

Alberto Giacometti first entered his Parisian atelier on rue Hippolyte-Maindron in 1927, where he would live and work until his death, and as the years went by, the atelier would live, work, and eventually die with him, always embodying the ultimate expression of its occupant's personality and work.

## L'Atelier Giacometti a Parigi The Atelier Giacometti in Paris

Edoardo Cresci

Quando nel 1934 André Breton chiede a Giacometti «Che cos'è il tuo atelier?» trova la seguente risposta: «Sono due piccoli piedi che camminano»<sup>1</sup>.

Alberto Giacometti entra nel suo atelier parigino di rue Hippolyte-Maindron nel 1927 e fino ad allora egli non è che un giovane in cerca di sé al 'centro del mondo', senza particolari aspettative e senza ancora l'intenzione di fare della sua arte tutta la sua vita, «but about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet»<sup>2</sup>. Dopo pochi anni dal suo arrivo nella capitale francese la sospensione degli aiuti economici paterni costringe Giacometti a una scelta di vita che da tempo aspettava di compiersi, chiamato ad alzarsi «sui suoi piedi», Giacometti decide che essi debbano essere unicamente la sua arte e il suo atelier<sup>3</sup>. Il primo atto di quell'ergersi — e reggersi — 'sui propri piedi' coinciderà con la presa di possesso della stanza di rue Hippolyte, come confermato non soltanto dalla risposta alla domanda di André Breton, ma da una vita e un lavoro instancabile che si svolgeranno quasi esclusivamente al suo interno. Con l'ingresso nell'atelier di rue Hippolyte Giacometti abbandona definitivamente quello di Bourdelle all'Accademia della Grande-Chaumière, che, sotto consiglio del padre, frequentava più o meno sporadicamente dal suo arrivo a Parigi<sup>4</sup>. Con l'ingresso in questa stanza la *Ville Lumière* da luogo di apprendistato è eletta definitivamente a dimora<sup>5</sup>. È adesso l'ora di procedere da solo, di iniziare a 'fare sul serio'. Qui Giacometti vivrà e lavorerà fino alla morte e con l'avanzare degli anni l'atelier vivrà, lavorerà e infine morirà con lui, incarnando, sempre, l'espressione più prossima alla personalità e all'opera del suo abitante.

When, in 1934, André Breton asked Giacometti "What is your atelier?", he received the following answer: "It is two small feet walking"<sup>1</sup>.

Alberto Giacometti moved into his Paris atelier on rue Hippolyte-Maindron in 1927, and until then he was no more than a young man searching for himself at the 'centre of the world,' with no particular expectations and no plans yet to devote his entire life to art, "but about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet"<sup>2</sup>. A few years after his arrival in the French capital, the interruption of his father's economic support forced Giacometti to make a life choice that had long been delayed; having been called upon to stand "on his own two feet", Giacometti decided that these would be none other than his art and his atelier<sup>3</sup>. The first act of that standing — and maintaining an upright position — 'on his own two feet' will coincide with his occupation of the room at rue Hippolyte, as confirmed not only by his answer to André Breton's question, but also by a tireless life and work which will take place almost exclusively within it. Having moved into the atelier on rue Hippolyte, Giacometti finally abandoned Bourdelle's studio at the Grande-Chaumière Academy, which he had attended, under his father's advice, more or less sporadically since his arrival in Paris<sup>4</sup>. His arrival to this room would mean the transformation of the *Ville Lumière* from a place of apprenticeship to his elected place of dwelling<sup>5</sup>. The time had arrived for him to proceed on his own, to start 'getting serious'. This is where Giacometti would live and work until his death, and as the years went by, the atelier would live, work, and eventually die with him, always embodying the ultimate expression of its occupant's personality and work.



Riguardo le sistemazioni precedenti, a partire dal 1922 Giacometti passa da una pensione a un piccolo hotel e poi, per un breve periodo, al suo primo atelier in rue Denfert-Rochereau: un locale molto spazioso e ben illuminato che lascia però prestissimo, prima per una lunga vacanza estiva a Stampa, dalla madre, e subito dopo per un secondo atelier in rue Froidevaux, di fronte al cimitero di Montparnasse, stavolta piccolo, buio e malandato, oltre che collocato al piano rialzato, ma dove ad ogni modo egli rimane per più di un anno, fino al momento in cui è chiamato ad alzarsi «sui propri piedi».

Il passaggio da rue Denfert-Rochereau a rue Froidevaux marca già il manifestarsi di un tratto distintivo di Giacometti, l'inconsueta scelta di trasferimento da uno studio ampio e ben esposto ad uno ristretto, scomodo e lugubre, denota infatti quella che può essere letta come una biografica e inevitabile predilezione per l'angusto e l'indigente, che Yves Bonnefoy ha indagato a fondo, con sensibilità psicologica, ritrovandone le radici nei ricordi d'infanzia nelle severe stagioni e condizioni di vita della Val Bregaglia<sup>6</sup>.

I was waiting impatiently for the snow [...] when there was enough for me to go out, alone, with a bag and a sharp-ended stick, to a field some distance from the village. When I got there, I would try to dig a hole just big enough for me to get into. On the outside nothing was to be visible beyond a hole that was round and as small as possible. [...] I would have liked to spend the whole winter shut in there alone<sup>7</sup>.

Da rue Froidevaux a rue Hippolyte le condizioni dell'atelier non migliorano, le dimensioni si dimezzano, Giacometti ottiene la praticità di un piano terra e di un'illuminazione forse appena decente, ma nient'altro, se non forse il ritrovamento di quella sensazione di chiusura interna alla buca nella neve «grande quanto basta per poterci entrare» nella quale da bambino, lontano dal villaggio natale, sognava di passare in solitudine tutto l'inverno. Nel modesto quartiere di Alésia, costellato da laboratori artigiani e piccoli bistrot, la stanza al numero 46 di rue Hippolyte-Maindron faceva parte di un malandato conglomerato edilizio di primo Novecento eretto probabilmente con materiale di recupero<sup>8</sup>. Oltrepassata una malridotta porta in legno, un cortile-viottolo largo meno di due metri si allungava perpendicolarmente alla strada e su esso si aprivano una serie di stanze con altezze differenti che impilate una sull'altra davano l'impressione che ognuna impedisse il crollo di quella vicina. I calchi della Cantoria di Donatello, appesi a una parete del cortile, non riuscivano a vincere l'atmosfera fatiscante. Tutto era pervaso dalla sporcizia, tutto sembrava potesse venir giù da un momento all'altro, mancavano acqua, elettricità e riscaldamento, un solo servizio igienico era a disposizione per l'intero complesso.

Nella mancanza di qualsiasi tipo di comfort e nel percepibile stato di decomposizione nel quale si trovavano i locali, Giacometti deve comunque rinvenire se non una promessa, una condizione di possibilità, di lavoro. «L'ho trovato minuscolo, era un buco»<sup>9</sup>, eppure — o forse proprio per questo — una volta posati i piedi sul suolo in terra battuta della stanza (la prima a sinistra dello stretto cortile) Giacometti non tarda la decisione di farla sua. Lo stato di incuria e miseria generale non risparmiava l'interno del laboratorio, grande appena diciotto metri quadrati, così come non lo faceva l'umidità e l'ubiquità di una sorta di grigiore, d'intonaco grezzo e fuliggine, che sembrava impedisse alle cose prendere colore. Anche la luce, che entrava dalla larga finestra esposta a nord, era grigia e opaca, priva della forza necessaria a illuminare la parte più arretrata della stanza, che aveva altezza

As for earlier accommodations, in 1922 Giacometti moved from a guesthouse to a small hotel and then, for a brief period of time, to his first atelier on rue Denfert-Rochereau: a very spacious and well-lit room, which he very soon abandoned, however, first for a long summer vacation at his mother's house in Stampa, and soon afterwards for a second atelier on rue Froidevaux, across the street from the Montparnasse cemetery. On this occasion the studio was small, dark and unkempt, as well as located on the mezzanine floor of the building, yet he remained there for more than a year, until the moment when he was called upon to stand "on his own two feet". The move from rue Denfert-Rochereau to rue Froidevaux already manifests a distinctive Giacometti trait, the unusual choice of relocating from a large and well-exposed atelier to one which is instead cramped, uncomfortable and gloomy, which in turn denotes what can be interpreted as a biographical and apparently inevitable penchant for the cramped and destitute-like, which Yves Bonnefoy has thoroughly investigated with psychological sensitivity, finding its roots in childhood memories of the harsh seasons and living conditions of the Val Bregaglia<sup>6</sup>.

I was waiting impatiently for the snow [...] when there was enough for me to go out, alone, with a bag and a sharp-ended stick, to a field some distance from the village. When I got there, I would try to dig a hole just big enough for me to get into. On the outside nothing was to be visible beyond a hole that was round and as small as possible. [...] I would have liked to spend the whole winter shut in there alone<sup>7</sup>.

The conditions of the atelier hardly improved in the passage from rue Froidevaux to rue Hippolyte, the size is halved, Giacometti gets the practical benefit of a ground floor and perhaps a barely decent lighting, but nothing else, except perhaps the rediscovery of that feeling of being enclosed in a hole in the snow "just big enough to fit in" and in which, as a child, far from his native village, he dreamed of spending all winter in solitude.

In the modest neighbourhood of Alésia, teeming with artisan workshops and small bistros, the room at 46 rue Hippolyte-Maindron was part of a rundown early 20th-century block of buildings most probably built using salvaged material<sup>8</sup>.

Passing through a battered wooden door, a courtyard-pathway less than two metres wide extended perpendicularly to the street, from which a series of rooms were distributed with different heights that, piled one on top of the other, gave the impression that each was preventing the collapse of the one next to it. The casts of Donatello's Cantoria, hanging on a wall in the courtyard, could not override the atmosphere of decay. Everything was imbued with filth, everything seemed like it could collapse at any moment, there was a lack of water, electricity and heating, and only one toilet was available for the entire complex.

In the absence of any sort of comfort and in the evident state of decay of the rooms, Giacometti must nevertheless find if not a promise, at least a condition of possibility, for working. "I found it tiny, it was a hole"<sup>9</sup>, and yet — or perhaps because of it — once Giacometti set his feet on the rammed-earth floor of the room (the first on the left of the narrow courtyard), he soon decided to make it his own.

The state of general neglect and misery also affected the interior of the studio, barely eighteen square metres in size, and so did also the dampness and the prevalence of a sort of greyness, of rough plaster and soot, that seemed to prevent things from capturing colour. Even the light, which came in through the wide north-facing window, was grey and dull, lacking the necessary force to illuminate the back of the room, which was at a greater height



maggiore e verso la cui oscurità si arrampicava la ripida scala di un soppalco ligneo. Sulla parete nord, a fianco dell'ampia finestra era ritagliata la porta d'ingresso, le altre tre pareti laterali erano invece prive di fonti di luce e ciò, insieme all'andamento inclinato della copertura e all'assenza di pavimentazione, doveva effettivamente conferire la sensazione di entrare come in un antro, in una grotta<sup>10</sup>, niente di più diverso e lontano dagli atelier del padre a Stampa e Maloja, i caldi e confortevoli rifugi, completamente rivestiti in legno, nei quali Giacometti era cresciuto. Dell'ordine e del lindore degli atelier svizzeri di Giovanni Giacometti<sup>11</sup> qualcosa è tuttavia ancora percepibile nelle fotografie che Brassai scattata nel 1933 per la rivista surrealista d'avanguardia «Minotaure», in queste immagini, infatti, l'atelier non ha ancora acquisito il suo aspetto suggestivo quanto caotico con il quale diventerà celebre negli anni a seguire. In tali condizioni, ben pulito e sistemato, lo studio è ripreso anche dallo stesso Giacometti in una coppia di disegni dell'anno precedente, omaggio alla Contessa Donna Madina Arrivabene Valenti Gonzaga, moglie del Principe Visconti, per la quale Giacometti realizza in quell'anno tre ritratti in tre differenti sedute<sup>12</sup>.

In questa coppia di disegni Giacometti rappresenta rispettivamente le due parti nelle quali ha organizzato lo spazio — unitario — del suo atelier: l'area più propriamente adibita al lavoro, in prossimità della finestra, e quella che si potrebbe definire la 'camera', la zona per il riposo: un letto, un comodino e una sedia in fondo alla stanza, sotto il soppalco che ospita il materasso per il fratello Diego (suo eterno collaboratore e modello, insieme al quale si è trasferito qui nel 1927)<sup>13</sup>. I due disegni compongono due inquadrature gemelle, un campo e un controcampo dei due emisferi che costituiscono l'atelier, o meglio il suo ritratto, disabitato, se non dalle opere dell'artista, che invece rimane assente. La presenza di Giacometti è infatti tangibilmente riconducibile soltanto al suo lungo cappotto, unico oggetto presente in entrambi i fogli, che si presentano in prima istanza nel loro carattere documentaristico, catalogico, ovvero nel loro intento di mostrare l'attuale produzione artistica nel proprio habitat 'naturale', nel proprio luogo di nascita e vita. Uno sguardo più attento — se poi illuminato dalla lettura degli scritti dell'autore — può però scorgere senza difficoltà come questi due disegni, questo ritratto dell'atelier, costituiscano in realtà e innanzitutto un ritratto personale: «I can be my self only in objects, in sculpture, in drawing»<sup>14</sup>: essere se stessi soltanto nelle cose, quindi, inevitabilmente, nel loro spazio, senza il quale esse non potrebbero esistere, come Giacometti sa bene e per primo ci ricorda ponendo perfettamente al centro di uno dei due disegni dell'atelier la sua opera *Il palazzo delle quattro del mattino*, diretto rimando a una convergenza di luogo, opere e autore<sup>15</sup>.

La consapevolezza dell'artista riguardo la sussistenza di tali e stretti rapporti tra sé, le cose e lo spazio che li circonda, ci permette di supporre che con tutta coscienza Giacometti volesse consegnare alla Contessa Visconti, insieme ai ritratti di lei, il proprio. I due disegni, che sembrano voler fotografare l'atelier per come la Contessa lo ha conosciuto, immortalano nelle due speculari riprese dello spazio interno anche l'interiorità stessa dell'artista, lo stato attuale non solo della sua opera, ma della sua vita, inscindibili una dall'altra. Persona, luogo e opera sono — e saranno sempre più — in questa stanza emblematicamente e intrinsecamente legati, vitalmente congiunti l'un l'altro a formare una fertile unità-trinità dalla quale forse solo le sculture riusciranno un giorno ad acquisire una loro piena autonomia.

«Stranamente, quando affittai questo atelier nel 1927, pensai che fosse minuscolo. È stata la prima occasione che si è presentata,

and toward whose darkness climbed the steep staircase that led to a wooden loft. The entrance door was located on the northern wall, next to the wide window, while the other three walls had no sources of light which, together with the sloping inclination of the roof and the absence of pavement, contributed to the feeling of entering a cave, or grotto<sup>10</sup>. A far cry from his father's ateliers in Stampa and Maloja, warm and comfortable wood-clad shelters, in which Giacometti had grown up.

Some of the order and tidiness of Giovanni Giacometti's Swiss ateliers<sup>11</sup> is still perceptible in the photographs that Brassai took in 1933 for the avant-garde Surrealist magazine "Minotaure"; in these images, in fact, the atelier still has not taken up the evocative yet chaotic appearance which would make it famous in the years to follow. Giacometti himself presented the atelier in these clean and tidy conditions in a pair of drawings from the previous year, which he gave as a gift to Countess Donna Madina Arrivabene Valenti Gonzaga, wife of Prince Visconti, for whom Giacometti painted three portraits in three different posing sessions that year<sup>12</sup>.

In this couple of drawings Giacometti respectively depicts the two sections into which he has arranged the space — a single unit — of his atelier: the area more specifically used for work, near the window, and what could be called the 'room', in other words the area for resting: a bed, a nightstand and a chair at one end of the room, under the loft that accommodates the mattress for his brother Diego (his eternal collaborator and model, with whom he moved here in 1927)<sup>13</sup>. The two drawings compose twin views, a shot and a reverse shot of the two hemispheres that make up the atelier, or rather its portrait, uninhabited except for the works of the artist, who instead remains absent. In fact, Giacometti's presence is traceable in a tangible manner only thanks to his long coat, the only object featured in both works, whose primary purpose is, in fact, documentary, catalogical, that is, to show the current artistic production in its 'natural' habitat, in its place of origin and development. A closer look — enlightened by reading the author's writings — however, reveals without difficulty how these two drawings, this portrait of the atelier, are actually, and first of all, a personal portrait: "I can be myself only in objects, in sculpture, in drawing"<sup>14</sup>: to be oneself only in things, and therefore, inevitably, in their space, without which they would not exist, as Giacometti well knows, and is the first to remind us by placing perfectly in the centre of one of the two drawings of the atelier his work *Il palazzo delle quattro del mattino*, a direct reference to a convergence of place, works and author<sup>15</sup>.

The artist's awareness of the existence of these close relationships between himself, things and the space around them, makes it possible for us to assume, also considering the occasion, that Giacometti consciously wanted to offer his own portrait to Countess Visconti, along with hers. The two drawings, which seem to want to depict the atelier as the Countess knew it, also capture in the two mirrored views of the interior space of the studio the artist's own world, the current state not only of his work, but of his life, which are inseparable one from the other. In this room person, place and work are — and will increasingly be — emblematically and intrinsically linked, vitally connected to each other to form a fertile unity-trinity from which perhaps only the sculptures will one day be able to acquire full autonomy.

Strangely enough, when I rented this atelier in 1927, I thought it was tiny. It was the first opportunity that came along; I had no choice. I wanted to leave as soon as possible because it was so cramped that it felt like hardly more than a hole. But the longer I stayed, the bigger it became. I was able to do everything here. I even made the large standing figures here<sup>16</sup>.



p. 137  
*Alberto Giacometti a lavoro nel suo atelier a Parigi,*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

p. 139  
*Facciata dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

p. 141  
*Il cortile di ingresso dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

pp. 142-143, 147  
*Dettagli dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*







non avevo scelta. Volevo andarmene il prima possibile perché era così angusto da non essere più di un buco. Ma più mi trattenevo, più esso diventava grande. Qui ho potuto fare tutto. Qui ho realizzato anche le grandi figure in piedi»<sup>16</sup>.

Con il passare del tempo, la percezione dello spazio dell'atelier si evolve con l'evolversi del suo abitante, le sue dimensioni oggettive assumono sempre più un valore prettamente soggettivo legato al mutamento della visione di Giacometti. Lo studio, da essere minuscolo quanto un «buco» arriverà a espandersi fino a contenere il mondo intero: «since I've become much more responsive to the distance between a table and a chair, fifty centimetres, a room, any room, has become infinitely larger than before. In a way it's become as vast as the world. So it's all I need to live in»<sup>17</sup>. Spazio interno e spazio interiore diventano in grado di contrarsi e di espandersi all'unisono, non hanno limiti, possono credere di non contenere niente come di contenere il tutto. Per questo Giacometti giungerà a chiedersi se allora non abbia senso «ridursi a restare in una stanza, davanti allo stesso tavolo, alla stessa tovaglia e alla stessa sedia, e fare solo questo»<sup>18</sup>, sacrificare tutto al cospetto della propria arte, della propria visione, che per quanto possa essere personale e solitaria, ambirà, sempre e comunque, a ritrovare nelle profondità di sé i propri simili<sup>19</sup>, «un piccolo universo a somiglianza del grande universo»<sup>20</sup>. A poco a poco lo spazio occupato da Giacometti nel complesso di in rue Hippolyte si espande realmente: appena si libera lo studio di fronte al proprio vi fa trasferire il fratello Diego, mentre dopo la guerra Giacometti affitterà prima un locale da adibire a camera coniugale<sup>21</sup> e poi ancora un altro, utilizzato come segreteria e deposito quando sarà necessario gestire l'agenda e la copiosa produzione di un'artista ormai di successo.

Se infatti l'abbandono del Surrealismo, negli anni Trenta, aveva significato per Giacometti un nuovo inizio tanto convinto e sentito quanto privo di riconoscimenti e compensi, dagli anni Quaranta o più precisamente dal ritorno da un lungo esilio a Ginevra<sup>22</sup>, l'opera e la figura di Giacometti riscuoteranno un interesse sempre crescente che si consoliderà negli anni Cinquanta in fama e rispetto internazionali, che non altereranno, ad ogni modo, lo stile di vita e lavoro dell'artista.

Nel «buco» di rue Hippolyte Giacometti continua imperterrita, fino alla fine, a lavorare nelle medesime — adesso autoinflitte — condizioni di povertà dei primi anni, in un rapporto con l'atelier sempre più carico di un rispetto che si potrebbe definire sacrale. Come negli antichi templi di Hestia, prima di partire per Ginevra Giacometti scava una fossa all'interno della stanza per riporvi le sue sculture più preziose, i «talismani» da proteggere e salvare in caso di distruzione, quegli oggetti senza i quali nessuna rinascita è possibile<sup>23</sup>. Al suo ritorno, proprio da quelle sculture seppellite fiorirà la maturità dell'opera e dell'atelier di Giacometti, che da quel momento non vorrà che più niente al suo interno sia modificato o spostato, né le parti malandate del tetto o delle pareti, né gli scarti a terra prodotti durante le sessioni di lavoro, né gli utensili o i contenitori dei prodotti utilizzati, né la polvere da qualsiasi superficie, finestra compresa. Alexander Lieberman, che sul finire degli anni Cinquanta visita Alberto Giacometti per la redazione del suo volume *The Artist in his studio*, lascia questa descrizione dell'atelier:

The walls are scratched and scribbled on as though some cave painter had tried to capture images in this cavern. Under the big window is a long table entirely covered with squeezed tubes of paint, palettes, paint-brushes, rags, bottles of turpentine. Like figures, the bottles stand shrouded in layers of dust chipped

As time goes by, the perception of the atelier's space evolves as its occupant evolves, its objective dimensions increasingly taking on a purely subjective value that is related to Giacometti's changing view. The atelier, from being as tiny as a "hole", will eventually expand to contain the entire world: "since I've become much more responsive to the distance between a table and a chair, fifty centimetres, a room, any room, has become infinitely larger than before. In a way it's become as vast as the world. So it's all I need to live in"<sup>17</sup>. Inner space and interior space become capable of contracting and expanding in unison, they have no limits, they can believe they contain nothing as well as everything. This is why Giacometti will come to wonder whether it makes sense at that point to "reduce oneself to staying in a room, before the same table, the same tablecloth and the same chair, and to do only this"<sup>18</sup>, to sacrifice everything to one's own art, one's own vision which, however personal and solitary, will always, and in all cases, aspire to find in the depths of oneself one's fellow human beings,<sup>19</sup> "a small universe in the likeness of the great universe"<sup>20</sup>.

Gradually, the space Giacometti occupied in the building on Rue Hippolyte actually expanded: his brother Diego moved into the apartment across from his own as soon as it was vacated, while after the war Giacometti first rented a room for him and his wife<sup>21</sup> and later another, which he used as an office and storage room when it became necessary for managing the agenda and abundant production of a now successful artist.

If, in fact, the departure from Surrealism in the Thirties had meant a new beginning for Giacometti that was as earnest and heartfelt as it was lacking in recognition and economic remuneration, from the Forties onward or, more specifically, from his return from his long exile in Geneva<sup>22</sup>, Giacometti's personality and work would enjoy an increasing interest that during the Fifties would translate in international fame and recognition which, however, would not alter his work or lifestyle.

Giacometti would continue, in his 'hole' in the rue Hippolyte, undaunted, until the end, to work in the same — now self-inflicted — conditions of poverty as in his early years, in a relationship with the atelier that became increasingly laden with a respect that could be described as sacred. As in the ancient temples of Hestia, before leaving for Geneva Giacometti dug a pit inside the room to store his most precious sculptures, the 'talismans' he wished to protect and save in case of destruction, those objects without which there was no hope of rebirth<sup>23</sup>. It is from those buried sculptures that, upon his return, Giacometti's work and atelier would come of age and blossom, and from that moment on he wished nothing within it to be altered or moved, not the ruined sections of the roof or walls, not the scraps on the ground resulting from work sessions, not the tools or used containers, not even the dust from any surface, including the window. Alexander Lieberman, who visited Alberto Giacometti in the late Fifties while writing his book *The Artist in his Studio*, gives us this description of the atelier:

The walls are scratched and scribbled on as though some cave painter had tried to capture images in this cavern. Under the big window is a long table entirely covered with squeezed tubes of paint, palettes, paint-brushes, rags, bottles of turpentine. Like figures, the bottles stand shrouded in layers of dust chipped away from Giacometti's sculpture. [...] In the darker corners of the room his long, narrow life-size figures of white plaster seem like apparitions from another planet. One is surrounded by beings never encountered before. In other statues he has shrivelled the human form to its smallest visible image. Men and women one-quarter of an inch tall stand on monumental pedestals. On the walls of his bedroom are drawings, and the cracked paint on the cupboards reminds one of damaged frescoes.

away from Giacometti's sculpture. [...] In the darker corners of the room his long, narrow life-size figures of white plaster seem like apparitions from another planet. One is surrounded by beings never encountered before. In other statues he has shrivelled the human form to its smallest visible image. Men and women one-quarter of an inch tall stand on monumental pedestals. On the walls of his bedroom are drawings, and the cracked paint on the cupboards reminds one of damaged frescoes. [...] It is strange that this famous man, one of the great sculptors and painters of our day, lives the way he does. The misery is not materially necessary, but perhaps there is a superstitious need to prolong the mood of his creative inspiration. [...] Here Giacometti has found his own world, a world of stone, a world of dust – everything is dust<sup>24</sup>.

Come «un pittore rupestre», Giacometti aveva iniziato a incidere e dipingere con crescente insistenza le pareti e i mobili del suo studio, sembrava volesse proiettarsi nella totalità del suo spazio, farlo ancora più suo depositando qualcosa di sé in ogni angolo, su ogni centimetro quadrato. I suoi segni arriveranno ad amalgamarsi con quelli propri della stanza al punto che a volte non sarà più possibile distinguere il suo tratto da una crepa o da una macchia di umidità del muro, così come quasi mai si riusciva ad identificare con precisione dove iniziasse una scultura e dove finisse la montagna di scarti, gesso e polvere dalla quale essa sembrava nascere.

Negli anni Cinquanta l'atelier di rue Hippolyte non si mostra più come l'ordinata sala di presentazione ritratta da Giacometti negli anni Trenta, le lunghe notti di incessante lavoro hanno instaurato tra i due un sempre più stretto rapporto di simbiosi, una mutua dipendenza, l'evolversi dell'uno ha comportato il parallelo evolversi dell'altro. L'atelier non è quindi più lo stesso perché Giacometti non è più lo stesso, esso ha subito non solo le dilatazioni dimensionali, psicologiche, del suo abitante, ma come per assorbimento della sua persona ha acquisito una sorta di propria autonomia, divenendo in grado di rendere ciò che ha preso, di partecipare in qualche modo alla creazione e alla distruzione del processo artistico giacomettiano. Al riconoscimento di ciò si può ricondurre l'altissimo rispetto di Giacometti nei confronti del suo atelier, visto adesso, con più chiarezza che mai, nel suo ruolo di incubatrice, se non di intimo collaboratore cui è saggio non ostacolare il sempre più manifesto intervento nei tortuosi cicli di continua nascita, morte e rinascita delle proprie opere. Lieberman, nella sua descrizione dello studio, parla di lunghe e snelle figure in gesso bianco che sembrano spuntare dagli angoli più bui della stanza, aggirarsi al suo interno come apparizioni provenienti da un altro mondo. Le sculture di Giacometti, come negli anni Trenta, sono le prime abitatrici dell'atelier, ma adesso sembrano essere emanate direttamente da esso, colte in un ininterrotto conferirsi e privarsi di vita l'un l'altra, come protensioni di una medesima presenza, di un'atmosfera che le circonda e al contempo le penetra, le genera. Il luogo ha ottenuto un'anima. Un «buco», una «grotta», una semplice stanza, quattro umili, inerti pareti e una finestra diventano tutto questo mondo e insieme una porta verso un altro. Sarebbe stato interessante chiedere di nuovo a Giacometti, a venticinque anni di distanza, dopo che un'intera vita e opera si erano condensate nello spazio di questa camera: «Che cos'è il tuo atelier?».

<sup>1</sup> A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milano 2001, p. 46

<sup>2</sup> «I never wanted to play the artist and make a career. I was in the position of a young man who sort of tries out a few things just to see what happens. As long as my father supported me I never even thought of making art my career. But about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet». R. Hohl, *Giacometti: A Biography in Pictures*, Hatje, Ostfildern-Ruit 1998, p. 52.

<sup>3</sup> Per Giacometti non vi è possibilità di lavoro se non all'interno del suo atelier: «Giacometti äusserte häufig, dass das Zeichnen eigentlich nur zu Hause für ihn

[...] It is strange that this famous man, one of the great sculptors and painters of our day, lives the way he does. The misery is not materially necessary, but perhaps there is a superstitious need to prolong the mood of his creative inspiration. [...] Here Giacometti has found his own world, a world of stone, a world of dust – everything is dust<sup>24</sup>.

Like “a cave painter,” Giacometti had begun to carve and paint the walls and furniture of his studio with increasing insistence, as if wanting to project himself into the totality of his space, to make it even more his own by leaving something of himself in every corner, on every square inch. The signs he left would come to merge with those of the room's to such an extent that sometimes it became impossible to distinguish his marks from a crack or a damp spot on the wall, just as it became almost impossible to identify precisely where a sculpture began and where the mountain of scraps, plaster and dust from which it seemed to spring ended.

In the Fifties, the atelier at rue Hippolyte was no longer the tidy showroom depicted by Giacometti in the Thirties. The long nights of ceaseless work had established between the two an increasingly close symbiotic relationship, a mutual dependence, in which the evolution of one entailed the parallel evolution of the other. The atelier was no longer the same because Giacometti was no longer the same, it had undergone not only the dimensional, psychological dilations of its occupant, but as if by a process of absorption of his person it had acquired a sort of autonomy of its own, becoming able to return what it had taken, to participate in some way in the creation and destruction of Giacometti's artistic process. The recognition of this can be traced back to Giacometti's very high respect for his atelier, now understood, more clearly than ever, in its role of incubator, of intimate collaborator even, whose increasingly manifest intervention in the tortuous cycles of continual creation, death, and rebirth of his own works it was wise not to obstruct. In his description of the atelier, Lieberman speaks of long, slender white plaster figures that seem to emerge from the darkest corners of the room, roaming within it like apparitions from another world. Giacometti's sculptures, as in the Thirties, are the first dwellers of the atelier, but now they seem to emanate directly from it, caught in an uninterrupted cycle of conferring and taking each other's life, as extensions of a single presence, of the atmosphere that surrounds them and at the same time penetrates them, generates them. The place has acquired a soul.

A “hole,” a “cave,” a simple room, four humble, inert walls and a window become the whole of this world and also a gateway to another. It would have been interesting to ask Giacometti once more, twenty-five years later, after an entire life and work had condensed into the space of this room, “What is your atelier?”.

*Transaltion by Luis Gatt*

<sup>1</sup> A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milan 2001, p. 46.

<sup>2</sup> «I never wanted to play the artist and make a career. I was in the position of a young man who sort of tries out a few things just to see what happens. As long as my father supported me I never even thought of making art my career. But about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet». R. Hohl, *Giacometti: A Biography in Pictures*, Hatje, Ostfildern-Ruit 1998, p. 52.

<sup>3</sup> For Giacometti, there is no possibility of work outside his atelier: “Giacometti äusserte häufig, dass das Zeichnen eigentlich nur zu Hause für ihn möglich sei”. J. StoeBel, *Alberto Giacometti's atelier*, Scaneg, München 1994, p.13.

<sup>4</sup> “When he arrived in the ‘City of Light’, in January 1922 [...] Full of misgivings but shored up both morally and financially by his father (who had himself studied in Paris), Giacometti dutifully enrolled for the life-drawing and sculpture courses at the Académie de la Grande Chaumière under the stylistically eclectic but well-established sculptor Antoine Bourdelle (formerly a pupil, then a practitioner, in Rodin's studio)”. M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Yale University Press, London 2010, pp. 47-51.

<sup>5</sup> “He told me he would never have any other dwelling than this atelier and this room”.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 9-56.

<sup>7</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., pp. 46-47.

<sup>8</sup> In the early Seventies, when preservation problems became critical, it was decided to remove the walls painted by Giacometti and abandon the rooms at 46 rue Hippolyte to their uncertain future. The entire complex was later demolished and redeveloped.

<sup>9</sup> Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Op. cit., p.16.

möglich sei». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, Scaneg, München 1994, p.13.

<sup>4</sup> «When he arrived in the 'City of Light', in January 1922 [...] Full of misgivings but shored up both morally and financially by his father (who had himself studied in Paris), Giacometti dutifully enrolled for the life-drawing and sculpture courses at the Académie de la Grande Chaumière under the stylistically eclectic but well-established sculptor Antoine Bourdelle (formerly a pupil, then a practitioner, in Rodin's studio)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, Yale University Press, London 2010, pp. 47-51.

<sup>5</sup> «Mi dice che non avrà mai nessuna dimora se non questo atelier e questa stanza». Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Leonardo, Milano 1991, p. 17.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 9-56.

<sup>7</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., pp. 46-47.

<sup>8</sup> All'inizio degli anni Settanta, quando i problemi di conservazione divennero critici, si decise di rimuovere le pareti dipinte da Giacometti e di abbandonare le stanze al 46 di rue Hippolyte al suo futuro incerto. L'intero complesso fu in seguito demolito e riqualificato.

<sup>9</sup> Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, cit., p.16.

<sup>10</sup> «Alberto rivela molto bruscamente che, tra i quattro e i sette anni, del mondo 'esterno' egli vedeva soltanto ciò che gli procurava piacere, e così, e soprattutto, ricorda una grande pietra che si ergeva a circa ottocento metri dal paese. 'Era' scrisse 'un monolito di un colore dorato, che alla base si apriva in una caverna: tutta la parte inferiore era scavata, l'acqua l'aveva ridotta così. L'entrata era bassa e larga, alta appena come noi allora. L'interno della caverna qua e là si affossava ancor di più, al punto che sembrava formare giù in fondo una seconda piccola caverna'. E continua: 'Fu mio padre che un giorno ci mostrò questo monolito. Scoperta straordinaria; immediatamente considerai quella pietra come un'amica, un essere animato dalle migliori intenzioni nei miei confronti [...] Da quel giorno noi passammo là tutte le nostre mattine e i nostri pomeriggi'». *Ivi*, pp. 20-21. Successivamente nell'atelier verrà eseguita una pavimentazione in cemento.

<sup>11</sup> Noto pittore e incisore, nato a Stampa, nel Cantone dei Grigioni, nel 1868. Le sue opere dal colorito vivace facevano di lui uno dei più conosciuti esponenti dell'arte svizzera dell'epoca.

<sup>12</sup> Un dei due fogli riporta la seguente dedica: «Drawings of my studio which you overjoyed me by not finding detestable». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 69. Cfr. C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, in «Storia dell'arte», n. 115, 2006, pp. 133-142.

<sup>13</sup> Dopo qualche anno Diego prenderà in affitto la stanza prospiciente a quella del fratello e non dormirà più nell'atelier, senza ad ogni modo mai venir meno al suo insostituibile ruolo di braccio destro.

<sup>14</sup> C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, cit., p. 140.

<sup>15</sup> «A fragile cage (like a dreaming mind, with its obvious links to the studio - Giacometti's sleeping and waking interior)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 72. Sul tema dello spazio in Giacometti si rimanda a M. Brüderlin et al., *Alberto Giacometti: The Origin of Space*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

<sup>16</sup> «Seltsam, als ich 1927 dieses Atelier mietete, dachte ich, es sei winzig. Es war die erste Gelegenheit, die sich bot, ich hatte keine Wahl. Ich wollte so bald als möglich wieder ausziehen, da es so eng war nicht mehr als ein Loch. Aber je länger ich blieb, desto größer wurde es. Hier habe ich alles machen können. Hier habe ich auch die großen stehenden Figuren gemacht». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, cit., p.1. Traduzione dal tedesco dell'autore.

<sup>17</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 168.

<sup>18</sup> «E so già che provando e riprovando diventerebbe sempre più difficile. Perciò ridurrei la mia vita a quasi niente. Ma allora fare questo è comunque un po' inquietante, perché non si vuole sacrificare tutto. Eppure è la sola cosa che bisognerebbe fare. Forse. Non lo so». J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Jaca Book, Milano 1998, p. 119.

<sup>19</sup> «Scultura, pittura, disegno son sempre stati per me dei mezzi attraverso cui prendere coscienza della mia visione del mondo esterno e soprattutto del volto e dell'essere umano nel suo insieme, o, più semplicemente, dei miei simili e in particolare modo di coloro che mi sono più vicini per un motivo o per l'altro. La realtà per me non è mai stata un pretesto per fare opere d'arte, bensì l'arte un mezzo indispensabile per capire un po' di più ciò che vedo». A. Giacometti, *Scritti*, cit., p. 116.

<sup>20</sup> «L'artista è l'uomo che grazie alla complessità del suo essere, corpo e spirito, giunge a realizzare un piccolo universo a somiglianza del grande universo. Egli crea un universo che porta in sé un'unità piena, e in ciò verità e bellezza assolute...». *Ivi*, p. 143.

<sup>21</sup> La moglie Annette condividerà le stanze e le condizioni di vita a dir poco spartane di Giacometti per tutto il tempo in cui la situazione economica lo renderà inevitabile, ma non quando, arrivati successo e denaro, esse rimarranno autoimposte.

<sup>22</sup> All'inizio della guerra Giacometti lascia Parigi per andare in vista dalla madre e si ritrova in esilio involontario a Ginevra, lì prende una piccola stanza economica e mandata all'ultimo piano dell'Hotel de Rie dove per quattro anni vive e lavora con ossessione a minute sculture in gesso, pochissime delle quali sopravviveranno e torneranno con lui a Parigi.

<sup>23</sup> Cfr. S.G. Miller, *The Prytaneion*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.

<sup>24</sup> A. Liberman, *The Artist in his studio*, (1960), from M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., pp. 142-145.

<sup>10</sup> «Alberto very abruptly revealed that, between the ages of four and seven he only saw of the 'outside' world whatever gave him pleasure, and thus he recalled above all a large rock that stood about eight hundred metres away from the village. 'It was', he wrote, 'a monolith of a golden colour, at the base of which opened a cavern: the whole of the lower part was hollowed out as a result of the action of water. The entrance was low and wide, barely as high as we were tall at the time. The inside of the cave sank even deeper here and there, to the point that it seemed to form a second small cave down at the bottom'. He continues: 'It was my father who one day showed us this monolith. An extraordinary discovery; I immediately considered that stone as a friend, a being who had the best intentions towards me [...]'. From that day on we spent all our mornings and afternoons there." *Ibid.* pp. 20-21. The atelier would later be paved with a concrete floor.

<sup>11</sup> A well-known painter and engraver, he was born in Stampa, Canton Graubünden, in 1868. His vividly coloured works made him one of the best known exponents of Swiss art at the time.

<sup>12</sup> One of the two folios bears the following inscription: "Drawings of my studio which you overjoyed me by not finding detestable". M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., p. 69. Cf. C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, in «Storia dell'arte», n. 115, 2006, pp. 133-142.

<sup>13</sup> After a few years Diego will rent the room across from his brother's and will no longer sleep in the atelier without, however, failing to fulfil his invaluable role as right-hand man.

<sup>14</sup> C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, Op. cit., p. 140.

<sup>15</sup> «A fragile cage (like a dreaming mind, with its obvious links to the atelier - Giacometti's sleeping and waking interior)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, Op. cit., p. 72. On the subject of space in Giacometti see M. Brüderlin et al., *Alberto Giacometti: The Origin of Space*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

<sup>16</sup> «Seltsam, als ich 1927 dieses Atelier mietete, dachte ich, es sei winzig. Es war die erste Gelegenheit, die sich bot, ich hatte keine Wahl. Ich wollte so bald als möglich wieder ausziehen, da es so eng war nicht mehr als ein Loch. Aber je länger ich blieb, desto größer wurde es. Hier habe ich alles machen können. Hier habe ich auch die großen stehenden Figuren gemacht». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, Op. cit., p. 1. Translation from the German by the author.

<sup>17</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., p. 168.

<sup>18</sup> «And I already know that trying again and again would become more and more difficult. So I would reduce my life to almost nothing. But then doing this is still, however, a little troubling, because you would not want to sacrifice everything. Yet it is the only thing that one should do. Maybe. I don't know". J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Jaca Book, Milan 1998, p. 119.

<sup>19</sup> «Sculpture, painting and drawing have always been for me means through which to gain awareness of my view of the outside world, and especially of faces and of the human being as a whole, or, more simply, of my fellows and especially of those who are closest to me for one reason or another. Reality for me has never been an excuse for making works of art, but rather art an essential way of understanding a little more of what I see". A. Giacometti, *Scritti*, Op. cit., p. 116.

<sup>20</sup> «The artist is a man who through the complexity of his being, body and spirit, comes to create a small universe in the likeness of the great universe. He creates a universe that carries within itself a complete unity, and through it absolute truth and beauty...". *Ibid.* p. 143.

<sup>21</sup> His wife Annette shared Giacometti's rooms and spartan living conditions for as long as his economic situation warranted it, but not when, once he had achieved both success and money, he maintained them as self-imposed.

<sup>22</sup> At the beginning of the war, Giacometti left Paris to visit his mother and found himself an involuntary exile in Geneva, where he took a small, cheap and ramshackle room on the top floor of the Hotel de Rie, where for four years he lived and worked obsessively on minute plaster sculptures, very few of which survived and returned with him to Paris.

<sup>23</sup> Cf. S.G. Miller, *The Prytaneion*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.

<sup>24</sup> A. Liberman, *The Artist in his Studio*, (1960), da M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., pp. 142-145.

