

# L'invito a sedersi

Autor(en): **Picenoni, Mathias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **69 (2000)**

Heft 4

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52954>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

## L'invito a sedersi

Un conto è la preparazione del quadro – Due minuti! Azzeccato! – un altro la cosiddetta fase di correzione. Secondo Varlin ci sono due modi per giungere a un termine: o si hanno a disposizione abbastanza tele per incominciare lavori nuovi, «oder man müsste jemanden haben, der einem die Bilder aus dem Atelier holt, sobald sie fertig sind; so wie es bei Alberto Giacometti war. – Giacometti sollte man sich zum Programm machen: die Ehrlichkeit seines Schaffens, seines Lebens.»<sup>1</sup>

La «sincerità» di Varlin fece scuotere il capo ai suoi primi critici che non riuscirono ad inquadrarlo o a contestualizzarlo e che dunque lo marginalizzarono. Gli si obiettò di dipingere «art pour l'art», senza entrare nel «profondo», senza mostrare intenzioni chiare. Un ritratto («una caricatura?»), una prigione dai lineamenti chiari, un ombrello che non è che un ombrello. Ma cosa vuole dirci?

Il primo imbarazzo cede allo sguardo rivolto al lato esistenziale della sua opera: al di là dei nuclei tematici, delle «cose» rappresentate, si apre con lo spazio, il vuoto, il grigio la dimensione «segreta» che sta dietro l'umorismo e il sarcasmo.

Sia il materiale scelto che il maltrattamento dei quadri non promettono una lunga vita delle sue opere e non danno l'impressione che si riferiscano a un pubblico vasto, ma che soddisfino unicamente gli umori e le passioni del pittore.

Si sa che le passioni, lo sfogo (non im-

porta se autodenigrazione o ilarità) sono parte costitutiva del lavoro artistico: la difficoltà dell'artista sta nel fatto di riuscire a riscoprire le «cose» quotidiane e di dar loro un nuovo significato. Crespi sottolinea nel caso di Varlin questa difficoltà rinviando alla crisi poetica illustrata da Sartre: «Si manifesta la crisi di spersonalizzazione dello scrittore di fronte alla parola, così come del pittore davanti alla pittura. Le parole sono state consumate, sono cose, non segni. La pittura è stata dipinta, anche se nei suoi specchi vani continuano a riflettersi il cielo, la terra, le illusioni».<sup>2</sup> L'artista sceglie di muoversi «indefinitamente al limite estremo». Lavora in modo auto-riflessivo e stabilisce un rapporto intimo nei confronti del suo oggetto di studio. In tale prospettiva Varlin è accostabile a pensieri di Sartre e di Foucault – e ad Alberto Giacometti. Giacometti rivela una posizione auto-riflessiva, direi: introversa, affermando nei confronti di un ritratto di Isaku Yanaihara:

Ne sono sicuro; per quanto poco, sono andato avanti rispetto a ieri. Domani deve andare ancora molto meglio, ne sono sicuro... Anche se trovo che non sia male, è possibile che non le piaccia. Non ho mai pensato a questa eventualità, ma non c'è niente da fare in questo caso.<sup>3</sup>

Critici letterari e linguisti avevano affermato che l'arte non si rivolge agli altri, che l'artista si dedica sempre ed esclusivamen-

<sup>1</sup> VARLIN, *Wenn ich dichten könnte*, op.cit., p. 110.

<sup>2</sup> Stefano CRESPI, *Varlin nelle collezioni ticinesi*, catalogo della mostra, Museo Elisarion, Minusio 2000, p. 12.

<sup>3</sup> Alberto GIACOMETTI, *Conversazioni*, Hestia, Cernusco 1998, p. 27.

te all'oggettivizzazione di sè, che l'arte si concentra cioè su una dimensione, quella oggettiva, più precisamente sull'oggettivizzazione del soggetto, mai invece sulla dimensione dell'alterità.

La critica interessata alla dimensione «segreta» di Varlin e al rapporto soggettivo che instaura nei confronti dei suoi oggetti, permette, finalmente!, di inquadrare la sua opera e di coglierne il lato moderno e «difficile» (Varlin prega con insistenza: «non capitemi troppo facilmente»). A questo punto lo sguardo si apre a temi esistenziali come l'attesa<sup>4</sup> o la morte.

Ma mi sembra che si tocchi il limite delle possibilità interpretative quando si nega a Varlin la dimensione dell'alterità: Varlin condivide con Giacometti la sincerità e la passione con cui lavora e vive, ma è lontano da una concezione artistica indifferente nei confronti dell'«eventualità» che al modello o allo spettatore non «piaccia» ciò che fa. Varlin vuole essere sensibile ai commenti e alle storie dei suoi modelli e vuole comunicare con i suoi spettatori. Le passioni, lo sfogo non sono volti esclusivamente verso sè stesso (verso il pulsionale e somatico), ma anche e innanzitutto verso il discorsivo.

Definisco in questo senso l'estroversione di Varlin. Parlando di estroversione non insisto su Varlin instancabile critico della società. Innanzitutto: per quanto parecchi siano gli aneddoti che circolano intorno alla sua persona (guai parlare nei suoi confronti di Max Bill, di Zurigo o di case rinnovate), un solo quadro critica in modo esplicito la Svizzera: *So lebt die Schweiz*, in cui Varlin rappresenta una Svizzera piccolo-borghese – economica – da cartolina posta-

le. Critica resa esplicita dal titolo, dai collages, dal protagonista seduto autoritario sul suo divano e tanto frequente tra gli artisti di ogni genere da risultare stereotipa e da invitare perciò l'occhio a cercare un'alternativa. La trova: il tappeto, tutto di un colore, «stona» – troppo grande a livello tecnico, nella disposizione del quadro, rappresenta invece a livello tematico uno spazio troppo limitato per dare adito al protagonista di vantarsi del «suo». Il grande spazio vuoto, la stonatura diventa il vero e proprio portatore del significato e marginalizza il ruolo degli oggetti tipici.

L'efficacia del quadro non sta dunque nella critica rivolta esplicitamente a un particolare ceto sociale, ma in una particolare scelta stilistica poco convenzionale: la stonatura.

Implicano naturalmente una critica alla borghesia anche le prigioni dai lineamenti chiari, ignorate da quella casta che è al tempo stesso responsabile per l'ultra-restaurazione di una città come Zurigo. Varlin dice delle vecchie case della città: «Wo diese mit Rinnen und Furchen ein Gesicht hatten, ja etwas Menschliches, aus der Vergangenheit mit uns redeten, wurden sie im Sauberkeitsfimmel zu Tode renoviert».<sup>5</sup> Più che critica sociale Varlin esprime il suo dispiacere per la mancanza di sensibilità nei confronti delle «cose» che hanno ricevuto un valore grazie al loro rapporto con l'uomo. Anche le prigioni interessano in questa prospettiva: lo spettatore non viene distratto dall'architettura dell'edificio, troppo monotona per essere attraente, per cui il suo pensiero si rivolge quasi automaticamente, appunto per distrazione, alle storie individuali legate all'edificio e ignorate

<sup>4</sup> Tematizzata da Ludmila VACHTOVA, in questo fascicolo.

<sup>5</sup> VARLIN, *Wenn ich dichten könnte*, op.cit., p. 36.

dalla cronaca ufficiale. Lo sguardo sulla «cosa» è dunque uno sguardo umano su una cosa che è di rilievo perchè umana.

Tutto ciò che è intriso di umanità è comunicabile, e Varlin vuole comunicare. Non dal pulpito (non parla nemmeno quando Zurigo gli conferisce un premio), ma quando il colloquio è perfettamente simmetrico.

Anche il suo famoso ombrello rinvia al contesto umano, mostra forti segni di uso, e ha una sua storia (una storia destinata a continuare: usato, non è invece ancora logoro). Se la prima critica è imbarazzata nei confronti dei suoi oggetti quotidiani e parla di «art pour l'art», lo fa perchè non ottiene consigli dal pittore, vale a dire perchè Varlin non si dà come «auctoritas» e perchè non impone un' «ideologia».

Sono i bambini i primi a vederci chiaro: quando vedono che il pittore ha applicato letame sotto la coda leggermente innalzata di una mucca mostrano col dito e cominciano a parlarne interessati. L'adulto fa bene a comportarsi allo stesso modo: quando legge, sul quadro delle mucche sopra a sinistra, «hommage à Segantini», rimarrà imbarazzato (o diventa complicato) se vuole trovare una spiegazione estetico-sociale. È più semplice indicarla con il dito e sorridere, arrabbiarsi («Ma perchè se la prende con Segantini?»), strizzare l'occhio, deridere, bestemmiare («Schafseggggggel»), scherzare, insomma comportarsi nel modo più immediato e spontaneo. La comunicazione non funziona tanto a livello cognitivo, ma innanzitutto a livello affettivo-emotivo. A partire da questo livello il quadro incomincia a parlarti e induce a chiedersi, forse, se il ritratto della mucca con l'aggiunta di le-

tame non sia più verosimile di quella inserita da Segantini sullo sfondo idillico.

Davanti all'*Esercito della salvezza* ci si chiede, forse, se l'uomo incoroni davvero il Creato e se il Creato sia davvero così perfetto<sup>6</sup> – si assume quella posizione scettica e relativistica che Varlin stesso mostrò nelle sue opere e nei confronti delle proprie opere. I segni di sfogo, le infinite correzioni, letame cenere fango, le stonature, il bello e il brutto, l'esagerazione, il perfetto, insomma il rapporto altamente passionale tra l'artista e il suo oggetto *vuole* al tempo stesso coinvolgere lo spettatore. Il dito indica alcuni dettagli da cui la chiacchiera molto umana prende spunto. Tra l'opera e lo spettatore si stabilisce un rapporto colloquiale, a tu per tu.

Varlin non fa dell'ideologia né della critica delle ideologie: è possibile che Segantini e l'esercito della salvezza innalzino la dignità umana a un livello un po' troppo ideale, ma Majorin Gössele sa di non sbagliarsi quando dice: «Ich habe gehört, dass sich viele Pfarrherren über dieses Bild beschwert hätten. Varlin mache sich über die Heilsarmee lustig. Er macht sich nicht lustig über uns. Er mag uns gut»<sup>7</sup>. Gli sono simpatici gli uomini che cercano, in qualche modo, di sottolineare i valori positivi dell'uomo e se ce li porta davanti agli occhi non è per ridicolizzarli (non sono caricature), ma per permetterci di chiacchierare con loro, di stabilire con loro un rapporto a tu per tu, lontano dalle formalità, dal Lei.

Gettiamo un ultimo sguardo su un quadro di Bondo, quello del corridoio della sua casa. È uno spazio grande, vuoto, dai lineamenti chiari, alcune porte sono aperte,

<sup>6</sup> Si pensi a Dürrenmatt, in questo fascicolo.

<sup>7</sup> Dichiarazioni annotate da Majorin GÖSSELE, «du», (marzo 1970), p. 158.



Varlin, *Hommage à Segantini*, 1973, olio, carboncino, sterco e metallo su tela, 180x205.5 cm, collezione privata (cat. 1342)

armadi poggiano contro la parete. Quasi viene voglia di scegliere in questo caso il Lei: Paola Tedeschi-Pellanda parla nei suoi confronti di spazi puramente mentali e Giovanni Testori sente «l'imminente arrivo degli spettri». Prevale l'interpretazione del vuoto (giustificata: Varlin dirà a Testori: «nous sommes tous des fantômes»), ma anche nel corridoio di Bondo c'è un elemento che emerge: la sedia.

La sua spalliera è ben elaborata e le sue gambe non sono prospettiche, ma danno

comunque l'impressione di stabilità. E non rientra pure nella prospettiva il piano su cui ci si siede, per cui risulta particolarmente grande. L'occhio non può ignorarlo – invita a sedersi (anche se con cautela). Una volta seduti si nota «che i muri raccontano l'usura del tempo, le persone che vi sono appoggiate», per provare poi le vertigini del vuoto, «il senso del dolore» che Varlin malato esprime con sempre più chiarezza.

Continua a parlarci anche in condizioni ormai disperate (*Prostatite*), scegliendo

temi personali, anzi intimi. La preparazione del quadro – Due minuti! Azzeccato! – stabilisce il rapporto soggettivo tra l'artista e il suo oggetto. La lunga fase di elaborazione risponde invece all'estroversione, è rivolta alla chiacchiera con lo spettatore. Lo sfogo, le passioni sono lo strumento di comunicazione, la passione è medio e mes-

saggio di socializzazione. Varlin non ubbidisce a criteri estetici e non impone ideologie o critiche, ma invita lo spettatore a sedersi sulla sedia, a mettersi vicino a lui, a dargli del tu, per accedere in questa prospettiva ai temi che lo preoccupano e che lo condizionano: il vuoto, il fantasmatico, l'attesa, la morte.



*Varlin, Corridoio di Bondo, 1964, olio e carboncino su tela, 170x216 cm, collezione privata (cat. 1148)*