

1966-2016 A cinquant'anni dalla morte di Alberto Giacometti

Giacometti senza fine

■ **FRANCO MONTEFORTE**

Scrittore e critico d'arte

La sera del 5 dicembre 1965, dopo aver lavorato tutto il pomeriggio al busto dell'amico e modello Eli Lotar, Alberto Giacometti avvolse la creta nel panno bagnato per non farla seccare, diede, al solito, un'accurata spazzolata alle scarpe, prese la valigia e chiuse dietro di sé la porta del suo studio parigino di rue Hippolyte Maindron per prendere il treno che lo avrebbe portato a Coira, in Svizzera, nel cui ospedale, poco più di un mese dopo, sarebbe morto. Era l'11 gennaio 1966.

Il giorno dopo, la notizia della sua morte avrebbe lasciato muto e attonito l'intero mondo dell'arte e della cultura europea, insieme a migliaia di appassionati che in ogni parte del mondo avevano da tempo riconosciuto nelle sue figure esili e allungate e nello sguardo ardente dei suoi busti e dei suoi ritratti l'immagine stessa della condizione dell'uomo moderno.

A cinquant'anni dalla sua scomparsa questo fascino perdu-

Endless Giacometti

Fifty years ago on 11 January 1966, Alberto Giacometti died, one of the greatest artists of the twentieth century, whose slender and extended figures found on his busts and portraits, today are recognized as representative of the essence of modern man's condition. Giacometti was not only a great artist but also a great writer and a sharp thinker whose reflections on art also provide us with a key for interpreting his entire work as a body. On the fiftieth anniversary of his death, Bregaglia, his homeland in Italian Switzerland, commemorates him with a series of initiatives that will extend throughout all of 2016 (www.giacometti2016.ch) and which will peak in the exhibition curated by Beat Stutzer, Alberto Giacometti. A casa (Alberto Giacometti. At home). It will be inaugurated on April 17th at Ciäsa Granda and in Giovanni and Alberto Giacometti's Atelier in Stampa.

ra inalterato e la figura di Giacometti giganteggia oggi più che mai su quella di ogni altro artista del nostro tempo, per quella inesauribile ed enigmatica carica espressiva che rende la vista di ogni sua opera, per quanto conosciuta, un'esperienza visiva unica ed emozionante.

Ma Giacometti non è stato solo un grande artista, è stato anche un grande scrittore e, soprattutto, un grande pensatore, le cui riflessioni sull'arte, sul proprio procedimento artistico e sul destino dell'artista nel mondo moderno, ne fanno, ancor oggi, un punto di riferimento indispensabile per la comprensione di tutta la sua opera. È in queste riflessioni che Giacometti si rivela il miglior critico di se stesso. A ragione, dunque, il suo amico Louis Aragon, a chi gli chiedeva un giudizio sulla sua opera a pochi giorni dalla sua morte, rispondeva: «Cosa volete dire della scultura di Giacometti dopo ciò che ne ha detto lui stesso?».¹

La “cacciata dal paradiso”: nascita di un artista

Tutta l'opera di Giacometti nasce dalla scoperta dell'irrimediabile scucitura fra l'arte e la vita.

Aveva 19 anni quando, nell'aprile del 1920, il padre Giovanni, già celebre pittore postimpressionista, lo portò con sé a Venezia dove era membro della Commissione per l'allestimento del padiglione svizzero alla Biennale internazionale d'arte.

Già da tempo Alberto aveva cominciato a dipingere, a modellare teste dei fratelli e della madre e a copiare dai libri del padre le grandi opere di Rembrandt e di Dürer, scoprendo in sé quell'ebbrezza creativa che gli aveva rivelato i primi segni della propria vocazione d'artista.

A Venezia, mentre il padre andava alla ricerca di Tiziano, Alberto si era invece entusiasmato alla vista dei dipinti di Tintoretto. «Tintoretto – dirà – fu per me una scoperta meravigliosa, aprì il sipario su un mondo nuovo che era davvero il riflesso del mondo reale che mi circondava: lo amavo di un

amore esclusivo e fanatico».² Non lasciò la città finché non riuscì a vedere tutto ciò che di Tintoretto era possibile vedere.

Sulla via del ritorno si fermò quindi col padre a Padova per visitare la cappella degli Scrovegni. «Ricevetti come un pugno in pieno petto di fronte agli affreschi di Giotto. Rimasi confuso e sperduto [...] La potenza di Giotto si affermò irresistibilmente su di me, ero schiacciato da quelle sue figure immutabili, dense come basalto, con i loro gesti precisi e accurati, dalle espressioni violente e spesso infinitamente tenere».³

Era ancora in preda a questo smarrimento, quando, all'uscita dalla cappella, vide due o tre ragazzine camminare davanti a sé. «Sembravano immense [...] e tutto il loro essere e i loro movimenti erano carichi di una terribile violenza. Le fissai, allucinato, preso da una sensazione di terrore. [...] Tutti i significati delle cose e le loro relazioni erano mutati, i Tintoretto e i Giotto divennero piccolissimi, deboli, fiacchi e privi di consistenza, come degli ingenui balbettii timidi e impacciati. E anche ciò che apprezzavo di più in Tintoretto era come un pallido riflesso di quella visione».⁴

Aveva scoperto che l'arte, anche la più grande, non avrebbe mai potuto uguagliare la plastica essenza della vita. Poteva esserne solo il pallido riflesso. Quella scoperta lo aveva sconvolto. L'anno dopo, viaggiando da solo in Italia, avrebbe subito il fascino di Cimabue ad Assisi e l'incanto della scultura di una testa egiziana a Firenze, ma qualcosa dentro di lui si era irrimediabilmente rotto. Cosa esattamente, lo avrebbe scoperto al termine di quel suo secon-

do viaggio, quando si era fermato a Roma presso lo zio Antonio, pasticciere, e aveva tentato di modellare il busto della cugina Bianca, senza riuscire, dopo sei mesi, a venirne a capo.

Fino ad allora, dirà: «Sentivo di avere una tale padronanza di ciò che volevo fare, che potevo farlo esattamente come volevo [...] sentivo di poter riprodurre e di possedere qualsiasi cosa volessi. Nulla poteva resistermi». ⁵ Ora invece, dinanzi alla testa della cugina, quella inebriante sensazione di potenza creativa veniva improvvisamente meno. «Incominciavo a sentirmi perduto, tutto mi sfuggiva. La testa della modella dinanzi a me diventava come una nuvola vaga e senza contorni» scriverà nel '48 in una lettera a Pierre Matisse ⁶ e ancora nel 1961, rie-

vocando quel primo scacco, confessa a Pierre Schneider: «Prima io credevo di vedere con assoluta chiarezza le cose, di essere in una sorta di intimità col tutto, con l'universo [...] Poi, tutto a un tratto, l'universo mi è diventato estraneo». ⁷

Era, dirà, la sua «cacciata dal paradiso». ⁸ A Roma sperimentava su di sé quella irrimediabile scucitura tra arte e vita che aveva intuito a Padova all'uscita dalla cappella degli Scrovegni e che gli aveva rivelato di colpo la condizione spirituale dell'artista moderno, il suo esilio dalla realtà, l'impossibilità, la miseria anzi di ogni realismo, di ogni tentativo, cioè, di riprodurre le cose come sono. Il busto di Bianca andrà distrutto e da quello scacco inizia il lungo braccio di ferro che Giacometti ingaggia con

la realtà e la vita alla ricerca di una forma in grado di catturarne l'essenza visiva, «il pallido riflesso» che di esse riesce a cogliere l'artista.

È con questo stato d'animo che, al ritorno da Roma nel '21, comunica al padre e alla madre la propria volontà di diventare scultore, perché la scultura era «il campo in cui capivo di meno. Non potevo tollerare che mi sfuggisse completamente. Non avevo altra scelta». ⁹

Il padre gli consigliò Parigi, dove lui stesso aveva studiato. E così, il 9 gennaio 1922, Alberto giungeva nella capitale francese per seguire i corsi di scultura di Antoine Bourdelle alla Académie de la Grande Chaumière.

Intermezzo surrealista

Lo scacco romano del '21 non sembrava aver lasciato segni nel suo animo. La sua pittura, anzi, si muove in quegli anni con felice sicurezza espressiva nel solco del postimpressionismo paterno, concentrandosi soprattutto sul paesaggio. Nel 1925, tuttavia, quando comincia a dipingere il ritratto della madre, avverte la stessa impotenza a rappresentarlo provata anni prima a Roma con la cugina Bianca. «Il volto umano –



che va dalla classica rappresentazione tridimensionale alla piatta sublimazione quasi astratta del volto – realizzata nel 1927. È l'anno in cui Giacometti presenta *La Couple (La Coppia)*, un gruppo ispirato all'arte africana, in cui le figure giustapposte dell'uomo e della donna e il loro reciproco legame sono affidati a un gioco di forme e di sottili rimandi sessuali (l'occhio dell'uno riproduce le forme del sesso dell'altro), ma contemporaneamente realizza una serie di sculture piatte ispirate alla purezza dell'arte cicladica preellenica, in cui l'abolizione di ogni volume finisce per suggerire il volto attraverso pochi segni in grado di creare un massimo di suggestione espressiva. Una di queste sculture, *Tete qui regarde (Testa che guarda)*, in cui tutto si

riduce alla leggera concavità verticale del naso e a quella orizzontale dell'occhio, esposta nel 1929 alla galleria Jeanne Boucher di Parigi, è acquistata dal visconte Charles de Noailles, mecenate dei surrealisti, il cui gusto domina in quegli anni a Parigi. E così che il giovane scultore svizzero balza di colpo al centro dell'attenzione dell'avanguardia surrealista parigina. Le sue opere hanno intanto acquistato una dimensione sempre più onirica e surreale e quando nel 1930 le espone alla galleria di Pierre Loeb, il mercante dei surrealisti, in una mostra con Arp e Mirò, una di queste *Boule suspendue (Boccia sospesa)*, affascina Dalì e André Breton (che nel '32 ne acquisterà la versione in legno), segnando il suo ingresso ufficiale nel movimento surreali-

dirà anni dopo – mi ha sempre interessato più di ogni altra cosa, ma nel 1925 mi persuasi della totale impossibilità di comunicare, anche solo in maniera approssimativa, l'impressione che ricavo dalla testa; così desistetti dall'impresa, e per sempre, pensai».¹⁰

Se la realtà è inafferrabile, se di essa non possiamo cogliere in un sol colpo l'insieme e i dettagli come quando la vediamo, allora è meglio per l'artista dar forma alla propria realtà interiore, alle proprie ossessioni, ai propri incubi, ai propri sogni, piuttosto che continuare a lavorare dal vero. Da qui, da questo rifiuto dell'arte tradizionale, nasce, dopo il 1925, il progressivo avvicinamento di Giacometti all'arte surrealista sotto l'influenza del cubismo di Brancusi e di Henri Laurens, dell'arte primitiva africana e oceanica e di quella egiziana, sumerica e cicladica che, semplificando drasticamente la forma umana, ne colgono meglio l'essenza e ne potenziano il senso vitale di perenne presenza.

Nulla esemplifica meglio questo progressivo distacco di Giacometti dall'arte tradizionale della magnifica serie di teste del padre – un vero e proprio ciclo modulato in una superba gamma stilistica



Tre figure in un alpeggio

Il surrealismo non era stata una mera parentesi, ma aveva portato all'opera di Giacometti quella sottile vena di tensione magica che da allora sarebbe stata sempre presente nella sua scultura e nella sua pittura. Liberando il proprio inconscio era come se avesse definitivamente liberato in sé l'artista che voleva essere, emancipato da ogni tradizione. Nel 1930 aveva installato in Bregaglia, sopra Maloja, un gruppo scultoreo, *Tre figure in un alpeggio*, che qualche anno dopo sarebbero andate distrutte, ma di cui possediamo una testimonianza fotografica. Quelle tre figure surreali in cima al Maloja erano, appunto, l'emblema, piantato sulla propria terra, dell'autocoscienza d'artista ormai raggiunta, che la morte del padre avrebbe reso ancora più profonda e definitiva.

Forse Max Ernst non fece in tempo a vedere le *Tre figure in un alpeggio* nel suo soggiorno in Bregaglia nell'estate del 1935. Quell'anno i due artisti, dalle morene del ghiacciaio del Forno, avevano trasportato con un traino di cavalli dei grossi massi di granito da scolpire, ma si erano accorti che quei massi «meravigliosamente levigati dal tempo, dal ghiaccio e dalle intemperie, – scrive Ernst a un'amica – hanno già l'aspetto di una bellezza fantastica».¹¹ Ernst vi dipinge forme fantastiche con colori a olio o vi incide misteriosi segni runici. Per uno di essi, Alberto disegna un uccello, un calice, un sole e una stella, che il fratello Diego provvede a scolpire. È il monumento funebre per la tomba del padre. Una nuda pietra sulla cui levigata rotondità quei segni hanno la leggerezza di una carezza.

sta. All'interno di una gabbia, spazio visivo del sogno, una sfera tagliata da una fenditura sta sospesa a un filo sopra un crescente su cui, se mossa, oscilla e quasi accarezza con la sua fenditura, sfiorandolo senza mai toccarlo, immagine della tensione erotica senza fine del desiderio inappagato e impotente, che inaugura la serie di quelli che Dalì definirà «oggetti a funzionamento simbolico», sculture-oggetto, gabbie, oggetti sgradevoli, donne sgozzate, spine dorsali in cui Giacometti proietta le proprie ossessioni liberando un inconscio popolato di impulsi sadici e omicidi, di violenza e volontà di dominio, che egli stesso descrive in scritti memorabili come *Ieri, sabbie mobili*.

È una fase che si esaurisce nel giro di qualche anno, ma che basta a Giacometti per creare una serie di opere destinate a restare fra i capolavori più alti del surrealismo europeo.

La morte del padre, nel 1933, orienta il suo surrealismo nuovamente verso i temi della vita e della morte e con essi rinasce in lui nel '35 il bisogno di tornare al lavoro dal vero sulla figura umana, segnando la sua definitiva rottura con Breton e il surrealismo.

L'uomo che cammina, L'uomo che vacilla

Chiusa la parentesi surrealistica, Giacometti era tornato a lavorare sul volto e sulla figura umana. Ed ecco che, ancora una volta, sotto le mani dell'artista quei volti e quelle figure si allontanavano o si disfacevano. Nel corso della guerra, a Ginevra, dove aveva abitato insieme alla madre e dove aveva conosciuto Annette Arm, la donna che nel 1949 avrebbe sposato, le sue figure si erano fatte sempre più piccole, minuscole, al punto, dirà, di poter stare in una scatola di fiammiferi. Per dar loro presenza, Giacometti le aveva collocate su monumentali basamenti che ne accentuavano l'esiguità. La figura tendeva a dissolversi, a sparire sotto le sue stesse mani. L'idea della morte cominciò nuovamente a ossessionarlo, come vent'anni prima, dopo lo scacco del busto di Bianca, quando aveva visto morire accanto a sé l'olandese Peter van Meurs. Giacometti lo aveva conosciuto per caso sul treno Paestum-Napoli e, sempre per caso, qualche mese dopo aveva letto su un giornale italiano l'inserzione di un signore olandese che cercava lo studente svizzero incontrato sul treno in Italia. Aveva risposto e ne aveva ricevuto la proposta di fare insieme un viaggio in Italia. La prima sera si erano fermati all'Hotel des Alpes di Madonna di Campiglio dove Van Meurs aveva cominciato ad accusare forti dolori e la sera dopo era improvvisamente morto. Il repentino passaggio di quell'uomo dalla vita alla morte lo aveva profondamente impressionato. La morte non era quell'evento solenne al culmine naturale della vita, come aveva sempre pensato, ma l'improvviso spegnersi della luce della vita, il suo scomparire di colpo nel nulla e

nel buio. Ne aveva ricavato un senso di precarietà e un terrore dell'oscurità, che non lo avrebbe più abbandonato. «Da allora – confes-

serà nel '63 a Jean Clay – non ho mai più dormito una sola notte al buio, ma sempre con la luce accesa fino al mattino». ¹² Spegnerla era morire.

Nell'estate del 1946 aveva poi assistito alla morte di Tonio Potoschnig, il custode dello stabile di rue Hippolyte Maindron. «Mai nessun cadavere mi era parso così nullo. – scrisse allora Giacometti – In piedi immobile davanti al letto, guardavo quella testa divenuta oggetto, minuscola scatola, misurabile, insignificante». ¹³ Lo aveva vestito, ma la notte seguente, quando era tornato in camera dove dormiva Annette, era andata via la luce e nel buio «ebbi la vaga sensazione che T. si trovasse ovunque, ovunque tranne che nel miserevole cadavere steso sul letto [...]. T. non aveva più limiti». ¹⁴ La morte ghermiva ogni cosa. Giacometti provava da tempo questa sensazione. Guardando le persone vedeva aleggiare attorno ad esse la morte: «Tutti i vivi erano morti, e questa visione si ripeté spesso, nel metrò, per strada, al ristorante, con gli amici». ¹⁵ La morte stava dentro la vita, l'accompagnava come un'ombra, era parte costitutiva della sua irriducibile fragilità, della sua provvisorietà, del suo essere sempre in procinto di sparire nel nulla. Questa era la sua visione della vita e degli altri. Solo che ora non cercava più di esorcizzarla nel sogno, ma, al contrario, prendeva gradualmente forma nella sua opera, via via che si rendeva sempre più conto che l'arte non consisteva nel riprodurre ciò che vedeva, ma nel riuscire ad esprimere come lo vedeva. Era la lezione di Cézanne, da lui in quegli anni profondamente assimilata, che lo aveva infine liberato dalla angosciosa schiavitù della fedeltà al reale, per ancorarlo alla superiore ri-

cerca espressiva della propria visione della vita e degli altri.

Pierre Matisse, il figlio più giovane del grande Henri Matisse, gallerista a New York, gli aveva raccomandato, in vista di una mostra, di fare più grandi le sue sculture. Ma più le ingrandiva, più le sue figure si facevano lunghe e sottili, fragili e tormentate, in bilico appunto fra la vita e la morte. Nasce così la figura dell'*Uomo che cammina*, sospeso nello spazio in un eterno presente tra l'essere e il nulla, in cui sembravano prender forma gli interrogativi stessi della sua epoca.

Jean-Paul Sartre vide subito in quelle figure la personificazione artistica dell'esistenzialismo umanistico che qualche anno prima, nel '43, aveva teorizzato nella sua

opera filosofica più nota, *L'essere e il nulla*.

Il 1 marzo 1948 si inaugurava a New York, alla Pierre Matisse Gallery, la prima grande mostra di Giacometti e proprio Sartre firmava l'introduzione al catalogo, con un saggio, *La ricerca dell'assoluto*, che resta fra le interpretazioni più importanti dell'opera di Giacometti.

Il mondo usciva allora dall'immane tragedia della guerra e dell'olocausto e quelle immagini allungate, esili e precarie, quelle tele in cui i volti balzavano fuori come fantasmi da un fondo grigio o marrone in un tormentato intrico di linee quasi si liberassero da una prigione, quei gruppi di uomini e donne soli, fissati al suolo come stalagmiti o barcollanti nello spazio come se da esso attendessero

l'alito per essere riportati in vita, sembravano avere in sé l'eco della tragedia appena conclusa. «A questi corpi qui qualcosa è accaduto – scriveva Sartre – escono da uno specchio concavo, da una fontana di Giovinezza o da un campo di deportazione? Al primo sguardo crediamo di trovarci davanti ai martiri scarniti di Buchenwald, ma subito dopo cambiamo parere: queste nature sciolte e fini salgono fino al cielo [...] Esse danzano, sono delle danze [...] E quando insistiamo a contemplare questo slancio mistico, ecco che quei corpi emaciati sbocciano, e abbiamo sotto gli occhi solo dei fiori terrestri».¹⁶ O degli alberi, come suggerisce il titolo stesso, *La foresta*, dato da Giacometti a un gruppo di quelle figure, ricordandosi del bosco di Stampa nella natia Bregaglia. In quelle sculture non c'era, insomma, solo la minaccia sempre incombente della morte e del nulla, ma anche un'immagine di rinascita e di vita che rifletteva potentemente il sentimento collettivo degli uomini di allora, appena scampati alla guerra.

La prima idea dell'*Uomo che cammina* la troviamo, in un'opera non realizzata, il *Progetto per un monumento funebre a Gabriel Péri* del 1946, di cui è rimasto il bozzetto. Giacometti la ricava dalla statua egizia in legno di Perhernoferet (2400 circa a.C.) oggi al Museo archeologico di Berlino, come dimostra il suo disegno accanto alla riproduzione della statua sul libro di Ludwig Curtius, dove per la prima volta la vide. È un'immagine funebre, ma non è un'immagine di morte, bensì un'immagine di vita. Giacometti, infatti, trovava l'arte primitiva sumera, egiziana, caldea, africana, più vicina alla realtà di qualunque altra arte, perché non cercava di copiare la realtà, ma di creare una presenza, un doppio della realtà attraverso un'immagine che, fissandone un istante, sottraeva la vita al suo perenne divenire e alla morte e la consegnava, per così dire, all'eternità. Nell'arte, insomma, il defunto acquistava nuova vita. «Le prime sculture egizie portate in Grecia – dice Giaco-

metti – erano rappresentate nell'atto di camminare e i greci le legavano di notte perché non se ne andassero. Credevano che potessero prender vita!».¹⁷ La visione tutta moderna della fragilità della vita, così bene evidenziata dalla scarnificata figura allungata, fa così tutt'uno col bisogno antichissimo di «sottrarre la vita alla morte... di dare una certa permanenza a ciò che fugge». ¹⁸ Perhernofret che cammina, camminerà per sempre. *L'uomo che cammina*, immagine della fragilità dell'essere, marcerà per sempre. Allo stesso modo, *L'uomo che vacilla*, immagine forse ancora più potente di questa stessa fragilità associata al sentimento della sua precarietà, sarà sempre sul punto di cadere. «Ho sempre l'impressione o la sensazione della fragilità degli esseri viventi, come se occorresse un'energia formidabile per restare in piedi, momento per momento, sempre con la minaccia di crollare». ¹⁹

Dopo gli anni del cubismo e dell'astrattismo, l'uomo, in queste sculture, tornava al centro della rappresentazione artistica e Giacometti lo coglieva magicamente con un sol colpo d'occhio nello spazio, come totalità esistenziale, fragile, scarnificata, indistruttibile. «Questi personaggi – scrive Sartre – sono tutti interi e improvvisamente ciò che sono. [...] Appena li vedo, li colgo; balzano nel mio campo visivo come un'idea della mente». Ma, allo stesso tempo, essi si muovono come totalità isolate nello spazio e in questo isolamento Sartre e, sulla sua scia, Jean Genet videro, non a torto, l'immagine stessa della solitudine e dell'incomunicabilità dell'esistenza umana. Giacometti ha in seguito negato di aver voluto essere un artista della solitudine, ma, allo stesso tempo, non ha potuto far a meno di ammettere che «le cose esistono nello spazio separate, isolate, senza alcun rapporto o continuità le une con le altre, senza prima, né dopo. Esistono così, in modo assoluto, intemporale, sole, immerse nel silenzio. Lo spazio ci accerchia, ci isola [...] non è una

questione psicologica, la solitudine, non ci si può far nulla, esiste nello spazio». Ma era proprio questa solitudine intemporale nello spazio che trasformava le sue figure umane in potentissime icone universali della condizione esistenziale dell'uomo, fatta, come dirà Genet, di «regalità segreta, incomunicabilità profonda, [...] inattaccabile singolarità». ²⁰ Del resto fu lui stesso a riconoscere in una delle sue più belle e suggestive sculture di quegli anni, *Il cane* del 1951, l'immagine della propria stessa solitudine. ²¹ Come ogni grande artista era, insomma, in tutto ciò che faceva, un involontario sismografo dei sentimenti più profondi della sua epoca, che in quelle immagini, infatti, riconobbe subito, e continua a riconoscere, se stessa.

La Femme debout, dea madre del '900

Nel 1947, contemporaneamente alle sculture degli uomini in movimento, Giacometti avrebbe creato anche una serie di esili figure femminili ritte, immobili, misteriose nella loro frontale e ieratica fissità, come delle divinità egizie. Anche queste, come i suoi uomini che camminano, sono a loro modo immagini di vita. Solo che la loro vita sembra svolgersi in una sfera più alta della vita stessa, una sfera puramente contemplativa. Come ha scritto James Lord, esse «non si agitano, né lottano. Semplicemente esistono». Contemplano e vivono della contemplazione altrui. Rispetto ad esse gli uomini che camminano sembrano, dice lo stesso Giacometti, «dei meccani-

smi incoscienti [...] Si incrociano, si sorpassano [...] senza vedersi, senza guardarsi. O girano attorno a una donna», come in qualcuna delle sue sculture di quegli anni, appunto. «Mi resi conto – conclude Giacometti – che avrei potuto fare solo una donna immobile e un uomo che cammina. E da allora la donna la faccio sempre immobile e l'uomo lo faccio sempre in cammino».²² Anche in uno dei suoi più noti capolavori, *Il carro*, l'esile ed enigmatica figura femminile, che allargando e piegando leggermente le braccia sembra quasi trasmettere alle ruote l'idea di movimento, resta in realtà in verticale equilibrio, immobile, inarrivabile e ieratica come una dea. E, del resto, la stessa *Donna che cammina* di 15 anni prima ha l'elegante *silhouette* di un'acefala

dea egiziana che non cammina affatto, ma accenna piuttosto l'idea di movimento.

In realtà, come sempre in Giacometti, anche in questa visione della figura femminile si condensa la sua idea esistenziale della donna, prostituta e dea allo stesso tempo. È nota la sua irresistibile attrazione per i bordelli e le prostitute, ma come confessa lui stesso a Jean Genet nel 1958: «Quando passeggiavo per strada e da lontano vedo una pollastrella completamente vestita, vedo una pollastrella. Quando è in camera, davanti a me, tutta nuda, vedo una dea».²³ Ed è proprio questa trasfigurazione sacrale che la figura femminile subisce nella sua immaginazione («Stanno nel fondo del tempo, all'origine di tutto [...] in un'immobilità sovrana», scrive Ge-



net) quella che finisce per fissarsi nelle sue *Donne in piedi*, le *Femmes debout*, destinate ad ingigantire nella sua opera fino ad assumere la monumentalità delle *Femmes de Venise*, così chiamate perché nate per la Biennale di Venezia del '56 dove vennero per la prima volta presentate. E una *Grande femme* Giacometti mise a sentinella e angelo custode della sua casa-atelier parigina. Nelle *Femmes de Venise* Giacometti sperimenta, per la prima volta, quella serialità che ne caratterizzerà sempre più spesso il procedimento artistico. Ora non mira più a concludere, sia pure con l'insoddisfazione di sempre, l'opera cui lavora, ma ogni volta che pensa di essere arrivato a uno stadio accettabile della propria visione, la passa a Diego per la preparazione del gesso, riprendendo a lavorare a nuova figura femminile, in una catena creativa che ha lo stesso andamento germinativo della vita.

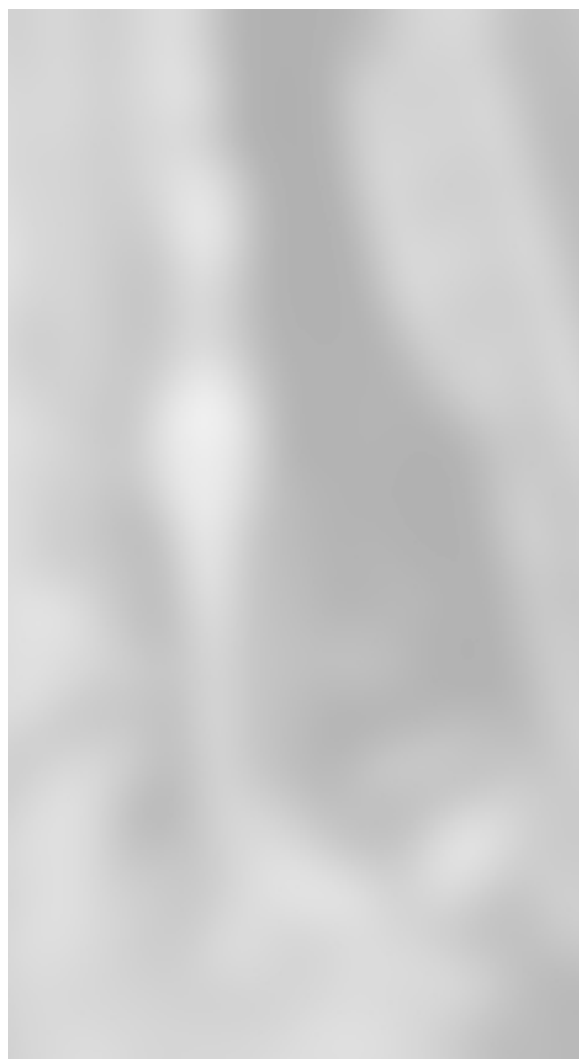
È, infatti, l'antichissimo archetipo della dea madre, dispensatrice di vita, quello che riaffiora in queste figure femminili, nella cui trasfigurazione divina gioca un ruolo di fondamentale catalizzatore la figura della madre, soggetto ricorrente fin dall'adolescenza dei suoi disegni, dei suoi busti, dei suoi dipinti (straordinario quello del '37), che ci riporta in Bregaglia, alle radici ancestrali della sua personalità e della sua arte.


La Bregaglia, Parigi, il mondo

Uno dei tratti distintivi della scultura di Giacometti è la sua tormentata matericità che toglie peso e volume alle figure, per esaltarne nella superficie tutta l'enigmatica presenza. Ma in quel ruvido scarnificarsi e allungarsi delle sue sculture, in quel potente disfarsi della materia sulle superfici delle sue forme, non possiamo non avvertire l'eco visiva dell'aguz-

zo profilo delle cime della Bregaglia, la verticale *silhouette* dei suoi pinnacoli di granito, il morenico disfacimento delle sue rocce, l'ambiente naturale, in una parola, davanti a cui si è aperto al mondo, per la prima volta, lo sguardo di Giacometti, fissandosi per sempre come un *imprinting* alle radici del suo essere per alimentarne l'immaginazione.

«Lo scabro, il roccioso, il ferrigno, l'impervio, il solenne, il disadorno, il solitario, il selvaggio, sono rimasti in lui come radici che affondavano nella terra», scriverà nel 1966 Mario Negri.²⁴ E più di recente uno scrittore francese di origine marocchina, Tahar Ben Jalloun, ha avuto modo di notare che «quando vediamo, fotografati da Herbert Matter, i picchi di Cengalo e di Badile, monta-





gne vicine alla casa dei suoi genitori a Stampa, possiamo capire che le statue di Giacometti riproducano quella durezza dirupata dove le rocce stanno in piedi in una fierezza metallica, indifferenti e sole. Ai piedi della montagna innevata, la foresta di Stampa è una galleria dove ci sono abeti rachitici messi lì come per ricordare che sono stati disposti così da Giacometti». ²⁵

La Bregaglia, insomma, sta al fondo della scultura di Giacometti, entra a far parte in modo consustanziale della sua opera, ne costituisce la matrice tellurica. Nei primi anni in cui si trova a Parigi non riesce a staccarsene, al punto che passa più tempo in Bregaglia che nella capitale francese. Ma «anche dopo che ebbe messo radici più stabili a Parigi – ha scritto il suo biografo James Lord – egli ritornava regolarmente a Stampa, come vi fossero due Alberti, uno che viveva all'estero e un altro che non aveva mai lasciato la casa paterna. L'Alberto parigino poteva trovare rassicurazione da quest'ultimo, ma per il proprio bene doveva periodica-

mente ritornare nel luogo dove entrambi erano nati. Il suolo roccioso della valle li alimentava entrambi». ²⁶

Quando nel 1922 arriva a Parigi, ha già dentro di sé, come abbiamo visto, quel grumo problematico (come riuscire a dare espressione alla propria visione della realtà) che solo nella capitale francese, dove sembrava allora concentrarsi tutto il genio artistico del secolo, riuscirà lentamente a dipanare a contatto con le correnti più vive e stimolanti dell'arte contemporanea.

È a Parigi, insomma, che Giacometti diventa veramente Giacometti. Ma senza la Bregaglia, dove era nato e dove all'ombra del padre e della sua cerchia artistica – il pittore Cuno Amiet, che di Alberto sarà il padrino, e Ferdinand Hodler, padrino di suo fratello Bruno – aveva maturato la propria vocazione d'artista, quell'opera e la sua stessa personalità risulterebbero incomprendibili.

Giustamente dunque Beat Stutzer ha insistito nel sottolineare come tutta l'opera di Giacometti si svolga lungo la direttrice Parigi-

Stampa. ²⁷ Stampa, d'altronde, non fu per lui solo un luogo di riposo e di vacanza, ma anche un luogo di lavoro.

A Parigi Giacometti lavora soprattutto sulla figura umana, a Stampa, invece, si dedica in prevalenza alla pittura e al paesaggio della valle, agli alberi, alle montagne. È come se Giacometti ritrovasse annualmente in Bregaglia il sentimento della natura e, con esso, la radice della propria arte.

Di questa radice è parte essenziale la figura della madre, Annetta. La celebre foto di Andrea Garbald che nel 1909 ritrae la famiglia Giacometti in occasione del 38° compleanno della madre, dice, da questo punto di vista, più di un intero trattato di psicanalisi. Lo sguardo che in essa si scambiano Alberto e la madre, ai poli opposti del gruppo, ha una tale intensità affettiva e un così forte magnetismo attrattivo da escludere e tagliar fuori tutti gli altri membri del gruppo. È lì, in quello sguardo, che sta forse l'origine di quell'ossessione dello sguardo in cui per Giacometti si racchiude il segreto stesso della vita.

La personalità di Giacometti, del resto, si nutre di echi e immagini dell'infanzia.

Anche l'Atelier parigino di rue Hippolyte Maindron, quello studio-abitazione impregnato di odore di creta umida, dove ci si muoveva a stento tra tele, sculture e gessi in affastellato disordine, dove amava leggere e disegnare seduto sul letto e sui cui muri consunti si sarebbero accumulati nel tempo schizzi, disegni, figure e graffiti, un intero archivio visivo di idee e progetti in gran parte irrealizzati, che cos'era se non la caverna in cui da piccolo amava rifugiarsi coi compagni in Bregaglia e che nel 1935 rievocerà in un racconto *leri, sabbie mobili*: «Era un monolite d'una tinta dorata che alla base si apriva su una caverna [...] L'interno si faceva via via più profondo fino a formare quella che sembrava alla fine una seconda piccola caverna. [...] io ero al colmo della gioia quando potevo accoc-



colarmi nella piccola caverna che si trovava sul fondo; potevo entrarvi a fatica: ogni mio desiderio era esaudito».²⁸

Si capisce meglio, perciò, perché Giacometti non abbandonerà mai quei trenta metri quadrati che a Parigi erano il suo cordone ombelicale con l'infanzia. «Più ci stavo più diventava grande» confessa Giacometti. Allo stesso modo più stava nella caverna di Stampa, più il suo inconscio di adolescente si dilatava in inquietanti fantasie fatte di impulsi sadici e omicidi, quelle che concludevano il racconto del '35 e che stanno alla base della sua scultura surrealista che ne sancisce la piena affermazione a Parigi.

A Parigi la Bregaglia gli arrivava attraverso due periodici cui fu sempre abbonato, *l'Almanacco dei Grigioni* – che nel 1926 aveva pubblicato la scultura di un suo *Ritratto di Diego* riconoscendone per primo in Svizzera il valore d'artista – e i *Quaderni Grigionitaliani*, le cui pagine riempiva di schizzi e disegni.

Questa radice bregagliotta della sua opera resta, tuttavia,

priva di qualsiasi connotazione patriottica e nazionale. A differenza del padre e del fratello Bruno, infatti, Alberto non si sentì mai veramente svizzero. A ciò contribuì, forse, l'atteggiamento delle autorità elvetiche, che, nei primi anni in cui era a Parigi, gli avevano negato l'assegno solitamente concesso agli studenti svizzeri che si perfezionavano all'estero. Ma più di ogni altra cosa fu la natura stessa della sua opera e la sua mentalità cosmopolita a renderlo estraneo a ogni forma di patriottismo. E così, quando nel 1952 la Commissione Federale lo invitò a esporre alla Biennale di Venezia nel padiglione svizzero progettato dal fratello Bruno, Giacometti declinò l'invito dicendo di sentirsi un artista internazionale più che svizzero. Certo nel '56 accetterà di partecipare alla Biennale di Venezia come rappresentante della Francia con la straordinaria serie delle sue dieci *Femmes de Venise*, ma l'unica Biennale in cui dirà di essersi sentito veramente a suo agio fu quella del '62 in cui venne invitato direttamente come artista, vincendo il “Gran premio della scultura”.

LA BREGAGLIA CELEBRA GIACOMETTI

L'11 gennaio 1966 moriva a Coira, in Svizzera, Alberto Giacometti, e la Bregaglia, dove era nato nel 1901 e dove è sepolto nel cimitero di Borgonovo, ne celebra il cinquantesimo anniversario della morte con una serie di manifestazioni già apertesi all'inizio del 2016, ma che si protrarranno per tutto il corso dell'anno.

A Stampa, in Bregaglia, Alberto Giacometti tornava regolarmente ogni anno per rivedere la propria terra e la propria madre Annetta e lavorare in quello che era stato l'Atelier del padre Giovanni, anche quando a Parigi, dove viveva, era diventato un artista di fama internazionale. Giustamente, dunque, la Bregaglia lo celebra ora non solo come il proprio figlio universalmente più noto, ma anche come cittadino del mondo, la cui figura e la cui opera costituiscono oggi un patrimonio di tutta l'umanità.

L'iniziativa delle celebrazioni è del Comune di Bregaglia che ha predisposto un nutrito calendario di manifestazioni, avvalendosi della collaborazione della Società culturale di Bregaglia, sezione della Pgi e della Fondazione Centro Giacometti, le due associazioni culturali del territorio che insieme hanno dato vita l'11 gennaio scorso alla giornata di inaugurazione ufficiale – aperta a Stampa con i discorsi delle autorità e dei rappresentanti di Berna, Coira e Zurigo, proseguita con la deposizione di una corona di fiori al cimitero di Borgonovo e la lettura di testi dell'artista nell'Atelier Giacometti, e conclusasi la sera a Vicosoprano con lo spettacolo di danza *L'ombra della sera* – ma che, per il resto, hanno ideato e organizzato in assoluta autonomia i singoli eventi in programma.

La Società culturale di Bregaglia sezione della Pro Grigioni italiano (Pgi), proprietaria dell'Atelier di Giovanni e Alberto Giacometti e della storica Ciäsa Granda di Stampa dove è allestito l'omonimo Museo con la sala Giacometti-Varlin, fra novembre 2015 e marzo 2016 ha già dato vita a Casaccia e a Castasegna alla proiezione di un ciclo di film, *Giacometti en passant*, che fanno da sfondo a temi e ambienti tipicamente "giacomettiani": Parigi (*Midnight in Paris* di Woody Allen, *Round Midnight* di Bertrand Tavernier, *Ultimo domicilio conosciuto* di José Giovanni), l'esperienza visionaria (*Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Spielberg), il vero e il falso nell'arte (*F come falso* di Orson Welles).

Ma per la Società culturale di Bregaglia, sezione della Pgi, presieduta da Bruna Ruinelli, l'appuntamento più impegnativo sarà senza dubbio quello che si annuncia come l'evento-clou di questo cinquantenario della morte di Giacometti, vale a dire la mostra *Alberto Giacometti. A casa*, che si aprirà il prossimo 5 giugno al Museo Ciäsa Granda e nell'Atelier di Giovanni e Alberto Giacometti a Stampa, ripristinato, per l'occasione, da David Wille. È la prima mostra di Giacometti in Bregaglia, curata da Beat Stutzer, già direttore del Bündner Kunstmuseum di Coira e grande studioso di Giacometti, che ne illustra i contenuti nell'articolo pubblicato in queste stesse pagine.

Alla mostra farà seguito il 15 luglio (Ciäsa Granda, ore 20,30) la conferenza *L'Atelier di Alberto Giacometti* in cui Massimo Raffaelli parlerà del celebre testo di Jean Genet, "L'Atelier d'Alberto Giacometti" (pubblicato in Francia nel 1958 con le fotografie di Ernst Scheidegger e da lui tradotto in italiano nel '92 per il Melangolo), caposaldo dell'interpretazione esistenzialista dell'opera di Giacometti come artista della solitudine.

Il 29 e 30 luglio, nell'ambito del 10° Festival del teatro, organizzato al Castelmur dalla Società culturale/Pgi Bregaglia, verrà quindi riproposto lo spettacolo *L'ombra della sera*, con la danzatrice Chiara Michelini (regia di Alessandro Serra), ispirato, fin dal titolo, alla notissima scultura etrusca di Volterra dalla forma esile e allungata, spesso associata alle figure di Giacometti.

Il 4 agosto una *Conversazione con Pucci Corbetta Sarfatti*, figlia del celebre medico e collezionista d'arte chiavennasco Serafino Corbetta sugli intensi rapporti di amicizia del padre con Alberto che fra il '59 e il '61 ne dipinse lo splendido ritratto, aprirà l'ultima fase delle manifestazioni giacomettiane della Società culturale/Pgi di Bregaglia, che prevede, per il resto, nel pomeriggio del 7 agosto (ore 15) un concerto al Castelmur, *Giacometti in jazz*, nell'ambito dei cinque appuntamenti dell'annuale ciclo "Musica e natura", cui faranno seguito il 18, 19, e 20 agosto tre eccezionali serate all'aperto, rispettivamente a Stampa, Castase-

gna e Bondo (ore 21) dedicate al *Film muto surrealista dell'epoca di Giacometti*, con accompagnamento musicale dal vivo e il 1° ottobre (Ciäsa Granda, ore 20) una serata con Christian Greco, giovane direttore del Museo Egizio di Torino, e Dietrich Wildung, curatore nel 2009 della mostra "Giacometti l'egiziano" al Kunsthaus di Zurigo, che parleranno sulla *Recezione dell'arte antica nell'arte contemporanea*, di cui l'opera di Giacometti costituisce, appunto, un momento capitale.

Il ciclo di manifestazioni della Società culturale/Pgi Bregaglia dedicate ad Alberto Giacometti si concluderà domenica 16 ottobre con il *finissage* della mostra *Alberto Giacometti. A casa*.

A questo ciclo si affianca quello della Fondazione Centro Giacometti, un'associazione nata all'inizio del 2013 e presieduta da Marco Giacometti, che si propone di valorizzare l'opera dell'intera dinastia artistica dei Giacometti come espressione di apertura al mondo della Bregaglia nel cui territorio restano profondamente impressi i segni e le radici della loro attività, a partire da quelli che riportano ad Alberto, il più grande esponente della dinastia.

L'attività della Fondazione Centro Giacometti, per l'anno giacomettiano, si è aperta il 26 marzo 2016 con l'inaugurazione del percorso fotografico *Camminare con Giacometti*, una passeggiata da Coltura alla chiesa di San Giorgio a Borgonovo, lungo i luoghi più cari ad Alberto, la cui viva presenza in essi può essere suggestivamente rivissuta attraverso le storiche immagini fotografiche raccolte dalla stessa Fondazione nel bel libro *Non capisco né la vita, né la morte*, edito dalla stessa Fondazione, un vero e proprio vademecum didascalico del percorso che si conclude con le eccezionali immagini dei suoi funerali. In serata, nel salone del Piz Duan a Stampa, una conferenza di Marco Giacometti *I modelli bregagliotti di Giacometti*, accompagnata dalla proiezione di immagini.

Ai percorsi in Bregaglia, la Fondazione Centro Giacometti ha fatto seguire, il 7 aprile alla Sala della Banca Popolare di Sondrio a Chiavenna, una conferenza sui *Percorsi lombardi di Giacometti*, vale a dire sull'intreccio di luoghi e di relazioni intrattenuto da Giacometti tra Milano, Chiavenna e la Bregaglia con gli amici italiani (Mario Negri, Alberto Martini, Serafino Corbetta, Franco Russoli, Luigi Carluccio, Lamberto Vitali, Giorgio Soavi, ecc.), un intreccio ricostruito nella conferenza dal relatore Casimiro Di Crescenzo, curatore nel 2005, insieme a Franco Monteforte, della mostra "Giacometti, percorsi lombardi" alla Galleria del Credito Valtellinese di Sondrio.

Ma l'iniziativa più importante della Fondazione Centro Giacometti è quella del 14 maggio, quando verrà presentata a Stampa la nuova applicazione gratuita per smartphone *Giacometti Art Walk* che consentirà agli escursionisti di scoprire lungo 5 percorsi, da Sils in Engadina a Chiavenna in Italia, luoghi e temi legati all'opera di tutti i membri della dinastia artistica dei Giacometti: oltre ad Alberto, il padre Giovanni, pittore, lo zio Augusto, pittore e artista del vetro, il fratello Diego, designer di oggetti d'arredamento, e il fratello Bruno, architetto. L'app localizza, tramite il Gps, la posizione dell'escursionista e quando questi giunge in prossimità di un luogo di interesse "giacomettiano" gli segnala sul device i contenuti multimediali (filmati di finzione, foto, testi o brevi commenti su un'opera) legati al rapporto dei Giacometti con quel luogo (www.giacomettiartwalk.com).

Seguirà il 28 luglio la conferenza di Virginia Marano su *Giacometti e Beckett: un dialogo a distanza*, sui rapporti tra il grande scrittore irlandese, premio Nobel della letteratura, e Alberto Giacometti che nel '61 disegnò per l'amico l'albero che fa da scena al suo "Aspettando Godot".

La Fondazione Centro Giacometti chiuderà il 10 ottobre l'intero ciclo delle manifestazioni per i 50 anni della morte di Giacometti con un'iniziativa ancora da definire.

Il calendario sempre aggiornato delle iniziative (*2016 Alberto Giacometti*) può comunque essere seguito sul sito www.giacometti2016.ch

Quando, perciò, in quello stesso anno la Svizzera gli dedicherà una grande retrospettiva alla Kunsthaus di Zurigo (249 opere tra sculture, disegni e dipinti), egli era ormai un protagonista della scena artistica internazionale cui la Svizzera, sua patria d'origine, rendeva doveroso omaggio.

Gli amici italiani:

Negri, Corbetta, Martini, Soavi

In realtà Giacometti non si sentì mai né svizzero, né francese. Parigi lo affascinò sempre per il suo carattere cosmopolita, mentre la Bregaglia, più che un angolo di Svizzera, fu per lui un universo naturale e umano che, al di là del confine politico che la divideva in Bregaglia svizzera e Bregaglia italiana, cominciava a Maloja e finiva a Chiavenna, soprattutto dopo che, a metà degli anni Cinquanta, aveva cominciato a conoscere e frequentare nuovi amici in Italia.

Il primo era stato lo scultore valtellinese Mario Negri. Giacometti lo aveva conosciuto nel dicembre del 1955, quando Negri, allora collaboratore di *Domus*, la prestigiosa rivista di Giò Ponti, era andato a trovarlo a Stampa, fermandosi lì tre giorni. L'articolo di Negri, *Frammenti per Giacometti*, era uscito nel luglio del 1956 su *Domus* con le foto di Ernst Scheidegger. Era uno dei primi articoli su Giacometti pubblicati in Italia, dove l'artista era allora quasi sconosciuto. Ne era nata un'amicizia che in breve tempo si era fatta sempre più stretta. Ora Giacometti arrivava a Stampa non più attraverso Zurigo, ma attraverso Milano, dove c'era ad attenderlo Negri per portarlo in Bregaglia. È Negri che lo introduce negli ambienti intellettuali della critica d'arte milanese dove Giacometti conosce, tra gli altri, Lamberto Vitali, Enzo Carli, Franco Russoli, Luigi Carluccio, che con i loro scritti e le loro iniziative editoriali avrebbero dato un contributo fondamentale alla conoscenza dell'opera di Giacometti in Italia. Ed è sempre con Negri che Giacometti avvia quelle peregrinazioni artistiche che lo porteranno alla scoper-

ta di alcune tra le maggiori testimonianze d'arte a Milano e in Lombardia: i mosaici della cappella di Sant'Aquilino in San Lorenzo a Milano («incredibili nella loro verità»), S. Ambrogio, la Stanza dei giochi a Palazzo Borromeo, la Pietà Rondanini al Castello Sforzesco, S. Maria del Tiglio a Gravedona, gli affreschi romanici di San Fedelino sul lago di Novate Mezzola, il centro storico di Chiavenna, Palazzo Besta a Teglio.

Nel 1957 Giacometti aveva conosciuto in Bregaglia il professor Serafino Corbetta, un medico brianzolo che nel '42 si era trasferito a Chiavenna dove era diventato un mito di sapienza terapeutica. Glielo aveva consigliato a Stampa una vicina di casa per curare gli acciacchi della ottantaseienne madre Annetta. Corbetta aveva molte cose per piacere a Giacometti. Era un ottimo conoscitore e collezionista d'arte, il che lo rendeva un piacevole interlocutore; era un medico dal tratto umano e cordiale e Giacometti cominciava allora a sentir biso-

gno di un medico di cui potersi fidare; aveva, infine, una bella testa tonda, quasi calva e Giacometti, che adorava la calvizie, per molte estati lo aveva fatto posare per un ritratto, uno dei dipinti più notevoli dell'ultimo Giacometti, che avrebbe portato a termine solo nel 1961.

In segno di amicizia e di riconoscenza, gli aveva fatto recapitare, a sorpresa, per ferrovia, una delle otto copie della *Femme qui marche* del '32. In seguito, oltre al ritratto e a parecchi disegni, gli avrebbe donato anche il gesso dipinto di una *Femme au chariot* e il bronzo di una *Femme debout*, tutte opere che avevano straordinariamente impreziosito la già ricca collezione d'arte del medico chiavennasco.

A Parigi, in quegli stessi anni, Giacometti, aveva conosciuto, tramite Franco Russoli, anche Giorgio Soavi, che in diversi scritti ce ne darà un ritratto vivo e palpitante, e il critico d'arte Alberto Martini, che preparava allora la monografia su Giacometti pittore per la

collana da lui ideata “I maestri del colore” che Russoli dirigeva allora per la Fabbri, insieme all'altra celebre collana “I maestri della scultura” dove Mario Negri avrebbe firmato la monografia su Giacometti scultore. Da questo insieme di relazioni sarebbe nato anche uno dei libri più importanti di Giacometti.

Le copie del passato

Sin dal 1955 Negri si era reso conto dell'importanza che nell'opera di Giacometti avevano le copie di opere del passato. Ne aveva parlato con Luigi Carluccio e ne era nata l'idea di un libro di cui Giacometti, che anni prima aveva avuto un progetto del genere poi abbandonato, si era mostrato subito entusiasta, impegnandosi a scrivere una nota introduttiva cui riuscirà però a lavorare solo nell'ottobre del 1965, sul piroscampo al ritorno da New York dove si era aperta la grande rassegna dedicatagli dal Museum of Modern Art.

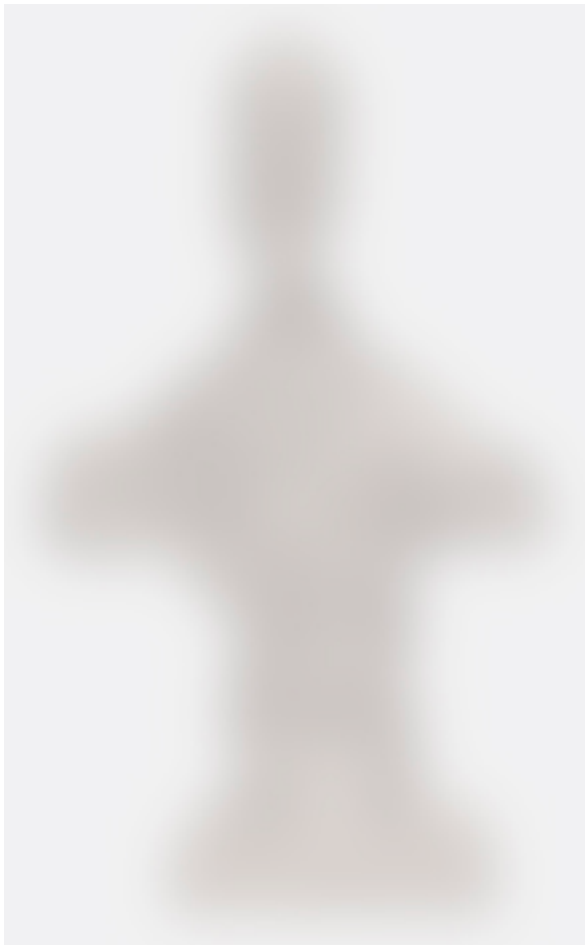
«Da quando ho visto riproduzioni di opere d'arte, – scrive Giacometti – e ciò risale alla mia più lontana infanzia e si confonde con i miei ricordi più remoti, ho subito

desiderato copiare tutte quelle che mi attiravano maggiormente e in realtà il piacere di copiare non mi ha più lasciato». ²⁹ Aveva cominciato a 14 anni sui libri d'arte del padre copiando Dürer e Rembrandt, aveva continuato a copiare le opere riprodotte sul libro di arte egiziana comprato nel 1920 a Roma e così ininterrottamente per

anni. Copiare era stato il suo personalissimo modo di conoscere tutta la storia dell'arte. «Ho tutto il Louvre in testa – dice nel '62 a Pierre Schneider – sala per sala, quadro per quadro [...] Ho copiato moltissimo [...] tutte le domeniche quello che c'era di più immediato, di più nuovo, i caldei, il Fayum, Bisanzio», ³⁰ ma soprattutto, l'arte sumera e quella egiziana che resterà sempre per Giacometti quella più nuova e moderna, perché in grado di riprodurre l'essenza stessa dell'uomo che non ha né presente, né passato, ma è sempre, in un certo senso, contemporanea.

Copiare non significava per Giacometti riprodurre un'opera d'arte, ma riprodurre il proprio modo di vederla, appropriarsene, farne insomma un'opera nuova. In questo senso le sue copie del passato sono parte integrante del suo naturale impulso a disegnare.

Giacometti disegna come respira. Disegna a Stampa le persone e le cose che ha intorno, disegna a Parigi seduto sul suo letto mentre aspetta un modello, disegna sui tovaglioli quando è al bar o al ristorante, disegna sui libri, sui giornali o sulle riviste che sfo-



glia, disegna il suo atelier, disegna con la testa mentre cammina osservando le persone per strada cui fa mentalmente il ritratto. Il disegno, insomma, è stato il filo ininterrotto del suo rapporto con la vita, rispetto alla quale anche l'arte del passato perderà, alla fine, ogni interesse per lui.

«Lo scarto fra ogni opera d'arte e la realtà immediata di una cosa qualsiasi è diventato troppo grande e a questo punto non vi è più che la realtà ad interessarmi», scriverà nell'introduzione al suo libro *Le copie dal passato*, che non farà in tempo a veder pubblicato.

«Più si fallisce, più si riesce»: lo sguardo senza fine

La stessa idea aveva espresso tre anni prima, nel 1962, in una conversazione con André Parinaud. «Un tempo – aveva detto – andavo al Louvre e i quadri o le sculture mi davano un'impressione sublime... Oggi se vado al Louvre guardo la gente che guarda le opere... Il sublime oggi per me è nei volti più che nelle opere».³¹

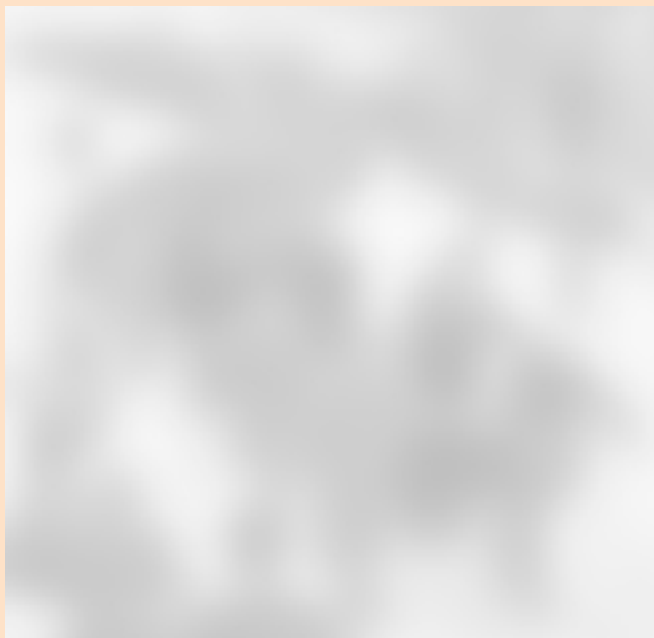
L'anno dopo, nel febbraio del '63, convalescente per un intervento chirurgico che il suo medico parigino gli aveva fatto credere di semplice ulcera gastrica, aveva invece casualmente appreso, dall'amico Corbetta a Chiavenna, di essere stato operato di cancro.

Per Alberto era stato un trauma. Quella rivelazione, però, non aveva ridestato in lui l'antica ossessione della morte, ma, al contrario, aveva rafforzato quell'ansia di vita che da qualche anno aveva preso ad aleggiare nella sua opera.

Era «il sublime della vita» ciò che ora maggiormente cercava nel volto degli altri. E nel volto erano gli occhi che lo interessavano: «Se si guarda un viso umano, – dice a Dupin – si guardano gli occhi soprattutto»,³² perché «gli occhi sono l'essere stesso. Sono l'altro. Sono io che mi rifletto nell'altro».³³ Gli occhi, in una parola, sono lo sguardo. Ed è nello sguardo che la vita celebra il suo trionfo. È lì che bisogna cercarla. L'arte non è altro che «una scuola dello sguardo» dice a Schneider.³⁴

Nasce così la sconvolgente serie di busti del fratello Diego – col modello o a memoria come il *Chiavenna I* e il *Chiavenna II* modellati in Bregaglia nell'estate del 1963 in assenza del fratello – e della moglie Annette e quella dei ritratti di Caroline, l'avventurosa prostituta parigina da lui intensamente amata, e dei busti di Lotar, il fotografo rumeno, sfatto dall'alcool, che sarà il suo ultimo modello. Tutto in questi busti e in questi dipinti si concentra negli occhi proiettati nell'intensità dello sguardo. È la ricerca spasmodica del proprio sguardo nello sguardo dell'altro ciò che lo porta a inchiodare per ore e ore, in interminabili sedute, il suo modello alla sedia, sempre alla stessa distanza, fino a farne il suo prigioniero. Lo sguardo era stato un tema ricorrente nella sua opera, ma, fra il 1956 e il 1960, quando aveva lavorato alla memorabile serie di ritratti del professore giapponese Yanaihara, era diventato sempre più prevalente. Nell'esoticità di quel volto, Giacometti aveva, infatti, speri-

I FUNERALI DI GIACOMETTI



Tutte le volte che Alberto tornava a Stampa, ed era quasi ogni anno, Parigi e Milano sembravano volgere un po' il loro sguardo verso la Bregaglia. Dalla capitale francese, ma anche da ogni angolo d'Europa arrivavano amici, critici, giornalisti o semplici suoi estimatori. Dall'Italia salivano in Bregaglia gli amici milanesi che lo portavano poi in giro per Milano e la Lombardia. Il paese, insomma, sembrava per qualche mese prender nuova vita.

Quando Alberto vi giunse per l'ultima volta, da morto, l'intero mondo dell'arte sembrò darsi appuntamento in Bregaglia.

Nella stanza dell'ospedale di Coira, dove alle dieci e dieci di martedì 11 gennaio, con un ultimo spasmo, Alberto aveva esalato l'ultimo respiro, c'erano in quel momento la moglie Annette, i fratelli Diego e Bruno e la moglie di questi Odette. Caroline, l'ultima modella così cara ad Alberto quanto detestata da Annette, era uscita un attimo per telefonare e al rientro l'aveva trovato morto. Il cuore di Alberto non aveva retto a una fibrosi infiammatoria causata dalla bronchite cronica che lo aveva alla fine spezzato.

Per consentire ad amici, parenti, galleristi, critici d'arte, giornalisti e fotografi di mezzo mondo di giungere in tempo, i funerali furono fissati per il pomeriggio del sabato successivo 15 gennaio nella chiesa di San Giorgio di Borgonovo.

Quel giorno il corteo funebre, partito dall'Atelier di Stampa dove la salma era rimasta esposta, si snodava quasi ininterrottamente lungo tutta la strada che separava Stampa dalla chiesa di San Giorgio a Borgonovo, accompagnato dal coro diretto da Remo Maurizio. Il carro funebre su cui era stata adagiata la bara era trainato da un cavallo. Dietro, la famiglia Giacometti al completo, accanto ai paren-

ti di Annette, giunti da Ginevra. Quindi, frammisti alla folla dei valligiani, le centinaia di più o meno celebri giornalisti, artisti, galleristi e intellettuali giunti da ogni dove: gli scrittori Michel Leiris e Yves Bonnefoy, i poeti André du Bouchet e Jean Pierre Lacroche, il suo gallerista di New York Pierre Matisse, insieme ai coniugi Maeght, titolari della grande galleria parigina, Louis Clayeux, amico e mecenate di Giacometti che della Galleria Maeght era stato il direttore artistico, i due grandi galleristi svizzeri, il bernese Eberhard W. Kornfeld e il basilese Ernst Beyeler, il critico parigino Jean Laymairie, compagno di tante sue peregrinazioni al Louvre. Da Milano erano venuti Franco Russoli, sovrintendente a Brera, Mario Negri e Luigi Carluccio. Da Chiavenna era salito Serafino Corbetta. I principali musei italiani, svizzeri e francesi avevano inviato propri delegati, come gli stessi governi di Svizzera e Francia. I nomi sulle numerose corone e cuscini di fiori testimoniavano il pensiero e l'affetto di chi non aveva potuto essere presente.

Un mese dopo, il 5 febbraio, molte di quelle persone sarebbero tornate per assistere al cinema parrocchiale di Chiavenna alla prima mondiale del film di Ernst Scheidegger su Giacometti, organizzata da Serafino Corbetta e Mario Negri in memoria dell'amico scomparso. «Qual era il suo potere? – si chiese alla fine del suo funerale Yves Bonnefoy guardando quella folla e quelle montagne – Forse eravamo in tanti a urtarci contro questa domanda, davanti alla cappella isolata sotto le grandi rocce dell'infanzia, in quel momento di quell'ultimo giorno in cui si stava per coprire di terra pesante e ghiacciata la spoglia dalle mille pieghe, tanto leggera, la mandorla essiccata...».

Il mondo non avrebbe più rivisto quel volto tormentato come le sue sculture, dove, scrisse Aragon, «spirava sempre il vento romancio, il vento dei Grigioni». Al suo posto restano, immortali, le sue opere.


La tomba di Giacometti

Lo stesso giorno della morte di Alberto, in attesa dei funerali, Diego, memore della scultura lasciata sul tavolo il mese prima dal fratello, aveva preso il treno per Parigi. A casa il pannello bagnato che ricopriva il busto di Lotar era ghiacciato, ma l'argilla era intatta. Preparò quindi il gesso, da cui sarebbe stato poi ricavato il bronzo del *Lotar III*.

Il sodalizio artistico e umano tra i due fratelli è una delle pagine più straordinarie della storia dell'arte del Novecento. L'opera di Giacometti sarebbe inconcepibile senza la figura di questo fratello, raffinato designer di oggetti, che sacrificando ogni ambizione artistica volle dedicarsi anima e corpo ad assistere Alberto posando per lui, preparandone i gessi e condividendone la vita nell'angusto spazio di rue Hippolyte Maindron. La straordinaria serie di busti e di ritratti di Diego, del resto, è lì a testimoniare la forza di questo legame.

Qualche tempo dopo i funerali, il busto di Lotar fu posto su un angolo della tomba di Alberto, come un angelo, a vegliarne mestamente il sonno, e dall'altro Diego pose un uccello di bronzo, forse un merlo, da lui realizzato. Quel piccolo uccello di bronzo fu rubato una prima volta negli anni '70 e la copia che lo sostituì fu anch'essa rubata agli inizi degli anni '90. Per evitare che anche il bronzo del *Lotar III* potesse subire la stessa sorte, nel 1992 fu trasportato all'interno del Museo della *Ciäsa Granda* di Stampa, dove tuttora si trova. È una delle opere più belle e umanamente intense di Giacometti. In quello sguardo tremulo e quasi piangente di un uomo raccolto da Alberto ai margini della società, i cui occhi sembrano perdersi, in nostalgica contemplazione, all'infinito, vive per sempre il senso stesso di tutta la sua arte.

F. M.



la condizione stessa della propria creatività artistica, *amor fati*, un destino da amare.

Nell'inafferrabilità della vita dell'altro egli non vede più solo un segno della sua fragilità o una minaccia della sua sparizione, ma vede «l'immensità formidabile della vita», che con il suo continuo divenire alimenta la visione stessa dell'artista, destinata, proprio per questo, a rimanere sempre provvisoria e parziale. L'altro è lì nella sua vivente e sempre cangiante totalità che, attraverso lo sguardo, muta in continuazione anche la visione dell'artista, il quale più vi si addentra, più scopre nell'altro cose nuove che lo rendono sempre più distante, ignoto, misterioso, inafferrabile e infinito. «Più ci si avvicina – dice Giacometti a Jean-Luc Daval nel '63 – più c'è da fare; più si conosce, più ci sono misteri».³⁶

«È come se la realtà – precisa nell'intervista con Parinaud – fosse continuamente dietro le tende che strappiamo... Ce n'è ancora un'altra... sempre un'altra. Ma ho l'impressione, o l'illusione, di fare progressi ogni giorno. È questo a farmi andare avanti come se dovesti riuscire a cogliere il nucleo della vita. E si continua pur sapendo che, più ci si avvicina alla realtà, più essa si allontana».³⁷

Lo scacco, il fallimento, la certezza del fallimento, non uccidono, ma alimentano anzi la speranza di riuscita, diventano rinnovata energia creativa, sono cioè l'indispensabile premessa di un perenne nuovo inizio.

Giacometti diventa così espressione di quella «volontà dell'impossibile» di cui parlava il suo amico Bataille, attraverso cui, dice, «il mondo mi sorprende ogni giorno di più. Diventa più grande, più meraviglioso, più inafferrabile, più bello».³⁸

In fondo, confessa a Dupin, «si lavora solo per questa sensazione immediata che si prova tentando di cogliere la realtà». Ma in questo tentativo, «non c'è riuscita che nella misura dello scacco: più si fallisce, più si riesce».³⁹ E non può che essere così, perché «l'avventura, la grande avventura, dice Giacometti,


mentato l'insondabile enigmaticità che si condensa negli occhi.

Ma gli occhi non sono tutto lo sguardo. Anzi, «se vuoi fare l'occhio preciso, dice Giacometti, rischi di abolire esattamente quello che cerchi, cioè lo sguardo»,³⁵ che è relazione, corrente mobile e mutevole di vita fra gli occhi dell'artista e quelli del suo modello, che sfugge nel momento stesso in cui si tenta di fissarla. Fra la visione dell'altro e

ciò che del suo sguardo si riesce realmente ad esprimere sulla tela o nell'argilla resta dunque uno scarto incolmabile. «L'arte non può essere che scacco, fallimento», ripete in decine di interviste Giacometti. Anche questo era stato in lui un ritorno sempre ricorrente fin dallo scacco del '21 a Roma davanti al volto della cugina Bianca. Ma quella che nel '21 era stata per lui «la cacciata dal paradiso», diventa ora

consiste nel veder sorgere qualcosa di ignoto ogni giorno, nello stesso volto: un'avventura più grande di qualsiasi viaggio intorno al mondo..., né ci deve essere mai speranza di giungere a una conoscenza totale ... la conoscenza totale, infatti, sarebbe la morte stessa».⁴⁰

Da qui quel carattere frammentario e seriale che, dopo il 1960, assumono i busti di Annette, di Diego e di Lotar nella sua scultura o i volti di Caroline nella pittura, ognuno sempre nuovo e diverso, espressione di quel qualcosa di ignoto che Giacometti vede sorgere ogni giorno sullo stesso viso, come nella Parigi il cui volto volle fissare nell'ultimo album di litografie che non fece in tempo a vedere stampato, *Paris sans fin*. Come Parigi, anche quei volti così pieni di vita, da lui guardati con infinita nostalgia della vita, sono tutti frammenti non-finiti che portano in sé l'aspirazione all'infinito. Vivono della loro stessa incompiutezza.

Ed è questa infinita incompiutezza, in cui culminano la fragilità e la precarietà dell'esistenza, il tratto forse più importante e significativo di tutta l'opera di Giacometti, quello, in ogni caso, che ancor oggi più ci affascina e ci attrae, perché non sono solo le sue opere a essere incompiute, ma noi stessi, davanti ad esse, ci scopriamo incompiuti. 

- 1) Louis ARAGON, *A grandezza naturale* (1966), in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 186-193.
- 2) La citazione in James LORD, *Giacometti. Una biografia*, trad. it. Torino, Umberto Allemandi & C., p. 44.
- 3) *Idem*, p. 45.
- 4) *Ibidem*.
- 5) *Entretien sur l'art actuel: Marie-Thérèse Maugis avec... Alberto Giacometti*, in «Les Lettres Françaises», 6-19 agosto 1964.
- 6) [Prima] lettera a Pierre Matisse, (1948), in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, a cura di Elio GRAZIOLI e Chiara NEGRI, Abscondita, Milano, 2001, p.70.
- 7) *Conversazione con Pierre Schneider*, (1961), in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit., p. 300.
- 8) James LORD, *Giacometti...* cit., p.
- 9) Jeanne-Marie DRÔT, *Alberto Giacometti*, intervista per la ORTF, 19 nov. 1963.



- 10) James LORD, *Giacometti...*, cit., p. 80.
- 11) I sassi dipinti e scolpiti di Max Ernst resteranno per molto tempo davanti alla casa di Giacometti a Maloja, amorevolmente curati dalla madre Annetta, a formare uno scultoreo "giardino di Alberto Giacometti", come lo chiamò lo stesso Ernst. Si veda in proposito *Max Ernst. Sculture*, a c. di Ida GIANNELLI, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Charta editore, Milano, 1996, pp. 69 e 211.
- 12) *Intervista con Jean Clay* (1963), in *Giacometti. Sculture, dipinti, disegni*, cat. della mostra Milano Palazzo Reale, 26 gennaio - 2 aprile 1995, a cura di Casimiro DI CRESCENZO, p. 224.
- 13) Alberto GIACOMETTI, *Il sogno, lo Sphynx e la morte di T.* (1946), in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit. pp. 60-61.
- 14) *Ibidem*.
- 15) *Idem*, p. 62.
- 16) Jean-Paul SARTRE, *La ricerca dell'assoluto* (1948), in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, cit., pp. 132-140.
- 17) *Conversazione con Georges Charbonnier*, (1951), in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit. p. 284.
- 18) *Conversazione con Jean-Marie Drot*, (1963) in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, cit., p. 95.
- 19) *Ibidem*.

- 20) Jean GENET, *L'Atelier di Giacometti*, (1958), trad. it. Maria Grazia Garofoli in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, cit., p. 154.
- 21) «Sono io. - confessa Giacometti a Jean Genet - Un giorno mi sono visto così in strada. Ero il cane» Jean GENET, *L'Atelier di Giacometti*, cit., p. 153.
- 22) *Conversazione con Pier Schneider* (1961), in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit., p. 302.
- 23) Jean GENET, *L'Atelier di Giacometti*, cit. p. 150.
- 24) Mario NEGRI, «*Si fa ciò che più ci sfugge*». In memoria di Alberto Giacometti, in Mario NEGRI, *All'ombra della scultura*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1985, p. 98.
- 25) Tahar Ben JALLOUN, *La via di uno soltanto. Visita fantasma dell'Atelier di Giacometti*, Milano, Libri Scheiwiller, pp. 67-69.
- 26) James LORD, *Giacometti...* cit., p. 70.
- 27) *Alberto Giacometti. Stampa-Paris*, a cura di Beat STUTZER, Coira, Bündner Kunstmuseum, 2000.
- 28) Alberto GIACOMETTI, *Ieri, sabbie mobili*, in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit., p. 35.
- 29) Alberto GIACOMETTI, *Tre note per le copie*, introduzione al volume di Luigi CARLUCCIO, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*, Botero, Torino, 1967, p. VII, trad. it. a cura di Chiara NEGRI e Elio GRAZIOLI, in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit. p. 129.
- 30) Pierre SCHNEIDER, *Al Louvre con Giacometti* (1962), in Alberto GIACOMETTI, *Il mio lungo cammino. Conversazioni*, a cura di Elio Grazioli, Cernusco Lombardo, Hestia, p. 58.
- 31) André PARINAUD, *Perché sono scultore* (1962), in Alberto GIACOMETTI, *Il mio lungo cammino...* cit. p. 50.
- 32) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con Jacques Dupin*, (1965-66), in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, cit., p. 101.
- 33) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con Jean Clay: Giacometti all'Orangerie*, (1969), in M. BELPOLITI, E. GRAZIOLI (a cura di), *Alberto Giacometti*, cit., p. 80.
- 34) Pierre SCHNEIDER, *Al Louvre con Giacometti*, cit. p. 60.
- 35) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con Jacques Dupin*, cit., p. 101.
- 36) Jean-Luc DAVAL, *Pazzo di realtà* (1963, conversazione con Giacometti in Alberto GIACOMETTI, *Il mio lungo cammino...*) cit. p. 78.
- 37) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con André Parinaud*, (1962) in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit. p. 311.
- 38) *Ibidem*.
- 39) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con Jacques Dupin*, cit. p. 103.
- 40) Alberto GIACOMETTI, *Conversazione con André Parinaud*, (1962) in Alberto GIACOMETTI, *Scritti*, cit. p. 314.

ALBERTO GIACOMETTI. A CASA

di Beat Stutzer

Alberto Giacometti fu sepolto nel piccolo cimitero di San Giorgio a Borgonovo, nei pressi di Stampa, il 15 gennaio 1966, con una grande partecipazione di compagni, amici, colleghi, direttori di musei e mercanti d'arte provenienti da tutto il mondo, ma anche in presenza di rappresentanti del governo francese e del Consiglio federale.

Per celebrare il cinquantenario anniversario della morte dell'artista oggi di fama mondiale, uno dei più importanti del ventesimo secolo, a Stampa, suo villaggio natale, la Ciäsa Granda ospiterà una piccola, ma coerente esposizione, *Alberto Giacometti. A casa*.

La mostra si concentra su sculture, dipinti, disegni e fotografie realizzati durante le ricorrenti, quasi annuali, visite di Alberto Giacometti alla sua terra di origine, a Stampa e Maloja. Anche se Parigi è stata il fulcro della sua vita e del suo lavoro a partire dai primi anni '20, Giacometti ha sempre trovato in Bregaglia importanti impulsi artistici.

Sebbene la parte di gran lunga maggiore delle sue opere abbia avuto origine a Parigi, durante gli abituali soggiorni in Val Bregaglia creò negli Atelier del padre Giovanni a Stampa e Maloja-Capolago una varietà di disegni e di significativi dipinti, oltre a importanti sculture. La Val Bregaglia ha rappresentato per Giacometti più di un semplice luogo di nascita.

Qui ebbe origine, col sostegno paterno, la sua precoce familiarità con l'arte, e i suoi ricordi d'infanzia, tematizzati nei testi del periodo surrealista, hanno poi segnato tutta la sua creazione artistica, come la valle con le sue montagne. Il contrasto tra la



rurale, tranquilla Bregaglia e la metropoli artistica di Parigi non potrebbe essere più evidente. Là, il piccolo e caotico Atelier in Rue Hippolyte Maindron in cui Giacometti lavorò dal 1927, qui la mano forte e ordinatrice della madre Annetta e la pura atmosfera borghese della casa e dell'Atelier; là un mondo di scrittori e artisti, le gallerie

e la Bohème intorno a Montparnasse, qui l'isolamento e la tranquillità in mezzo alle montagne.

Le opere in mostra spaziano da quelle della "fase bambino prodigio" del Giacometti diciassettenne, a quelle più tarde, come il busto di Eli Lotar. Esse rispecchiano l'intimità degli Atelier paterni, come quando Alberto mostra eccezionalmente il padre intento a ritrarre il figlio più giovane Bruno, o illustrano il legame emotivo con i suoi genitori, soprattutto con la madre Annetta, nelle importanti sculture della fine degli anni Venti o nel brillante ritratto della madre del 1947. Disegni, acquerelli e dipinti raffigurano il paesaggio con il lago di Sils vicino a Maloja e i paesaggi di Stampa, ma anche gli interni con ancora i motivi di vita nelle case di famiglia a Capolago e a Stampa. Oltre ai ritratti dei genitori e dei fratelli, Giacometti realizza una serie di ritratti di parenti e conoscenti che compongono l'ambiente sociale circostante.

Di particolare interesse è il bouquet, che Alberto Giacometti dipinse nel 1961, per il 90° compleanno di sua madre, in diverse versioni, così come la serie di sei cartoline in cui nel 1963 descrisse con testo e immagini la sua terra a un amico di Parigi. Queste pregevoli opere provenienti da musei e collezioni private, alcune qui esposte per la prima volta al pubblico, trasmettono, insieme al fascino del luogo, anche importanti aspetti culturali della Bregaglia. Completa la mostra una selezione di immagini del fotografo Ernst Scheidegger, purtroppo recentemente scomparso, che ha ritratto l'artista non solo a Parigi, ma anche, ripetutamente, in Bregaglia. Le foto ci mostrano l'artista al lavoro nel suo Atelier mentre dipinge la moglie Annetta, nel paesaggio della Bregaglia e insieme a sua madre. Una componente essenziale della mostra è l'Atelier Giacometti nelle immediate vicinanze della Ciäsa Granda, che per la prima volta potrà essere visitato come una vera e propria proposta artistica a sé stante. Questo spazio parla da solo, vi saranno perciò in mostra solo due pezzi, ma un'installazione sonora appositamente progettata da Corsin Vogel ne potenzierà acusticamente il fascino in maniera sorprendente.

MOSTRA

Alberto Giacometti. A casa

Stampa

Museo Ciäsa Granda e Atelier Giacometti
5 giugno - 16 ottobre 2016

APERTURA

da martedì a domenica, dalle 11 alle 17

Catalogo in italiano e tedesco

Visite guidate su richiesta

www.ciaesagrada.ch - www.pgi.ch