

Intervista di Paolo Ciocco a Paola Tedeschi-Pellanda

Autor(en): **Ciocco, Paolo / Tedeschi-Pellanda, Paola**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

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

Heft 4

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52953>

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.

Intervista di Paolo Ciocco a Paola Tedeschi-Pellanda

Paola Tedeschi-Pellanda (1963) ha studiato storia dell'arte a Zurigo. Dal 1990 è libera professionista. È curatrice di mostre e con Patrizia Guggenheim autrice del catalogo ragionato di Varlin. Attualmente vive sulle Bahamas.

Paolo Ciocco (1958), mesolcinese residente a Vezia, lavora per la Rete 1 della Radio Svizzera di lingua italiana.

Signora Tedeschi-Pellanda, nel suo studio lei analizza la fortuna critica di Varlin, che deve molto da un lato ai più grandi scrittori svizzeri degli anni '50-'70 (Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Hugo Loetscher, Paul Nizon), dall'altro al critico d'arte e scrittore lombardo Giovanni Testori. Come spiega questo grande interesse degli scrittori per l'opera pittorica di Varlin?

Per evitare interpretazioni errate, va subito detto che l'arte di Varlin non è un'arte «letteraria», un'arte illustrativa o didascalica. È invece un'espressione artistica che incarna una visione del mondo affine o in sintonia con quella di tanti letterati.

L'approccio di Varlin al reale, quel suo «andare dietro la facciata», quel suo scavare alla radice dell'uomo e del suo mondo per portarne alla luce la grandezza e la miseria, per arrivare a cogliere l'essenza delle cose, cattura l'interesse di questi scrittori, che si riconoscono nel clima evocato nei suoi quadri e sono affascinati dalla spontaneità del suo dipingere, dalla sua immediatezza nel tradurre una sensazione, un'esperienza, un concetto in pittura. Al tempo stesso, nel confrontarsi con la «parte oscura» dell'uomo, Varlin – pittore svizzero – si confronta anche con la «parte

oscura» della Svizzera: una Svizzera difficile, una Svizzera nascosta, una Svizzera che sta sotto la superficie, una Svizzera di chiusura, di follia sottile. Questo, naturalmente, ha fatto vibrare corde ancor più profonde negli scrittori elvetici che lei ha citato.

L'opera pittorica di Varlin ha subito l'influsso di diversi classici della pittura. Ma quali sono i modelli principali e come hanno influenzato il modo di dipingere di Varlin?

Anche qui, più che di influenze è forse opportuno parlare di affinità. Affinità che Varlin avverte nei confronti di artisti del passato, artisti di cui egli si sente, per certi versi, un contemporaneo.

In tale contesto, uno dei punti di riferimento principali per Varlin nell'arco di tutta la sua parabola creativa è senza dubbio Goya. Varlin è profondamente colpito dalla modernità di Goya, dalla sua capacità di esprimere la tragedia dell'uomo in un'epoca priva di certezze. Quale artista del ventesimo secolo, Varlin sente di dover dare corpo allo stesso disagio, alle stesse angosce, alle stesse paure, alle stesse ansie.

E in perfetta consonanza con questo approccio alla pittura, saranno poi preva-

lentemente artisti di matrice nordica a lasciare un segno sul suo dipingere. Si pensi ai neri di Frans Hals. Si pensi a Van Gogh, soprattutto al primo Van Gogh, il Van Gogh ancora scuro, il Van Gogh dei colori lividi, marci. Si pensi a Emil Orlik, suo insegnante a Berlino, con le sue vedute cittadine. Si pensi a Lesser Ury, con le sue strade di città lunghe e bagnate. Si pensi a Max Liebermann o a Lovis Corinth, alla forza della loro pennellata, della materia. Si pensi a Soutine.

E poi, avvicinandosi a noi, Francis Bacon, Lucien Freud.

Ci muoviamo in un contesto di artisti figurativi che esplorano la realtà cercando di mettere a fuoco, spesso con amara ironia, ciò che di più nascosto si annida nel quotidiano, il mistero e la tragedia dell'esistere. Pittori con una sensibilità affine, pittori viscerali. Pittori della materia, del gesto, pittori di neri, di grigi.

Quanto ha giocato la tradizione ebraica nel suo modo di vedere l'arte, nella sua ironia?

Questo è un aspetto sempre trascurato dalla critica, ma a mio avviso estremamente importante per comprendere Varlin. Innanzitutto rappresenta una chiave di lettura della sua personalità: quel suo vivere un po' da emarginato, sempre, quasi da originale, da persona diversa, sospetta; quel suo rivelarsi smisuratamente autocritico; quel suo inesauribile bisogno di viaggiare, di spostarsi. Tutti aspetti, questi, che si riallacciano alla matrice culturale ebraica, una matrice permeata da un forte concetto di antieroe (si va da Charlot a Woody Allen) e dalla pesante eredità della diaspora.

In secondo luogo, l'estrazione ebraica si esprime, sul piano pittorico, in particolare in un panteismo che porta l'artista



Varlin, D'après Goya, 1970, olio e carboncino su cartone, 68.5x55.5 cm, collezione privata (cat. 1238)

a riconoscere ogni cosa come degna di interesse e, di più, degna di amore. Ecco da dove scaturisce la passione di Varlin per il ritratto, e per un ritratto da intendersi in senso ampio: ritratto di individui ma anche ritratto di facciate di edifici o di semplici oggetti, tutti scelti proprio per i segni che il tempo, la storia, le peripezie dell'esistere hanno lasciato sui loro volti. Ritratti crudi, ritratti intrisi, spesso, di ironia – omaggio a un «Witz» pungente, a volte addirittura crudele, e pure caratteristico della cultura ebraica – ma sempre carichi di compassione, di quella «pietas» – a sua volta tipica di questa tradizione – di fronte alla realtà di una materia che continuamente si disfa e si ricompone. Ritratti di spazi, spazi distorti che sono immagine di un mondo impazzito di cui l'uomo è parte integrante, ma in cui al tempo stesso si sente estraneo,

isolato, solo. Ritratti che diventano manifestazione di una condizione esistenziale e possono essere intesi, in ultima analisi, come autoritratti, come tappe di un'autobiografia.

Opere spesso lette – a mio avviso erroneamente – come caricature, proprio per il loro mancato inserimento in questo *background* culturale.

La pittura di Varlin può essere considerata avanguardistica?

No, la pittura di Varlin non è una pittura d'avanguardia. Proprio per questo Varlin per tanto tempo è stato ritenuto un artista assai poco innovativo, anacronistico. Chiaramente, in una storia dell'arte moderna e contemporanea che privilegia gli esiti delle avanguardie, Varlin non può avere un posto di rilievo. In questi ultimi anni, tuttavia, si è cominciato a considerare la storia dell'arte del ventesimo secolo anche da altre angolazioni, per esempio incentrando l'attenzione sull'espressione figurativa: a questo punto, il ruolo fondamentale di Varlin nel panorama artistico del Novecento non è più messo in discussione.

La sua pittura, dicevo, non è avanguardistica. È invece profondamente moderna. È modernissima nella sua visione di un mondo distorto, precario, instabile. Ed è modernissima e attualissima nel saper cogliere ed esprimere le difficoltà esistenziali, le paure, le incertezze, le ansie dell'uomo di oggi.

È vero che Varlin utilizza a volte un linguaggio pittorico vicino a quello delle avanguardie e delle neo-avanguardie: inserisce nei dipinti oggetti estrapolati dal quotidiano, utilizza la tecnica del collage, e via dicendo. Ma si serve di questi stilemi per dare forma alla sua personale *Weltanschauung* e amplificare l'impatto delle

sue opere, e non perché interessato a una ricerca pittorica veramente d'avanguardia o di rottura.

Quali sono gli aspetti più caratteristici della sua estetica?

In primo luogo porrei l'accento sul colore. Non solo o non tanto sull'impiego di colori brillanti o violenti, quanto soprattutto – e forse paradossalmente – sull'uso di colori quali il nero e il grigio, che Varlin considera veri e propri manifesti. Sono colori dalla forte matrice simbolica, dalla carica espressiva fortemente esistenziale. Sono colori che ritroviamo in tutta l'opera varliniana, sia come tinte autonome, in grado di reggere un intero quadro, sia mescolati ai colori più vividi, quasi l'artista li volesse appesantire, costringere a terra. Colori che per Varlin esplicitano al meglio questa tragicommedia umana che è la vita.

Anche l'amore per questo tipo di cromia è riconducibile a suggestioni ricavate dall'opera degli artisti già citati, da quella linea di pittori che nei secoli si sono, appunto, confrontati con gli aspetti più profondi e tragici dell'esistenza umana. Si veda la produzione di Goya, grande pittore di neri e di grigi, si vedano i dipinti di Frans Hals, maestro del nero, si consideri Van Gogh, appassionato amante del grigio, oltre che dei colori lividi, acidi.

Poi c'è il modo caratteristico di Varlin di rappresentare lo spazio, interno ed esterno. Abbiamo spazi immobili, in cui l'uomo sembra perdersi come una figura minuscola; abbiamo le sale d'aspetto sospese, in cui nessuno, veramente, sa chi o che cosa si stia aspettando; abbiamo strade interminabili che si perdono all'orizzonte; e poi, in particolare nell'opera tarda, abbiamo gli spazi distorti, contorti in prospettive estreme che paiono voler sfondare la tela, spazi

che alla fine non sono più spazi reali, ma spazi mentali.

L'uso della prospettiva, soprattutto della prospettiva in forma estrema, è importantissimo per Varlin. È la manifestazione – direi quasi fisica – del suo voler «andare in profondità», del suo voler andare «oltre», dello «sfondare», insomma.

E poi, naturalmente, c'è il ritratto, un ritratto – lo accennavo prima – da leggersi in senso ampio: ritratto di persona, ma anche ritratto di edifici e di oggetti. Ogni cosa ha un suo volto degno di essere esplorato, ogni cosa ha una sua storia, ogni cosa è la manifestazione di una stessa energia vitale. Ritratti che paiono a volte schizzati molto velocemente sulla tela in un impeto di energia, ma che a uno sguardo più attento si rivelano altamente elaborati. Ritratti che vedono il «soggetto» spesso collocato in spazi indefiniti, circondato da superfici di tela grezza lasciata così, nuda, ad accrescere il senso di incertezza, di solitudine, di instabilità, di precarietà, di angoscia.

Che ruolo ricoprono gli ultimi anni in Bregaglia all'interno della sua produzione e si può vedere un rapporto con gli artisti più famosi di questa valle, i Giacometti?

Il trasferimento in Val Bregaglia dà l'avvio all'ultima fase creativa di Varlin, caratterizzata da opere considerate – direi a ragione – forse il momento più alto all'interno della sua produzione. Questo momento rappresenta un'«evoluzione» per così dire naturale nel suo dipingere, ma sono convinta che il costringersi in una valle stretta,



Varlin, Patrizia a letto con la varicella, ca. 1973, olio e carboncino su tela, 124x160 cm, collezione privata (cat. 1335)

chiusa, e il contatto diretto e crudo con la montagna, con la monumentalità di una natura di grande bellezza, ma al tempo stesso oppressiva, abbiano contribuito con non poche suggestioni. In questi anni i dipinti si fanno enormi e l'aspetto mentale ed esistenziale della sua pittura prende il sopravvento. Il linguaggio pittorico diventa essenziale: ci troviamo di fronte a quadri quasi scarnificati, a tele lasciate grezze, polverose, incise da graffi a carboncino. È senz'altro in questi anni che Varlin sviluppa pienamente la sua personale e peculiare cifra pittorica. Qui tocca un vertice.

Un rapporto con i Giacometti? Difficile. Forse con Alberto, ma ci muoviamo su due piani esistenziali diversi. Malgrado innegabili affinità (si pensi ai ritratti; si pensi alla cromia dominata dal grigio, dal nero; si pensi a quella certa «pesantezza» della materia in Varlin, che può far pensare agli enormi piedi che zavorrano a terra le sculture di Giacometti), l'opera di Alberto è in un certo senso più disperata, più nichilista. Dalle opere di Varlin emana invece sem-

pre una profonda carica vitale, senz'altro dovuta in parte a quel panteismo ebraico di cui si diceva prima, in parte all'immane ironia. Vi è un'energia cosmica che vibra, che intride tutte le cose.

Due piani esistenziali diversi, dunque, quello di Varlin e quello di Alberto Giacometti. Due visioni differenti, entrambe, tuttavia, espresse in opere di altissimo livello.



Varlin, Prostatite, 1976, olio e carboncino su juta, 166x150 cm, collezione privata (cat. 1374)