suo gesto creativo fuggiva verso la morte — o era fatto per ritorcersi convulso via dalla morte, che in termini d'esistenza è la stessa cosa. In questi casi il pittore della resistenza umana alla morte è inevitabilmente il pittore della morte.

A modo suo celebra i fasti di ciò che sarà fatalmente preda alla morte, a essa destinato come per un sacrificio. La meditazione sulla scomparsa di Alberto Giacometti non può non basarsi su questa idea, questo filo di storia: un ragazzo apre gli occhi al mondo che lo circonda e in lui subito si spalancano grandi occhi di veggente al vederlo precario, appoggiato su basi fragili, promesso in ogni momento al nulla. Sarà, per prima cosa, la morte di un olandese, suo protettore, in un albergo sulla strada per Venezia; poi quella di un portinaio del suo atelier di Parigi. Contro questo scandalo della morte l'occhio di Giacometti scorge negli esseri, anche nei più molli e cadenti e insignificanti, la determinazione, la violenza di resistere alla morte. Le sue

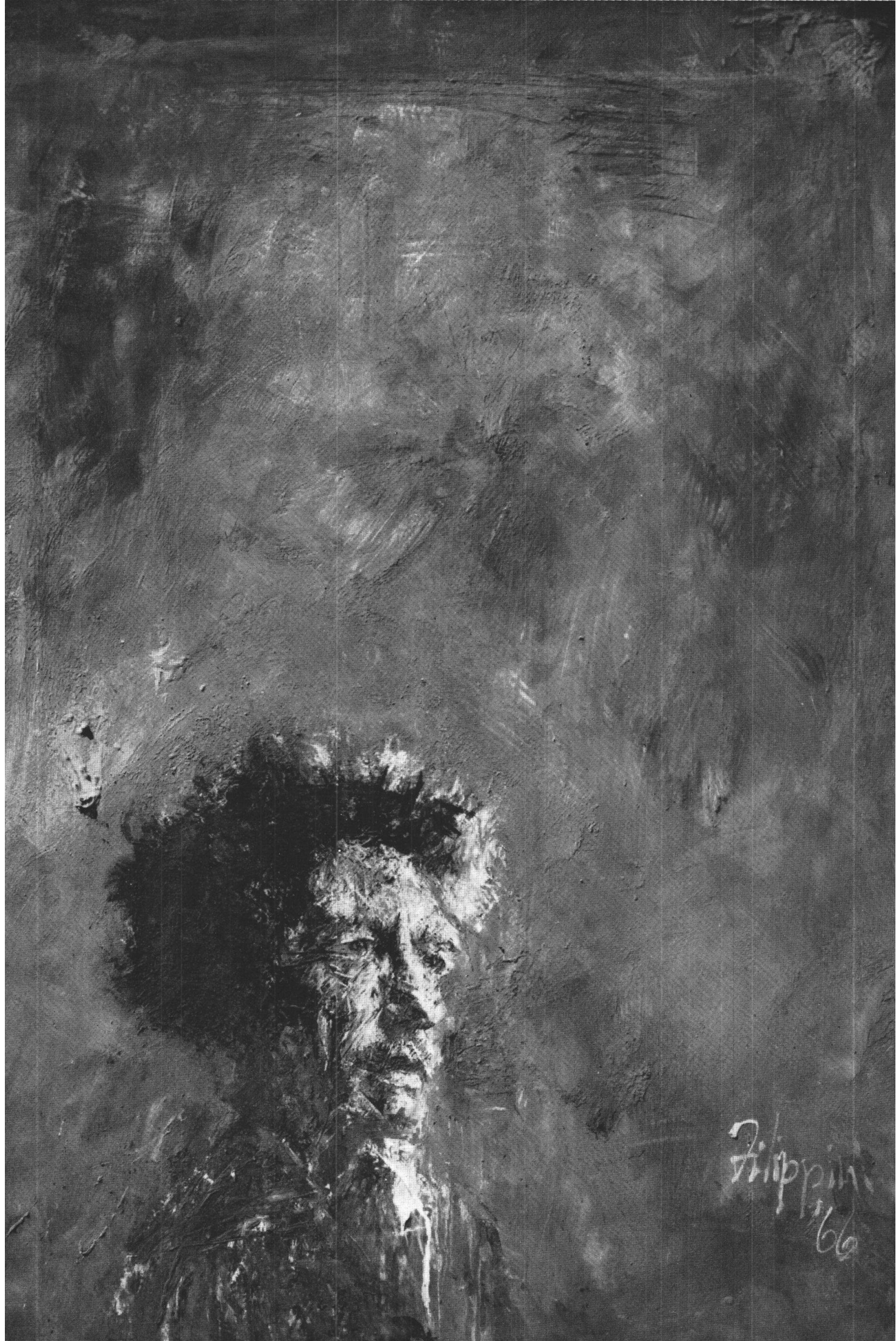
figure rivelano quella violenza — le sue figure che non «sono», ma si rizzano, sorgono, appaiono, incedono: e quel gesto compiono balzando alla presenza, recando in sé quella straordinaria condensazione molecolare di cui parla Jean Genet. Quella maestà nuda.

L'idea dello sfacelo esistenziale passa dal ragazzo all'uomo, dal figlio di pittore al pittore e scultore per conto proprio, dal ragazzo di valle, ignoto a tutti, al maggiore artista del dopoguerra. Per tutta questa straordinaria carriera Alberto Giacometti si ritiene fragilissimo tra cose fragili, evita di affondare radici in alcuna cosa poiché sa che è inutile, è comunque transitoria, faccenda di un attimo: talché vive e lavora in camere-spelonche di un piovigginoso pianterreno in un quartiere triste di Parigi, tra gli abbozzi delle sue statue vagano scatole di sardine vuote, dorme dove mangia e scrive, scambia la notte con il giorno: e anche quand'è ormai famoso, quando è milionario e potrebbe costruirsi ateliers in Costa Azzurra questo strano *esistente* non dà nessuna importanza alla dimora, alla camicia che porta, nemmeno a tenersi qualche quadro o statua. E', Giacometti, un memorabile esempio di nihilismo esistenziale. La sua non è la distrazione caratteristica delle macchiette d'artisti, la noncuranza del troglodita di vocazione: è davvero la posizione di un passeggero sulla terra, che si aspetta da un minuto all'altro la fine. Cosa venga a significare ora la sua morte, possiamo figurarcelo con la solita forza che rende sensibili le presenze invisibili: l'immaginazione. Si sarà accorto di trovarsi sul crinale cui ogni atto tendeva da sessant'anni? Avrà avuto il tempo di penetrare, con quella sua terribile e disperata pupilla di visionario, la profonda, religiosa maestà dell'attimo che andava vivendo? o sarà stato derubato della *sua* morte? L'ultima volta che ho incontrato Giacometti queste cose si sono soltanto sfiorate. Non è facile parlare con Giacometti: per prima cosa è sordastro, cocciuto, rivolto tutto verso l'interno.

«No», dice Giacometti.

«No», ruggisce Giacometti.

Non vuole vedere nessuno. Non ha tempo per nessuno. Non può nemmeno entrare nel suo studio di Stampa: l'hanno stanato i fotografi, stanno girando un film, dalle fessure dei tronchi di cui è fatto l'atelier sfuggono i raggi delle lampade ad alta tensione. Giacometti li definisce «seccatori» o «rompiscatole», o addirittura «scocciatori»: più tardi li vedo uscire dall'atelier, sono mascherati da cinematografari diciamo così «di montagna», con le



Thippin
'66

desert-shoes, le giacche a vento, i calzettoni con fiocchetti sull'orlo. Uno spettacolo. Giacometti me li presenta: risultano essere carissimi amici suoi. Carissimi scocciatori. Non era preparato al successo poiché non era preparato a nulla che facesse parte della cerimonia dell'esistenza. Passa dalla gentilezza più squisita ai soliti ruggiti. Si proclama umilissimo artista mancato, afferma di non avere mai creato nulla di valido ... Ma quel suo non donare a chi gli sta vicino, quella rapinosa dedizione a quanto costituisce il suo mondo e basta, non sono puro egoismo. Dev'essere così: Giacometti guarda davanti a sé, vede la colossale statura dell'arte, o della verità, o diciamo pure della morte: e non può non impietosire sull'inermità del proprio sforzo per assumere quella statura. Poi Giacometti guarda dietro di sé, e vede noi, la gente, (gli scocciatori come quanti gli vogliono bene) e deve vederci molto piccoli. E' un'alternativa da Gulliver e Lilliput la sua.

E la nostra?

Chi scrive deve impiegare, molto a malincuore, la parola meno modesta del vocabolario italiano: la parola «io». Scusatelo.

Sta facendo il ritratto di Alberto Giacometti.

Vuol dire che nel suo atelier c'è un cavalletto con una tela di buone dimensioni, ci soni i colori, le spatole, i pennelli. Nella sua mente c'è il ricordo del volto di Alberto Giacometti. Cerca di fissare quel ricordo sulla tela.

Ha già cercato tante volte di farlo.

Ne ha già esposto uno.

Un altro sta dal corniciaio.

Ma è questo che l'interessa. Quello che sta per incominciare, che ha incominciato cento volte poi ha buttato, o ricoperto di altri colori.

Crede che ogni pittore al mondo si sentirebbe rizzare i capelli sul cranio se gli venisse posto questo tema: «fare il ritratto di Alberto Giacometti».

Ecco la sua grossa testa di montanaro che pure ha qualche cosa del contadino toscano. La sua testa dai tratti segnatissimi come sbozzati con la scure da un ciclope, ma a tratti fine come quella di Marino Marini, cioè di un nobile etrusco. Dalla tela, quando il pittore che vi parla depone certi segni, gli sembra di veder scaturire la maschera di Michel Simon o di Einstein, di Adenauer, di Matusalemme. Insomma, il Vecchio del mondo. E' un caleidoscopio questa faccia. E' tutta sbieca, terremotata, esplosa: ed è tutta cesellata.

Come si fa a fare i capelli di Alberto Giacometti?

Erano arricciolati all'inverosimile, spessi dieci centimetri, se li portava a zazzera sparsa come un ombrellone. Se li arruffava continuamente con la sua mano di minatore formidabile, se li grattava con dieci unghie enormi, ancora cariche di resti d'argilla. E sul cocuzzolo si diradavano, c'era una strana calvizie rosa: per cui la raggera dei capelli gli aureolava davvero il volto, ma dietro scorollavano una testa piatta così, senza spessore. La testa di molte sue statue. Tutto in Alberto Giacometti è smisurato.

La voce è un tuono. La lingua, diciamo il suo italiano è roccioso, gutturale. I denti sono gialli e potenti. Il naso è tormento e delizia del ritrattista: grande e grosso eppure emblematico, straordinariamente eloquente. Gli occhi sono quelli tristissimi e feroci di un felino, dilatati, preoccupati e offesi — c'è dentro dignità, sofferenza, severità. La grande autorità del dolore. Le palpebre sono immense, tagliate malinconicamente all'ingiù.

Anche le labbra sono fuori misura. Dentro il vestito, è un fragile macchinario di muscoli e d'ossa. I piedi ha giganteschi — simili anch'essi a quelli delle sue figure intere, che calzano scarpe numero cinquanta almeno. Fare il ritratto di questo insieme di dismisure è un rompicapo.

Ma per un artista non c'è occasione migliore per colloquiare, con la forza dell'immaginazione, con la presenza invisibile. Quella che segue è la meditazione di un pittore che sta facendo il ritratto di un altro pittore.

Modesto, preoccupato, pieno di problemi il ritrattista. Grande ma pieno anch'egli di problemi il modello invisibile.

La trascriviamo quasi direttamente da una incisione effettuata, con amici, mentre il pittore modesto tentava di ritrovare il grande volto doloroso, di custode druidico della nostra coscienza, di Alberto Giacometti.

(Si va introducendo questo nuovo genere letterario: il «roman magnétophonique», cioè il racconto dettato nel raptus creativo dallo scrittore con la sua viva voce, e pubblicato pari pari nella trascrizione stenografica; perché non tentare qui un piccolo «essai magnetofonico»?)

Sto facendo una cosa che probabilmente Giacometti non ha mai fatto. Voglio cercare di fare il ritratto di un uomo che non è fisicamente presente. E' un ritratto di adorazione; come una dedica a uno spirito assente. E' il tentativo di risuscitare attraverso l'envoûtement della pittura quella presenza particolare che Giacometti imponeva all'uomo sensibile e che aleggiava intorno a lui e che era come un segnale segreto di qualche malinconica potenza. Suscitare la presenza di un uomo assente è faccenda di tutta la fantasia umana, del dolore, del ricordo, della memoria, dei riti magici: soprattutto, direi, della pittura. Perché, malgrado la libertà verso la somiglianza che Giacometti stesso raccomandava, desidero fare piuttosto il suo volto che non quello di un qualsiasi altro abitante della Val Bregaglia o di Parigi. E' vero che lui aveva questa ubbia: di essere una testa: la testa. (Ha parlato di un albero come dell'albero.) Giacometti non rappresentava una cosa, ma la cosa. Evidentemente si tratta di una simbologia che forse Giacometti ha preso dal padre pittore post-impressionista, molto elvetico, molto svizzero.

Sono davanti a una superficie bianca. Giacometti non si trovava mai davanti a superfici bianche o a spazi deserti — si trovava davanti all'idea di una testa, all'impressione lasciata da una testa, una delle innumerevoli teste che avrà visto. Era un osservatore acuto — ricordo che una volta per un attimo mi guardò in quel certo modo: con l'occhio di un giudice, l'occhio di un investigatore, l'occhio di qualcuno che fuori della sua prigione scrutava in quella di un altro. Sono parole e espressioni che Giacometti praticava volentieri. Era un taciturno che aveva però concesso molte interviste: aveva scritto una lunga lettera a Matisse, suo mercante di Nuova York; aveva spesso confidato segreti della sua «poetica» o «antipoetica»; quindi conosciamo esattamente che cosa volesse, che cosa intendesse per opera creativa.

Era anche una sua coquetterie quella di dire di non essere mai riuscito a fare una sola testa valida. Teste ne ha fatte tante; ne abbiamo molte; le sue opere, malgrado la celeberrima «stitichezza» o irresolutezza a finire, si contano oggi in più di mille tra sculture pitture e disegni importanti, oltre a un nugolo di studi e disegni d'atelier. Giacometti era esattamente a metà strada tra la sincerità profonda infantile dell'artista, e la ruse cui l'artista ricorre per difendersi contro il mondo e contro lo scacco, la sconfitta. Diceva: «io ho ricevuto da una testa una certa impressione, questa impressione è così importante che mi metterei a piangere, l'ho ricevuta in mezzo a un silenzio



fantasmagorico allucinante terrificante, e lo choc ha superato gli chocs ricevuti dalla visione delle cose d'arte» — è noto che in gioventù andava al Louvre per vedere i capolavori, ma più tardi ci andava solo per vedere gli spettatori. Così gli accadde sempre di incontrare i volti umani: meravigliandosene e accogliendoli in un sovrumano silenzio. Era indubbiamente una prova — non dico di paranoia che sarebbe troppo — ma di una particolare e felice malattia (o supersalute) di cui era invaso. Lui vedeva realmente così, provava un interesse morboso per la realtà, soprattutto per il volto umano. Essendo pittore e scultore, ponendosi come tema la rappresentazione, voleva rappresentare l'impressione ricevuta — cosa che probabilmente (oggi possiamo forse pensarlo e dirlo) è una concezione extra pittorica, extra plastica. Era il frutto di una curiosità particolare verso il prossimo; era il suo contributo a chiarire l'enigma di un volto. Da molti anni si è rinunciato a chiedere all'artista di fare ritratti somiglianti, in quanto altri mezzi di rappresentazione sono riusciti molto meglio nella precisione dei tratti, nell'esatto rapporto tra le narici e gli occhi e gli orecchi, così come a cogliere i fenomeni della luce che sono tipici di un volto, magari proprio quanto più sono fenomeni.

Prendete un volto umano. Illuminatelo centralmente. Poi mettetelo controluce. Poi scavatelo con una candela accesa dal basso. Miratelo riflesso in uno specchio parabolico, in un fanale di rame lucido, nell'acqua in metamorfosi ... Ebbene, tale è la potenza del vero che sarà sempre lo stesso volto, lo riconosceremo al primo colpo d'occhio. Questi incidenti della luce sono il tormento del ritrattista. Per lui, la somiglianza scaturirà sempre dalla più generale e solare delle illuminazioni. Però questa somiglianza, di natura fotografica, di natura fisica, è ormai cosa superatissima; ed era superatissima soprattutto per Giacometti. Io nel fare il suo ritratto non vorrei fare una testa che gli somiglia così com'era in realtà: abbiamo degli ottimi documenti fatti da grandi fotografi. Possono bastare. Attraverso il ritratto, attraverso la composizione di una testa, Giacometti pensava di aiutarsi a vedere qualche cosa di più dell'essenza, dell'anima di un modello o di un uomo (quello che Melville chiama «l'inafferrabile fantasma della vita»). Così, spogliava e sguarniva senza fine. Toglieva tutti gli incidenti e gli ornamenti, per mettere a nudo lo scheletro segreto. Inseguiva la morte ogni volta che inseguiva la testa — e infatti è nota una crisi che ebbe quando dalla testa di una giovane che stava facendo vide affiorare i denti lunghi e il naso camuso del cranio

del teschio e le occhiaie vuote — non per nulla quest'uomo era intrigato dal sommo mistero della morte.

Probabilmente il mistero di un volto si svelava per lui nel mistero della morte. Il fenomeno quindi non è puramente plastico né puramente pittorico: sfiora piuttosto la letteratura psicologica. Abbiamo sott'occhio quelle statue lunghe, molto belle, popoli, piccoli popoli di statue, gentili o allucinati popoli di figure (grandi esempi, quelli di St. Paul de Vence e della collezione Thompson che sta trovando asilo a Zurigo). Ma tutte queste figure e figurine hanno valori diversi di quelli cari a scultori come Bourdelle (che è stato suo maestro), come Remo Rossi, come Arp per esempio; per loro il problema volumetrico e plastico non si complica troppo di significati filosofici.

Giacometti invece si appassionava, si appassionava fino a morire su quel filo teso, quel filo a piombo che era la sua figura e intorno al quale, come benissimo ha detto Leyris, nascevano solo minime efflorescenze: la lebbra, la muffa della vita.

Nel concetto di somiglianza caro a Giacometti il movimento è un modo di essere fedele al modello. La realtà per lui era in continuo movimento. E' nota l'illuminazione che ebbe in un cinema (visioni dunque piene di movimento ...).

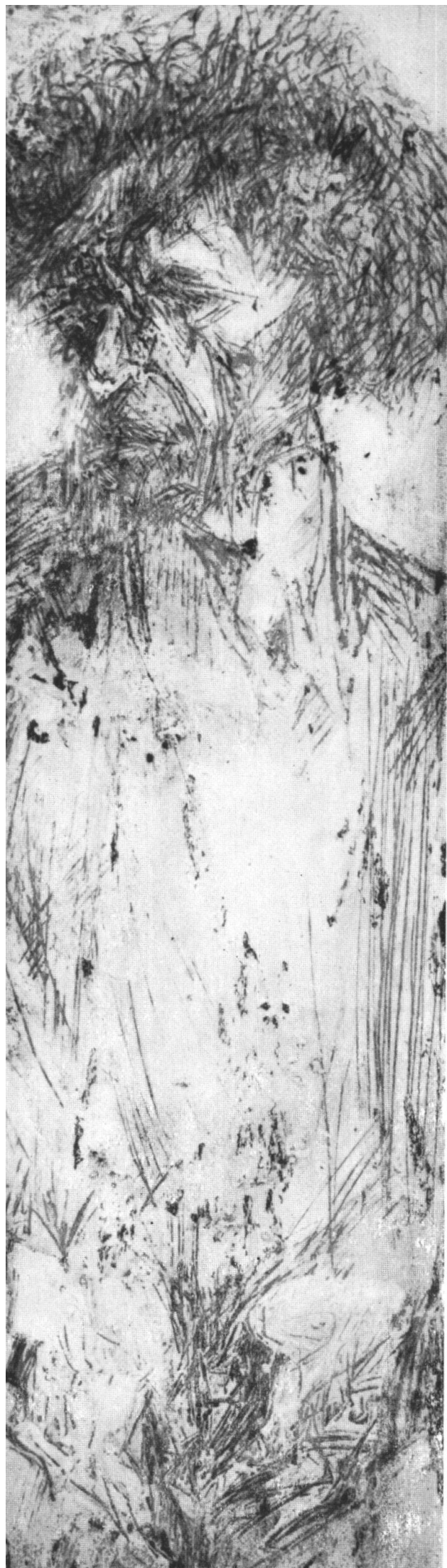
S'accorse a un tratto del volto di uno spettatore: così nella penombra quel volto gli apparve come un vorticare di molecole, di puntini luminosi sul buio di pece. Osservando questo movimento della testa (poi, uscito in strada, dei corpi) abbozzò la sua teoria della realtà, della realtà in movimento. E questo è tipico di un uomo del ventesimo secolo. Tipico di un artista era quindi la volontà di rappresentare quella realtà in movimento.

Immagino che pensasse di aver capito quale fosse il problema di un figurativo del ventesimo secolo: partecipare al grande sforzo di scoperta dell'enigma delle cose coi mezzi suoi, che erano figurativi. Era un uomo intelligente. Un uomo molto colto. Leggeva Nietzsche, Sofocle, Euripide (anche qualche «Série Noire» però).

Quella volta aveva sul tavolo di Stampa un libro di Trotzki, credo «Littérature et Révolution». Era molto amico di Sartre, di Genet.

Quest'uomo di cultura si umiliava fino a cercar di riprodurre soltanto l'impressione lasciata in lui da qualche cosa che vive. Soprattutto da un volto, che è l'emblema insuperabile della vita.

La sua formazione è lunga e varia. Da giovane fece come suo padre, pittore un po' alla svizzera; grosse Elvezie coi seni divaricati, dipinte con quei colori



Thippin
1966

cuprei. Ma è sempre stato un grande insoddisfatto e fino al 40 si può dire che quest'uomo cercasse che cosa fare. Partecipò al movimento dei surrealisti come movimento d'occasione. Era il momento in cui distaccandosi dal modello provò a dirsi: ma io, in una camera buia da uomo solo su terra, posso ricreare la vita, posso ricreare con i colori o nella creta il sentimento che questo volto mi detta. Posso farlo rinascere, risbocciare. Evidentemente il surrealismo, che allora andava in grande voga, gli offriva soluzioni: la mano presa nella trappola, l'oggetto invisibile, questi diversi soggetti trastullavano il suo sforzo di ricerca — ma fu una stasi presto finita con una rottura e il totale disinteresse. Verso il 35 prese un modello, come disse, per 15 giorni. Per 15 giorni volle provare a lavorare un volto. E poco prima di morire mi confessò che ancora stava lavorando a quel volto. Non aveva saputo staccarsene più — sia ritraendolo sia ricordandolo nella famosa camera solitaria in cui lui raffigurava il teatro della vita.

Dicevo che Giacometti non avrebbe mai affrontato il problema di un quadro, o di un ritratto, con i miei sentimenti. Per intendere questa differenza essenziale bisogna evocare la natura della sua ricerca. Non indulgeva a nessun tipo di utilitarismo neanche sublime (come sarebbe quello di ricordare un amico attraverso la magia di un ritratto ...). La sua era un'arte che forse un giorno verrà definita con una parola diversa da questa, ormai usatissima e vaga: pittura. Per lui pittura in senso tradizionale, o anche moderno attuale modernistico, è termine che non vale. Il suo era un tormento creativo che si giuocava volentieri sul test di un volto con brevi tratti di figura abbozzata. Sul fondo grigio riusciva con linee sottilissime, perlopiù sinuose e avvolgenti, a creare quel groviglio, spesso appena accennato, da cui effettivamente balza come il sentimento di una presenza penetrante, e sembra spiarcì un occhio della sua gente di valle, gente brutta ma espressiva, intensa, commovente. Ha fatto delle teste che conosciamo, che esistono ancor oggi (quel giapponese di cui mi sfugge il nome, sì, Yanaihara; sua madre della quale abbiamo anche bellissime fotografie, il fratello Diego, la moglie Annette, alcuni altri) per inseguire la testa. Mi ha confessato di aver fatto in vita sua un solo ritratto su comanda, cioè un ritratto che interessava evidentemente più la signora che glielo aveva comandato che non lui. Era la ricerca di una testa che cominciava ogni giorno per Giacometti. In questo si distingueva da me. Io, se ce la faccio, cerco di rappresentarmi su questo foglio la testa di Giacometti.

Chi sa se esistono volti ideali da ritrarre.

Mi chiedo spesso che cosa abbia attratto Giacometti verso i modelli che si sceglieva: perché quel giapponese, Annette (Annette era comoda, era la moglie), perché Diego. E' anche vero che l'artista ritrae sempre se stesso — «Je suis tous mes personnages» ha scritto Julien Green. E' una cosa quasi fisica, che passa dalla coscienza di sé alle mani. Giacometti si ritrovò sempre perché, da vero artista, cercava, attraverso tutta la sua ricerca, di confessarsi. La pittura e la scultura giacomettiane sono cerimoniali e ieratiche. Io non credo di offendere la grande ombra che cerco di evocare sulla tela dicendo che da qualche cosa era stato formato anche lui, non era orfano né fisicamente né culturalmente (possedeva vivissimo quel capitale spirituale che si chiama sentimento europeo). Aveva visto con occhio penetrante, prima che non i volti reali, i volti scolpiti raccolti nei musei: e ne aveva ricavato una sua teoria. Secondo me dice benissimo quando afferma che nella testa romana o greca lo spettatore moderno vede soprattutto «un concetto» — il concetto che ci siamo fatti della testa romana e greca, di cui siamo permeati, che abbiamo studiato a scuola, che ornavano le porte dei licei, i libri di testo: in una parola, la forma originaria (per noi) del bello «all'occidentale». Invece la sua natura era portata a veder meglio la stilizzazione di una testa anziché una testa: come nelle sculture egizie o sumere, più ieraticizzanti. Una stilizzazione ci vuole, se no faremmo delle fotografie. Un modo di riandare i passi della verità esterna, di indagarli, di riprenderli, di interpretarli sulla tela o nella creta. Questo modo si discosta dalla realtà, interpreta le distanze. Importantissimo per l'artista è crearsi la propria chiave delle distanze. Questo, Giacometti lo sapeva benissimo — lui che lottava contro le fioriture, gli ornamenti che la cultura ha messo in noi. Lui aveva scelto gli ornamenti che la scultura egizia caldea sumera ecc. aveva impiegato per rendere evidente — o per spogliare — un viso. (Vedete l'«Ombra della sera» al Museo etrusco di Volterra!) Giacometti era un trasfiguratore per eccellenza. Come trasfigurazione preferiva quella dei sumeri egizi etruschi, più intellettuale, più essenziale che non la bellezza di tipo greco, oppure la potenza, la glorificazione fisica, levigata e gonfia, muscolosa, delle teste romane.

Giacometti non era parco di confessioni su di sé. Ce ne ha lasciate molte, tant'è vero che in Francia stanno ricavandone tutto un libro. Conosceremo un Giacometti scrittore. In principio sembra che la voglia di godere fosse in lui più forte dell'interesse per il disegno, la plastica, la scultura, la pittura. Poi c'è un grande silenzio nella sua vita di uomo. Una vita di seria e

diuturna preparazione al lavoro, non ricca di risultati concreti — infatti si sa che a Ginevra visse per anni in camere d'albergo. Quando nel '45 il suo amico Schira, il grande editore, gli chiese: «Bè, tu parti per Parigi: fammi vedere che cosa hai fatto!», Giacometti si trasse di tasca alcune scatole di fiammiferi e disse: «Ecco il mio lavoro». Contenevano sculture piccole come l'unghia, di un centimetro. Il lavoro suo di anni. Anni bui, scuri, senza storia — almeno per quanto ne conosciamo. In generale si può dire che Giacometti non fu un protagonista della vita. L'uomo che credeva nell'instabilità e nella provvisorietà dell'esistenza, era però legatissimo ad alcune abitudini. Il vecchio atelier gli bastava, ci viveva, si avvolgeva nei suoi prodotti, nelle scaglie di gesso, nelle vecchie marsine arrotolate, nella polvere alta tre dita. Non credo che Giacometti avvertisse la responsabilità di un artista rispetto alla società, in quel modo che l'estetica politica attuale ci ha più o meno imposto. Giacometti credeva di aver intuito un modo di degnamente lasciare un solco del suo passaggio su questa terra; ma per il resto si riteneva completamente disimpegnato. Era un «egoista» nel senso migliore della parola. Un uomo che si sentiva veramente solo. Forse sperimentando il modo d'uscire da una solitudine, simile a una condanna, sarà incorso in amare delusioni ...

Viveva molto immerso dentro di sé. Con tutto questo, modestissimo davanti alla verità che inseguiva con la pazienza di un artigiano, e la disperazione di un uomo toccato da un granello di follia. Ma verso gli altri poteva apparire quasi sdegnoso. Picasso ha detto di Giacometti cose commoventi («l'opera di Giacometti raffigura quanto rimane quando tutto il resto se ne è andato») ma Giacometti mi ha detto: «Non è che il lavoro di Picasso mi interessi poi molto!» Palma Bucarelli si è affannata a fargli una enorme monografia; e Alberto mi ha detto: «Non ha capito niente.»

Vedendo a Stampa Giacometti con Annette ho pensato a un meraviglioso apostolato ... forse di entrambi. Ad ogni modo molto al di là di un «ménage» borghese. Annette è la donna che conobbe a Ginevra, era la segretaria di Schira se non sbaglio, e che lo seguì a Parigi in questa avventura esaltante da cui Giacometti uscì effettivamente con il maggior trionfo che possa conoscere un artista da vivo.

Oggi le sue opere si collocano fra le più preziose che si possono trovare. Ha conosciuto premi formidabili proprio in questi ultimi tempi, a ripetizione, a doppietta, uno dopo l'altro, due o tre all'anno: i premi che si riservano ai



Filippi



sommi. E d'altra parte era stranamente non artista, nel senso della Biennale per esempio. Quando ricevette il premio della Biennale e ci mostrò le due sale ai Giardini di Venezia, noi abbiamo sentito lo straniero. Era veramente un uomo che approdava qui provenendo da lidi diversi e strani.

Giacometti era il pitecantropo, il custode druida della sua arte. A Stampa era l'uomo che appena rientrato da Parigi, in poche ore, vestito e raggomitolato al sole come gli altri non si distingueva da qualsiasi montanaro. Questo lo trovo molto bello.

Si ricorda che quando Alberto annunciò a sua madre il Gran Premio della Biennale, questa lo guardò e disse: «Povero figliolo, a te il gran premio di bellezza però non lo darà mai nessuno!». Ma questo «brutto» possedeva uno charme folle.

Veniva a Stampa per la madre, e forse anche per avere una tana, un luogo suo — questa casa severa, questi luoghi d'apocalisse (io non amo la montagna e la sola vista delle poche dimore dei 50 abitanti di Stampa mi stringe il cuore). Non dobbiamo dimenticare che Giacometti non aveva il senso del pittoresco, l'idea della bella vista — il suo atelier a Parigi era tetro,



un luogo in cui pochissimi artisti giovani e poveri avrebbero accettato di stare. Giacometti non dava importanza a queste cose. Ricco a milioni avrebbe potuto farsi l'atelier più bello del mondo; solo che non coltivava di questi sogni.

Giacometti camminava zoppicando perché era stato investito da un'automobile e era rimasto ferito a un piede, non ne era mai guarito del tutto. Tirava avanti con il tipico passo del suo «Uomo che cammina»: queste statue che calzano il numero 50 o 55 stanno a ricordare il punto dolente, il suo tallone d'Achille. Ma si ricorda anche che Giacometti non volle mai farsi risarcire per questo sicuro danno subito, e in anni in cui forse ne avrebbe avuto bisogno: perché ha sempre odiato quelle che chiamava «le complicazioni del denaro».

Mentre Giacometti adorava le parvenze del vero, ne era intrigato o terrorizzato, non prodigava quel sentimento di calda simpatia che caratterizza altri artisti: artisti che ti guardano e ti accolgono e ti sorridono e indulgono alla tua pochezza e ingenuità e ti spalancano finestre sul proprio mondo per comunicartelo. Io credo che fosse un uomo che la vita aveva

costretto a un atteggiamento difensivo — o auto-protettivo. Era veramente sinceramente non letterariamente angustiato del sentimento di essere solo di passaggio su questa terra e si aspettava la morte, che poi venne, nella forma da lui predetta e attesa, nella forma da lui vaticinata. Aspettava la morte: e questo mestiere di aspettare la morte rende assorto un uomo, e lontano, o anche insofferente. Era un uomo di cui si conoscono le collere; difficile accostarlo ricavandone subito serenità. Era sordastro, irascibile; aveva certe idee sue, non capiva, bisognava usare quasi un linguaggio da bambino con lui. E tutto questo lo rende anche più caro e tipizzato. «Chi non è stato, almeno una volta, soffocato da un angelo?» ha detto di lui un amico. Somiglia molto al suo volto di santone, questo suo atteggiamento. Certo che nella sua psicologia dovevano avvenire temporali e bufere di cui noi non abbiamo idea. Poiché la sua arte, diciamo la sua pittura, non è tragica se non per il sentimento di solitudine, la sua scultura non è a tal punto violenta e impressionante da ricordare, non so, certi urli gotici oppure l'istanza drammatica di altri contemporanei nostri. E' una scultura piuttosto ieratica, stilizzata. Comunque, padroneggiata.

Era una concezione in metamorfosi protettiva questo suo rifugiarsi nel filo teso nello scheletro allungato delle figure; ed era, qui bisogna credere alle sue parole, il contrario esatto di un atteggiamento voluto: da quando le statue cominciate alte un metro finivano basse mezzo centimetro, a quando cominciate larghe finivano strettissime e filiformi, lui assisteva sbigottito a questi fenomeni non voluti. Il suo destino voleva che le forme gli si assottigliassero, gli scendessero fino al tavolo, fino al supporto, fino a scomparire. Solitamente l'artista è l'uomo della premeditazione. Picasso, come spiega benissimo ai suoi testimoni Brassai o Françoise Gilot, sa sempre quello che vuol fare e anche il suo cercare è preordinato dalla mente. Picasso ascolta la colomba dell'ispirazione che gli si è posata sulla spalla e vedo i suoi occhi piccoli luccicare di malizia e di sicurezza davanti alla superficie bianca. Invece tutto nel volto nell'atteggiamento nelle parole e nell'opera di Giacometti rivela il cercatore vagabondo e smarrito.

Il volto di Giacometti appena accennato agli inizi sulla sinistra della mia tela, è ora affiancato da un secondo Giacometti sulla destra.

Più preciso nervoso riconoscibile. Al centro sta nascendo qualcos'altro.

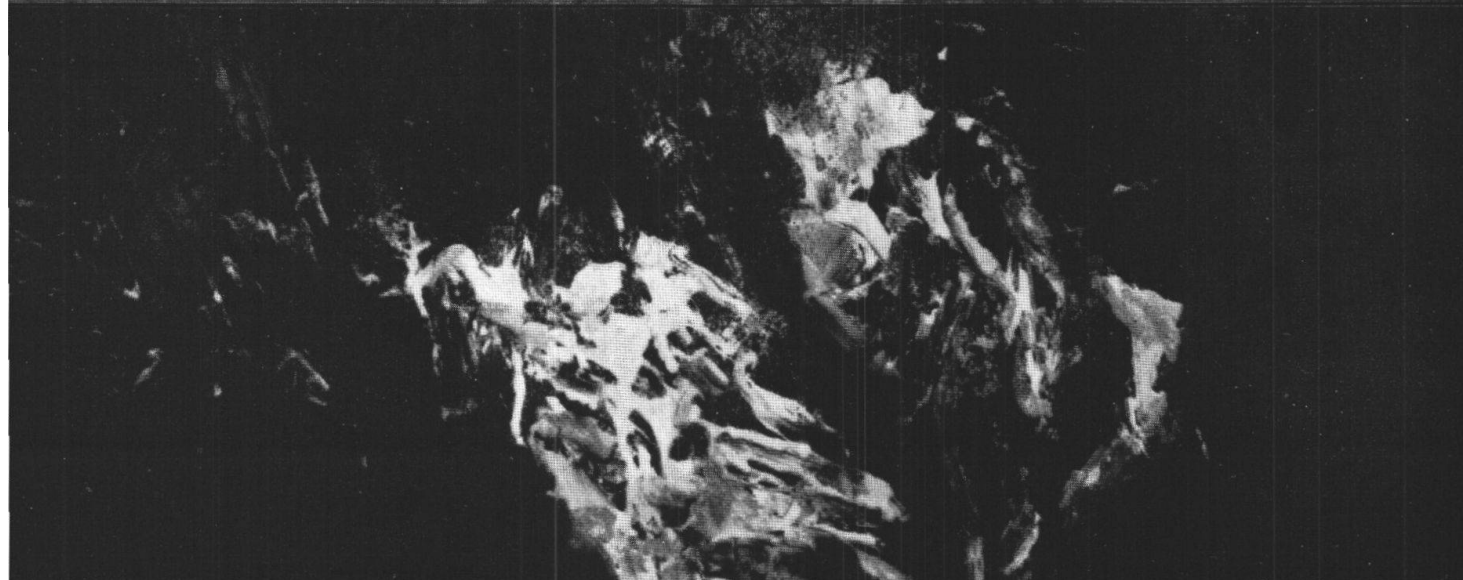
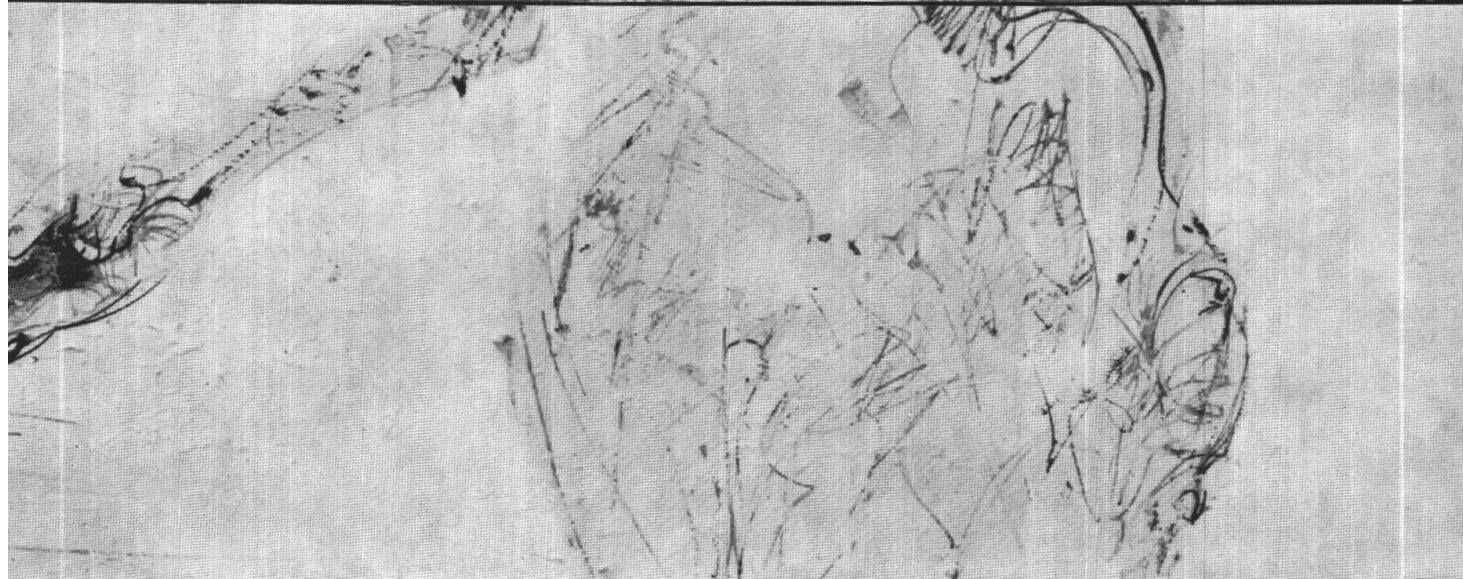
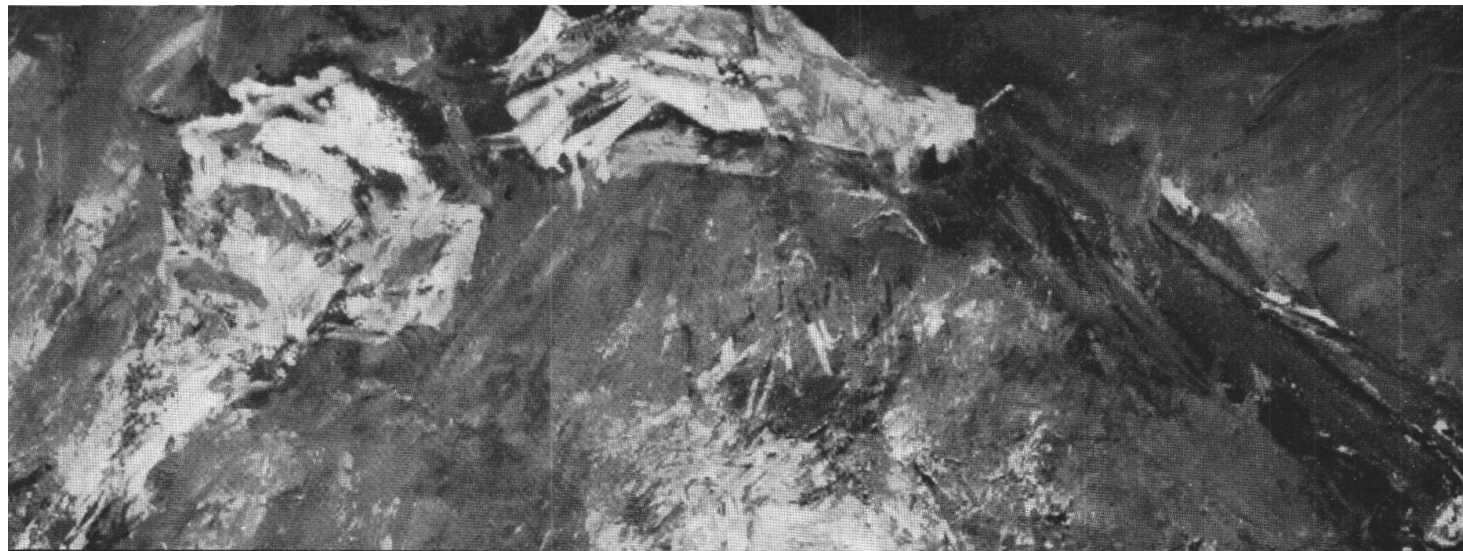
Penso di imitare senza pericolo quello che è stato il destino figurativo di Giacometti e di affidarmi a quel grande amico degli artisti che è il caso. Cioè comincio a deporre con la spatola delle superficie nere che sommuovono



ancora il bianco del fondo. Non è ancora del tutto asciutto il bianco, quindi segue in parte la spatola. Suscito un'atmosfera lievemente tonale. Se socchiudo gli occhi rivedo Giacometti a Stampa, Giacometti a Parigi, inconfondibile — e allora lascio che il caso mi riconduca a segni grazie ai quali il suo naso i suoi occhi la sua espressione di grande bestia ferita ricompaiano, rinascano. Poi seguendo questi suggerimenti del caso cercherò di ricondurre l'immagine che sto facendo a una più esatta testimonianza di quello che fu il volto di Giacometti.

Da quando ho saputo della sua morte non ho potuto sottrarmi alla necessità — di natura assolutamente spirituale — di ritrovare il suo viso. Poiché mancherà a lungo, a quanti lo hanno conosciuto, questa espressione ancora romantica, se si vuole, di uomo che ha assunto verso il mondo un atteggiamento di sfida, di difesa. La posizione dell'àugure e in qualche modo del custode. Se riesco a fissarne le sembianze nel modo che voglio, penso che la mia fatica non sarà andata persa. Giacometti non ha mai assunto atteggiamenti provocatori. Penso che ci sia posto per tutti su questa terra. Accanto ad artisti schivi, realmente distaccati da tutto come Giacometti, conosciamo artisti invadenti, artisti dall'ispirazione fulminea, dalla mano formidabilmente fortunata come Picasso e altri del nostro tempo.

Incontriamo una disperazione non meno metafisica in Bacon che veste questa sua posizione filosofica di colori e fondi tutti diversi a registro pieno, Bacon dagli scheletri e dai mostri che palpitano appena e vegetano in gabbia nudrigandosi dei propri escrementi. Anche questo è un mondo disperato. Però in Giacometti c'è una grande nobiltà. Una grande nobiltà di piglio, una discrezione esitante nel cercare, che meglio mi richiamano la parola umiltà. Certo che a me faceva impressione il distacco dell'uomo ultrasessantenne, per certi lati arrivato. Certi problemi Giacometti non li aveva. A meno che non avesse il problema della critica ... Mi chiedo spesso come un uomo chiaroveggente come lui, specialista — è il meno che possiamo dire — di quello che voleva, giudicasse i commenti della gente e anche la critica. Poiché il suo caso rappresenta una sconfitta permanente per i critici i quali si ritengono chiamati a suggerire agli artisti cosa debbano fare. I criteri di certi critici (esigono sempre un'arte di rottura, di rivolta — ma non l'accettano se non nei linguaggi che conoscono, nel linguaggio del momento: cioè di moda. Poi capita, come con i neo-naturalisti lombardi, che si sia in trecento a «far rottura». E la personalità? Duecentonovantasette fanno già dell'accademismo) diventano delle sciocchezze quando compare



sull'orizzonte artistico una figura come quella di Giacometti. Proprio nel ventennio che ha visto furibondi movimenti astratteggianti, nucleari, informalistici, Giacometti riuscì a compiere probabilmente l'esperienza più profonda e importante davanti alla coscienza del mondo. Quindi la critica — anche la nostra, in proporzione forzatamente meno illuminata di quella internazionale ed in più con tutti i propri visceri provinciali addosso — deve sentirsi un po' mortificata da questa riuscita. (E' il caso dell'Italia letteraria che voleva scrittori in un certo modo, poi venne un signore chiamato Tomasi di Lampedusa e fece un libro come non andava fatto, esattamente il contrario di come andavo fatto; un libro che portò l'Italia letteraria sul piano mondiale più di tutti gli altri.)

La morte di Giacometti ha suscitato in molte persone sentimenti commossi: non soltanto perché Giacometti è un nome italiano, ma perché molti gli volevano bene. Non so quale sia stata precisamente la reazione della Svizzera alla morte di Giacometti. Non bisogna dimenticare che la Svizzera come entità nazionale ha sempre dimostrato di non avere alcun bisogno degli artisti. L'Elvezia diffida sempre un po' del genio. (E se la Svizzera conta, proporzionalmente, il maggior numero di Premi Nobel, si può dire di essa che, come Monsieur Jourdain, «elle fait des génies sans le savoir».) Non so in che misura Giacometti avesse chiesto qualcosa alla Svizzera: penso niente, perché era un uomo che dedestava chiedere. Ma certe volte l'artista deve chiedere al proprio paese quell'appoggio materno (o paterno, come si vuole) per compiere un certo sforzo. Questo tipo di sforzo la Svizzera non lo consente né possiede organismi attrezzati per consentirlo. Berna teme soprattutto di creare dei precedenti. E con il no contrapposto all'acquisto della collezione Thompson, cioè della maggiore collezione di Giacometti che esista al mondo, Zurigo ha dimostrato che questo spirito non c'è solo a Berna e probabilmente non solo a Berna e a Zurigo ... Ricordo che alla fine della guerra in un discorso che allargava il fiato e tracciava prospettive per l'indomani (in quell'epoca da noi si sentiva volentieri dire: «la Svizzera prepara l'avvenire» mentre ha preparato l'avvenire della bontà e ha fornito una specie di prova generale di una Europa unita, e basta) un consigliere federale annunciò tra l'altro l'istituzione di segretari e addetti culturali nelle capitali del mondo come indispensabile conquista dei tempi. Non l'avesse mai detto! Oggi si sa che non esistono, o quasi, addetti culturali svizzeri all'estero. In certi paesi è l'addetto commerciale che si occupa anche di



7160012



quelle rare occasioni di cultura. Malraux, Claudel avrebbero dovuto fare da noi un altro mestiere. Perché?

«Noi svizzeri foraggiare dei ,culturali' che poi non fanno nemmeno otto ore al giorno di ufficio?» Certo l'intellettuale ha sempre un atteggiamento critico, è un uomo che cerca soluzioni nuove. Si veda la posizione, ad esempio, di un Max Frisch. Quella di Le Corbusier. La Svizzera riconosce i talenti che le tornano già riconosciuti.

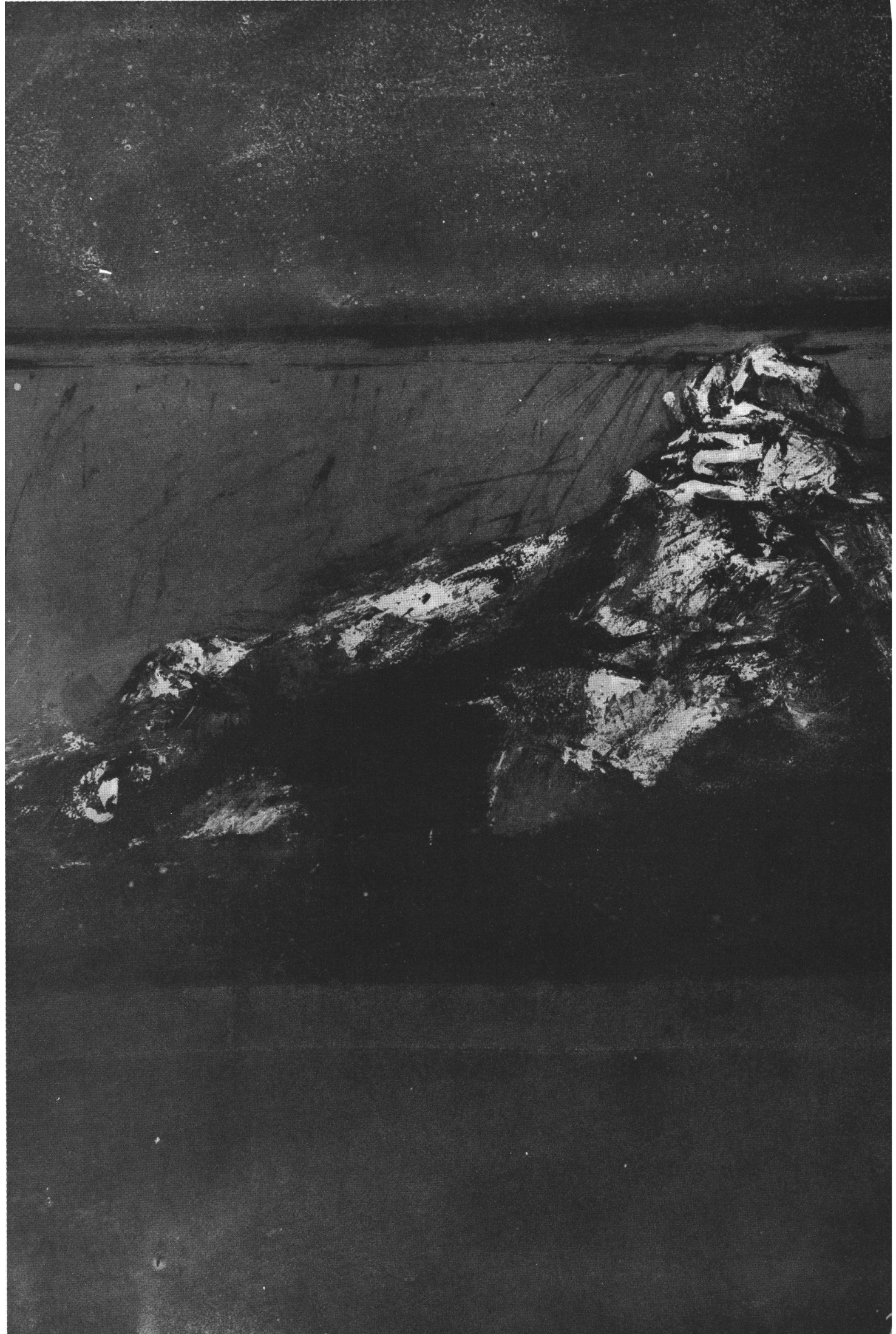
Mi pare poco giacomettiano quello che sto facendo adesso sulla tela. Io sento molto la materia. Qui c'è solo del bianco e del nero; e ho in mano una spatola. Queste tre cose, mescolandosi ferendosi gareggiando, fanno fiorire qualcosa come volti, sembianze. Giacometti non doveva lavorare in questo modo. Sono certo che tutto quello che è «incidente per materia» gli facesse paura. Non c'è nella scultura o nella pittura di Giacometti ombra di compiacimento verso casi offerti dal materiale del lavoro. Credo che si mettesse davanti al foglio bianco o davanti alla creta e cominciasse a scavare per inseguire il ricordo di quell'impressione che provò davanti a una certa testa. Un ricordo fatto di cose fisiche, occhi naso bocca contorni, e un ricordo di cose morali: espressione, faccia che ride faccia che piange, significato profondo, tormento, felicità ... Felicità quasi mai: perché effettivamente non esiste un ritratto che ride nella storia della pittura e della scultura (salvo le eccezioni particolari di un Franz Hals e, a rigore, della Gioconda). Per il ritrattista, la testa degli incidenti è la testa che consente a essere imprigionata in un ritratto. Giacometti ha detto più volte di non essere interessato dagli incidenti tra materia e sostanza; questo l'ha spinto a trascurare opere non prive di bellezza per consacrarsi a cose magari sgradevoli e dure. (E tuttavia riscontro nelle sue tele gocce di colore come in certi tachisti, vedo l'estro di pennellate vaganti ...) Sgradevoli e dure appaiono certe teste come viste di sbieco, stranamente disossate ... La prospettiva giacomettiana di certi volti fuggenti! Non solo gli ornamenti del bello ma anche la stessa logica compositiva (per un figurativo quale era) sono superati: ma è proprio qui che si insinua la vibrazione «autre» che questo visionario recava sulla terra, la pugnata, il sale ardente del suo messaggio. E noi ne risentiamo uno choc emotivo che deve imparentarsi al suo stesso choc davanti a una testa: desiderio insopprimibile di conoscere in essa tutte le teste nel loro enigma; e nel contempo la sicurezza che questa conoscenza coinciderà con la morte.



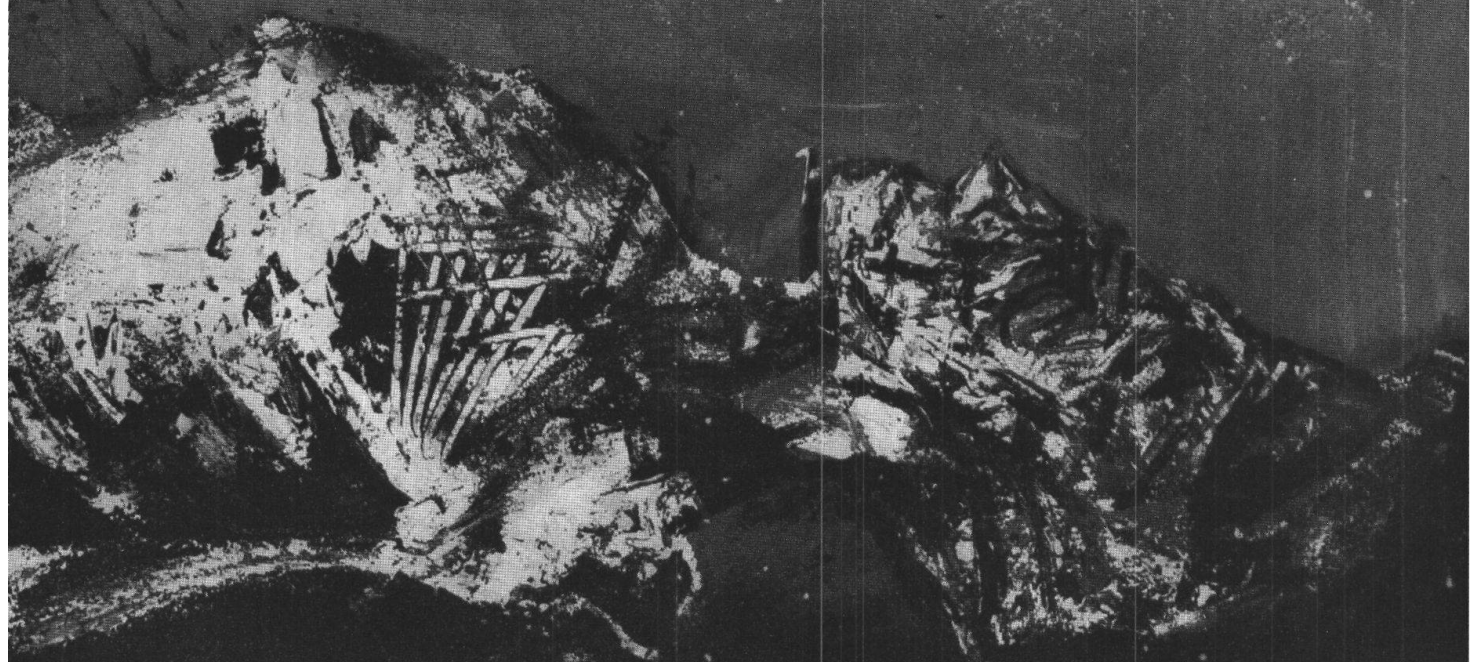
Ora avrebbe dunque conquistato (secondo le sue parole) la suprema conoscenza. Raggiungiamolo in quel momento. Cerchiamo di indovinare i suoi pensieri. Era convinto, veramente, di non aver fatto mai una testa? La scontentezza dell'artefice coincideva con l'umiltà vera? Doveva sapere di avere creato qualche cosa: una certa impronta nel testimoniare, un fare insolito, un modo che ha umiliato le estetiche imperanti ... Teste ne fece, Alberto Giacometti. E di straordinarie.

Ne ricordo alcune, molto eloquenti, schiacciate stilizzate liquefatte dentro uno spazio che è mistero leggerezza vibrazione. Lo «spazio» giacomettiano: creato dal sortilegio delle sue creature che dentro hanno scavato il loro nido per morire ininterrottamente. Ormai la sua scontentezza di artefice non può più pesare sul nostro giudizio. Ormai possiamo affrontare le sue opere con la convinzione profonda che hanno raggiunto una delle mete più segrete e difficili: rifare, far risorgere. Ridare in assoluto (non solo «alla Giacometti») la vita entro dimensioni d'arte.





Filipino



Di che cosa è morto Giacometti?

Cinquanta sigarette al giorno, venti caffè, anche un po' di alcool.

Secondo qualche amico, Giacometti non dormiva mai.

Si coricava alle cinque del mattino: e alle otto te lo ritrovavi, già su da un'ora.

La morte sarebbe dovuta (secondo i soliti amici) a bronchite cronica da fumo — naturalmente trascurata. Secondo altri, al cancro terribile. E sembra che Alberto lo sapesse.

Oppure aveva raggiunto quella suprema conoscenza che secondo lui si identifica con la morte?

Da ultimo *Montparnò*, da ultimo artista maledetto, Giacometti entrerà nella leggenda della Rotonde e di Lipp e di Saint-Germain-des-Prés, come Modigliani, Soutine, Utrillo — una legione di artisti molto parigini ma a Parigi regalati da altre razze, da altri paesi. La Svizzera italiana avrà fornito, con questo uomo venuto dalla parte in ombra della montagna, l'ultimo visionario, l'ultimo occhio che vede per tutti e rivela il mondo, il prossimo. La grazia e la parca di ogni giorno della vita.

Dunque questa meditazione in atelier potrebbe anche significare questa sola cosa vera ... *somigliante*:

la morte di Alberto riguarda in primo luogo noi svizzeri italiani.

Riproduzioni:

Foglio d'album (2—3)

Giacometti dentro lo spazio rosso (7)

Ricordo di Alberto Giacometti (11)

Tavola (14)

Giacometti seduto a Stampa (15)

Giacometti il corpo e la luce (19)

Come teste scavate nella roccia (20—21)

Giacometti in grigio (23)

Le mani di Alberto (25)

Il volto umano (27)

Giacometti incontro a Giacometti (28)

Veniva dalla parte in ombra della montagna (29)

Le finestre di Giacometti (31)

Lo sguardo di Alberto (33)

L'undici gennaio 1966 (34—35)