

Willy Guggenheim-Varlin fra Bondo e Venezia

Autor(en): **Luzzatto, Guido L.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **57 (1988)**

Heft 4

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-44551>

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.

GUIDO L. LUZZATTO

Willy Guggenheim-Varlin fra Bondo e Venezia

***F**ra gli artisti che ci siamo abituati a considerare nostri perché hanno operato nelle nostre valli, uno dei più interessanti è Varlin (Willy Guggenheim, Zurigo 1900 - Bondo 1977). Ormai famoso, dopo aver lavorato in varie metropoli europee e americane, approda a Bondo nel 1963 in seguito al matrimonio con la bregagliotta Franca Giovanoli, e vi resta fino alla morte. Il professor Luzzatto lumeggia il suo particolare rapporto con il paese d'adozione, e alcuni aspetti della sua arte, che ebbe molte affermazioni e prestigiose presenze a Venezia, Zurigo, Torino e Milano.*

Con il contributo della Pro-Helvetia è stato pubblicato il volume di Vittorio Sgarbi «Varlin e l'Italia», a cura della Compagnia del Disegno, «prima collana del Carmine». Il volume si presenta molto piacente, ed un suo punto culminante è proprio sulla copertina, la riproduzione di un particolare di quadro di Venezia, Canal Grande con le gondole, visione di bianche schiume sulle acque e dei palazzi dalle architetture e dalle molte finestre veramente vibranti. L'impressione più viva è data dal fatto che il taglio del particolare sulla copertina (che è intorno rossa) dà un effetto tutto diverso dal quadro intero riprodotto quale prima illustrazione del libro (Venezia, 1954). Si deve andare su e giù dalla copertina alla pagina per rendersi conto che il pezzo è proprio lo stesso, perché la parte più bella, scelta con intelligenza, agisce tanto diversamente dal quadro intero con le gondole lunghe, le molte figure, l'asse di legno e il casotto insignificante. Il pittore Guggenheim ha superato se stesso ed è giunto ad un'espressione artistica eletta e squisita in quella creazione del tremolio bianco sopra i molti archi delle finestre coi loro pizzi al cen-

tro dell'edificio. Questa espressione positiva, poetica e cromatica di Venezia diviene tanto più alta quando è completa ed autonoma con le punte delle gondole, senza la figurazione aneddotica ed episodica delle persone e delle cose in un'estensione troppo vasta. Malgrado tanta tradizione di vedutisti, Venezia ha ispirato Guggenheim a un'espressione lirica, priva di elementi pittoreschi e caricaturali, come è riuscita a ispirare nuovamente, specialmente con il Palazzo Ducale e la laguna, il meraviglioso pittore impressionista Claude Monet. La stessa impressione di un capolavoro pittorico raro ci è data dal quadro intero di «Palazzo a Venezia», dello stesso anno 1954, dove è un canale molto sottile e lo spigolo dell'edificio bruno di fronte, ma è realizzato lo scorcio del palazzo intero, con gli scuri totali in un pezzo di muro e nelle finestre, e con quella splendente vibrazione del balcone e della grande molteplice finestra biancheggiante. Lo scorcio può essere affine ad altri dipinti facili e larghi dello stesso artista, ma qui è stato realizzato in funzione della celebrazione di un palazzo prezioso, e vi si aggiunge l'arco del ponticello, con il

suo specchio scuro e chiaro nell'acqua cupa. Terzo lavoro superiore è il Palazzo Grimani, dove il monumento architettonico grandioso in bianco e grigio è realizzato insieme all'ampiezza dei flutti mobilissimi; le stoffe e i pavimenti esposti, pendenti, vi aggiungono le loro note senza diminuire l'unità del bellissimo edificio, con la sua base più chiara e con i suoi gradini, quindi con la rifrazione nei primi lembi dell'acqua di canale.

Non vogliamo qui pertrattare e discutere tutte le altre opere di Guggenheim e le ampie sue manifestazioni vitali in altre tele; ma importa indicare che l'opera sua di contemplatore dell'Italia è arrivata a una vetta in questa interpretazione di Venezia, che potrà essere posta accanto a tutte le opere ispirate dalla città e dalla laguna dopo i due Canaletto e il Guardi e tanti altri.

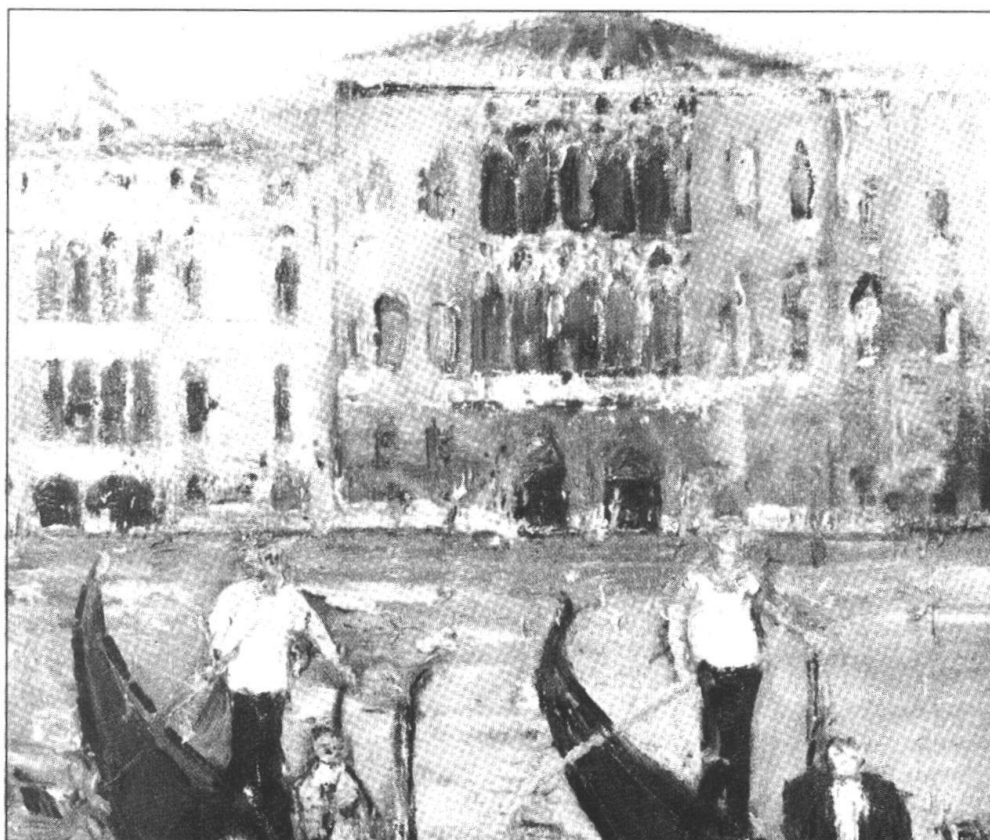
Mi sembra che l'ambizione della critica d'arte debba essere creativa proprio in quanto riesce a indicare e a separare le espressioni più pure di un artista, continuando così il processo di elevazione della sua fantasia e del suo stile. Perciò mi sembra molto grave l'errore di indicare invece come più importante il casotto di legno in confronto alla creazione delle acque e delle pietre.

Troviamo nella prosa degli *Essais* di Montaigne, in contrasto con le frasi celebri di Destouches e di Böecklin, il riconoscimento della difficoltà, della rarità e dell'importanza della critica: «Voicy merveille: nous avons bien plus de poëtes que de juges et interprètes de poësie; il est plus aysé de la faire que de la cognoistre.» (Libro primo, cap. 36). Alla parola ardita ed intelligente di Montaigne vorrei aggiungere una parola di Tolstoj sull'espressione che deve essere sempre semplice per essere bella e valida: ciò vale tanto più per la critica che per la prosa narrativa o per la lirica. Nulla è più pernicioso che il linguaggio astruso ed ermetico nella critica d'arte, e ciò vale per la profusione di scritti di Longhi e di tutti i suoi seguaci. La critica d'arte è tanto più in pericolo sempre, perché è in contatto con un affare di denaro, con una questione di valutazione per la vendita, ed è comunque precipitata in una

terribile decadenza di sofismi e di ragionamenti in cui è divenuto possibile dire qualunque cosa.

Ci si consenta di accostare il problema della comprensione critica di Silvestro Lega, giunto recentemente alla rivelazione più completa della sua opera, e quindi della visione delle sue vere, nobilissime qualità. Qui mi sembra che tutti avrebbero dovuto riconoscere che Silvestro Lega non è affine a Fattori, a Telemaco Signorini, né agli altri pittori macchiaioli, vedutisti pacati di Firenze e del paesaggio toscano. Silvestro Lega fu vicino a questo gruppo soltanto per casi occasionali del momento. Egli non è principalmente un paesaggista, ma un pittore straordinario della civiltà umana composta degli italiani alla metà del secolo XIX. Sono evidenti alcune costanti della sua creazione, la linea del muretto che divide la parte antistante e la parte di sfondo del paese; il motivo della lettura che ritorna così frequente, ma su tutto la realizzazione ritmata delle distanze e dei passi, in cui si valorizza la statura armoniosa data dalla moda delle sottane lunghe di quel tempo. L'amore di Silvestro Lega per le vesti femminili, non soltanto eleganti, fa sì inoltre che vengano resi acutamente espressivi anche alcuni fregi delle stoffe, proprio nei mirabili quadri delle giovinette che suonano e cantano al pianoforte, nonché nel quadro limpido della fanciulla che ha in grembo un uccellino morto. E proprio su Silvestro Lega abbiamo letto le frasi più sbagliate, i giudizi più distorti, con gli accostamenti di nomi di pittori che nulla hanno a che fare con lui: e si badi, l'errore critico non è soltanto di coloro che scrivono per professione, ma anche di persone del pubblico, che sentono il bisogno di dire la loro opinione completamente fuori di posto.

Mi scuso per la digressione, ma vorrei che il caso del giudizio su Guggenheim-Varlin migliore valesse per una discussione sulle tendenze della critica d'oggi. A proposito di Montaigne, è superfluo aggiungere che ciò vale per la critica delle arti figurative come per la poesia, quanto alla comprensione retta e penetrante.



Varlin, Venezia, 1954; olio su tela, particolare.

Conviene aggiungere una parola sul rapporto del nostro artista con il villaggio di Bondo. Anche qui, tutto è stato alterato, potendo far credere che l'artista abbia scelto Bondo in valle Bregaglia come il suo paese di elezione. La verità è il contrario: qui vale l'amore appassionato dei figli della Bregaglia per la loro piccola patria. La moglie Franca Giovanoli, che il pittore ha sposato in età avanzata, ha accettato le nozze soltanto con il patto di passare dalla funzione di telefonista nel grande albergo cosmopolitico Suvretta alla sua vecchia casa, alla quale aveva sempre evidentemente pensato. Nei primi tempi, il pittore, che era attaccato al suo ambiente di Zurigo, rimase anzi molti mesi separato dalla moglie, che non lasciava Bondo e i suoi vicini. Soltanto dopo lunga resistenza, l'artista si piegò e lasciò la sua città per trasferirsi completamente a Bondo. Probabilmente, la maggior parte delle giovani don-

ne, specialmente italiane, avrebbero preferito andare a Zurigo, e vivere una vita nuova quale moglie di un artista che frattanto era stato molto premiato e aveva avuto i maggiori riconoscimenti; ma la bregagliotta, pur stata nell'infanzia a Pontremoli, aveva coltivato sempre la nostalgia della Bregaglia. Questo non è soltanto un episodio biografico, ma si congiunge alla retta interpretazione della fantasia e dell'arte di Guggenheim, che frattanto aveva assunto sempre più il nome di Varlin, dopo che come Guggenheim era stato presentato all'importante mostra alla Kunsthalle di Berna nel 1954, e aveva anche avuto il premio Guggenheim americano nel 1960.

Questa chiarificazione spiega che il nostro artista potesse giungere davanti alle trine dei palazzi veneziani alla sua espressione più acuta e più alta.