

# Willy Varlin, dalla parte della morte

Autor(en): **Scarbi, Vittorio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

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

Heft 4

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52948>

## **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.

## Willy Varlin, dalla parte della morte

*Vittorio Sgarbi (Ferrara 1952) è critico e storico dell'arte e direttore della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto. È autore di numerosi saggi e articoli, apparsi sulle principali riviste specializzate. Con la Rizzoli ha pubblicato Davanti all'immagine (1989, Premio Bancarella 1990), Il pensiero segreto (1990) e La stanza dipinta (1993) che contiene il saggio qui riportato.*

Certe volte penso che viviamo tutti in un equivoco, credendo di vedere persone che non ci sono e ignorando altre che sono presenti, come se prima di tutto non fossimo certi dei fondamenti della nostra stessa esistenza. Sempre più spesso mi accade di parlare con uomini che non sono più con noi interrogandoli sulla verità delle cose che vedo per averne una prova certa attraverso il conforto del loro consenso; e sempre più spesso incontro incomprensione e confusione nei vivi, come se appartenessero ad un altro mondo, non sentissero le cose che sento, non vedessero le cose che vedo. Sarà perché i morti sono come il nostro specchio, vengono ricostituiti dalla memoria a nostra immagine e somiglianza, perdono i limiti e i difetti legati alla condizione umana, sono forti e incorruttibili.

Hanno perso l'ombra della carne. Trovo perfettamente espressa questa situazione nelle parole di Philipp Otto Runge: «I miei più cari e migliori amici li ho trovati tra gli uomini che non vivono più ed è tutto il mio essere a gioire se in loro incontro me stesso». Ritorno a questi pensieri sulla vitalità della morte ogni volta che mi accade di scrivere o parlare di Willy Varlin, un artista della cui grandezza non mi pare possibile dubitare e sul quale sento invece, con una certa insistenza, opinioni limitative e contraddittorie. È una cosa strana in un'epoca

in cui non esistono incompresi, in un'epoca in cui non si nega a nessuno il riconoscimento, anche convenzionale, di un valore, o la forza di una testimonianza. Mi riesce difficile pensare che Varlin possa apparire incommunicante, elusivo o non abbastanza artista come alcuni vorrebbero obiettare al mio entusiasmo.

So che c'è in Varlin troppa forza di vita, troppa verità per consentirci dubbi o riserve, e allora mi convinco che molti che ci paiono vivi sono soltanto tiepidamente vivi, sentono debolmente, non sopportano troppo forti emozioni.

Varlin è diretto, facilissimo o difficilissimo in proporzione della resistenza interiore alle emozioni. Occorre una grande coscienza della nostra inutilità, della nostra progressiva dissoluzione per seguire la quotidiana testimonianza della sua dissoluzione che è storia di ogni uomo. Pochi quadri come i suoi sono quadri di esistenza, segnali di un'estrema umana pietà. Pochi pittori come lui sono disarmati, e disarmati anche di arte, l'improprio strumento che ci è stato accordato per esprimere il sentimento della nostra vita. Varlin cerca continuamente di andare oltre gli istituti dell'estetica, non crede alla bellezza della pittura se essa non giunge quasi involontariamente come complemento e modo di essere dell'esistenza. È in ciò l'opposto di De Pisis o di Bonnard che ritrovano

quasi con meraviglia l'esistenza dentro l'arte. Varlin dipinge dalla parte della morte, in una prospettiva difficile da assumere ma drammaticamente autentica. Allora non posso accettare più dubbi e riserve e mi tornano in mente i versi di Eugenio Montale:

Avevamo studiato per l'aldilà  
un fischio, un segno di riconoscimento.  
Mi provo a modularlo nella speranza  
che tutti siamo già morti senza saperlo.

Il giorno che morì il mio parente più caro, non so come cercai conforto istintivamente, per necessità, tra le pagine delle poesie di Montale. Sapevo cosa avrei trovato, ma non potevo prevedere con quanta intensità si sarebbe impresso in me, confermandomi un rapporto incomunicabile con i nostri cari che neppure la morte poteva interrompere. Varlin parla per loro, lui conosce il fischio, il segno di riconoscimento che noi stiamo ten-

tando: sappiamo che lui ci viene incontro come un fantasma tra i fantasmi dalle zone più profonde del silenzio. Di fronte alle sue Coppiette davanti al Vesuvio ho la certezza di questo dialogo supremo, di questa trasfigurazione di persona e natura, in un aldilà nel quale la terra, l'acqua e i corpi sono senza peso, nella luce indistinta: come in un mare di latte. Galleggiano le fragili ed evanescenti figure degli amanti sospese in un eden luminoso dove il cielo e il fumo, l'acqua e il monte, l'asfalto e le nuvole sono una sola cosa: l'amore dei fidanzati è come un abbraccio di angeli senza tempo, in un limbo di innocenza ed incoscienza. Come è possibile non intenderlo? Come è possibile giudicare Varlin inadeguato e limitato?

Tornando a Bondo, il paese dove Varlin aveva trovato rifugio, anche nell'ordine nuovo che alle sue opere - un tempo dislocate quasi in ogni casa del paese, tra ma-



Varlin mentre dipinge, 1973, collezione privata

gazzini, stanze di alberghi, scuole, improvvisati atelier di restauro - è stato dato, dai blocchi accatastati nelle rastrelliere promette una elegia così incontenibile che noi restiamo annichiliti, inerti, prosciugati. È l'elegia stessa della vita che pulsa in ogni particolare di ogni opera, incessantemente. Non ci sono salti o ripartizioni cronologiche, differenze di atteggiamento o profonde evoluzioni. L'esistenza è una corrente continua che la pittura deve testimoniare ma non fermare. Per questo il segno di Varlin è fluido, non si chiude non si ferma mai, trapassa di quadro in quadro come in un solo grande organismo.

C'è un ritmo organico nell'opera di Varlin che sembra comporre un'unica immagine in continuo mutamento. Le opere sono un corpo con i suoi tormenti e i suoi accidenti. Questa corrente si diffonde in egual misura nelle immagini di uomini e donne e negli oggetti, negli esterni e negli interni. Come raramente accade, il tempo sembra quasi non incidere sulla pittura di Varlin che non conosce variazioni, ma una ininterrotta, coerente e uguale crescita solidale con quella biologica di Varlin uomo; difficile distinguere periodi se non sulla base dei soggetti che, con conseguente parallelismo, seguono gli eventi della vita stessa di Varlin. La contingenza degli episodi e dei luoghi è l'unica norma del pittore che ferma il suo occhio, sempre instabile o curioso, su una quotidianità piena di sorprese. Suo fratello maggiore è Soutine: li accomuna una sorta di vitalismo negativo, votato alla morte, come se in ogni soggetto fosse celata, sotto allusive spoglie, una *Vanitas*.

Nel 1923 Varlin è a Parigi, dove resterà undici anni. Nel 1930 inizia un rapporto di lavoro con Leopold Zborowski, e quella data segna anche la data di nascita del suo nome, che era in origine Willy

Guggenheim. Il pittore nella sua autobiografia scriverà:

Rientrando a casa, trovo un biglietto sul vaso da notte:

“On l'a couvert. Cela sentait trop mauvais”. Firmato Leopold Zborowski. Proprio lui, quello che ha scoperto Modigliani e Soutine, e che adesso ha messo gli occhi su di me. Contratto con Zborowski. Mi mostra una fotografia che gli somiglia: non è lui, bensì un rivoluzionario francese che aveva rovesciato la colonna Vendôme con Courbet. Zborowski trova che non avrei mai potuto avere successo con quel nome da bravo e ricco borghese, come Guggenheim: lo stesso dei magnati americani dell'arte e di grandi proprietari di scuderie parigine: soprattutto, considerando che i miei quadri rappresentavano il mondo dei reietti. Da quel momento diventai Varlin, il nome del rivoluzionario amico di Courbet. Mentre ero ancora in vita, avevo già l'onore d'una strada dedicata al mio nome. Zborowski mi prende in affitto uno studio alla Ruche, dove hanno campato Archipenko, Soutine, Chagall e Léger. Vivo per un anno a Cros-de-Cagnes, nel Sud della Francia. Prima mostra alla galleria Sloden, Faubourg St. Honoré. Viene prolungata, tanto fu il successo.

Anche senza questa esplicita indicazione, non è difficile accostare opere di Soutine degli anni trenta come *La femme couchée*, detta anche *La Sieste*, della collezione Castaing, e il *Nu* del 1933 della collezione Ralph F. Colin, con un'opera dipinta da Varlin al suo rientro in Svizzera, nel 1935, come *Frauenportrait*, dov'è rappresentata in un'attitudine di riposo una donna con tutto il peso del suo corpo. Rispetto a Soutine la pennellata è più liquida, veloce, quasi immateriale; e subito si avverte che l'impatto con la figura femminile è diretto, al di fuori di una volontà d'arte che è sempre attiva anche in Soutine.

Varlin rifugge dalla bella pittura così come dal freddo documento; dipingere per lui è una necessità corporale, una quasi automatica funzione sensoriale, un prolungamento dell'occhio e della mano. Niente è meno pittoresco, più disabitato e inabitabile, dei suoi quartieri cittadini, più antiromantico dei suoi paesaggi. *Juradorf im Winter*, del 1935, è una lunga strada alberata fiancheggiata da case, una veduta fredda dentro, malinconica, che ci comunica la sensazione dell'aria ghiacciata. *Teil der alten Tonhalle*, del 1937, è poco più di un bozzetto veloce, con limpide indicazioni spaziali; così *Strandrestaurant in Italien*, del 1939, o *Insel bei Montreux*, del 1940. Di fronte a queste immagini può bastare la citazione del pittore stesso: «Nell'atmosfera "voletevi tutti bene!" di quegli anni, c'erano solo Hodler e Amiet, quadri di paesaggi alpini e gerani. Tutto questo causa in me uno stato di ribellione e di nausea». È evidente che l'attitudine di Varlin è così libera, anti-convenzionale e di disadorna autenticità, proprio come qualcosa che nasce dopo il rifiuto di tutto, post nausea. È una sensazione indefinibile, ma inequivocabile, che ritroviamo anche in una natura morta come *La Scarpetta di raso*, del 1949.

Così, eventi straordinari come la guerra trascorrono sullo svizzero Varlin in modo inerte, senza lasciare traccia. L'Ufficiale di Marina italiano è un uomo con il suo tormento, e nulla vale l'uniforme di parata, con la fascia e le medaglie. Non lo salveranno, come non hanno salvato prelati e dignitari della corte reale allucinati nelle tele di Goya.

Intanto Varlin è arrivato in Italia. *Il ritratto dell'Ufficiale di Marina*, del 1954, segnala il soggiorno a Venezia, la cui memoria è affidata a una serie di indimenticabili vedute, nelle quali è prevalente la nota tragica, anche, e soprattutto, quando l'occhio di Varlin perlustri angoli apparentemente tranquilli. Nulla è tranquillo a Venezia: ovunque

c'è un'ombra grigia di inquietudine, un cupo senso di angustia, che costringe a punti di vista obbligati. Naturalmente non c'è niente di monumentale nella Venezia di Varlin, ma tutto ciò che la fa caduca, ordinaria. Il grigio della sporcizia lo attrae più dello splendore dei marmi alla luce del sole. L'acqua ferma dei canali ha il colore del bitume, e le bianche facciate dei palazzi sono apparizioni lontane. L'incanto di Venezia per Varlin è la solitudine, il rumore dei passi nelle calli, l'atmosfera plumbea. In questa Venezia segreta non c'è nulla di esaltante e nulla di minaccioso. Varlin semplicemente cammina lungo i canali, su fondamenta mal illuminate, e osserva con malinconia i palazzi che specchiano in una luce livida le loro facciate segrete, incombenti e inutilmente grandiose per spazi così ridotti che non consentono di vederle.

Tanto potente è per Varlin l'attrazione dell'Italia che anche in un ambiente chiuso egli ne documenta la presenza attraverso una bottiglia di vermouth Cinzano, posta su un tavolo, in una stanza chiusa (1954). Le rapide indicazioni spaziali costruiscono un ambiente con evidenti richiami agli interni psicologici, camere per soggiorni obbligati, di Francis Bacon. Ecco che la statuetta distesa e la bottiglia di Cinzano diventano un modo diverso di esprimere la *Vanitas*. Per uscire dall'allegoria e tornare all'imminenza della vita è sufficiente l'immagine della cameriera Livia dormiente su grandi cuscini (1955) o nell'atto di riavviarsi i capelli, davanti a uno specchio, (1955) in tutta la tensione del suo corpo potente sottolineato dalle vistose curve del sedere e delle gambe. Varlin affida la sua impressione a una pennellata veloce e nervosa simile a quella di un Boldini che abbia improvvisamente invertito il proprio campo di interessi. Un Boldini ribaltato, dal gran mondo alla strada, anche se lo studio di Varlin è da qual-



che anno in un appariscente padiglione rococò concesso al pittore dall'amministrazione municipale di Zurigo.

Qui passano cameriere e modelle con tutta la potente fisicità dei loro corpi che annulla d'un tratto gli stucchi che ornano artificiosamente l'ambiente; qui, nel 1948, era entrata anche Franca Giovanoli, la futura moglie di Varlin. C'è qualcosa di così intenso nella pittura, in queste apparizioni femminili, che non sembra casuale l'episodio dell'incendio dello studio raccontato da Varlin. Sarà stato anche reale, ma quell'incendio ha un forte significato simbolico: quello del prevalere, e anzi dell'esplosione, con effetto incendiario, del corpo sull'arte. La pittura e la vita coincidono, e sono sempre una discesa all'inferno. Varlin scrive:

Scopro la mia simpatia per cameriere e cuoche; giusto come Baudelaire, che nell'amore le preferiva alle contesse. La prima è Brigitte, una contadina scappata dal Bernese: viene ad installarsi nel padiglione rococò. Capisco subito che Baudelaire sbagliava. Al primo approccio lei mi dice: "vattene, tu, stracciaculo!". Riesco a far funzionare un angoloccottura. Nel padiglione, intendo. Brigitte scomparve nelle nebbie autunnali. Le succede l'italiana Livia. Durante la notte di carnevale lascia un cappotto di nylon vicino al fornello. L'intero padiglione brucia come se fosse di paglia. Avete mai visto un padiglione rococò stuccato di bianco diventare nero come una miniera di carbone? Quaranta quadri inceneriti, altri diventati completamente neri. Non sono assicurato. La mattina dopo al bar della stazione: "Livia, che danno mi hai fatto!" "Hai sempre voglia di scherzare, tu...".

*Omnia Vanitas*, tutto è destinato alla distruzione. L'incendio è necessario, è liberatorio, purificatore. L'intera vicenda artistica di Varlin può essere rappresentata come una

serie di incendi. Per fuggire al fuoco una via d'uscita è il viaggio in Italia: e nel '56 ritroviamo Varlin a Venezia. È leggero e felice, alle sue spalle non c'è più nulla. Gli basta aver lasciato la Svizzera, respirare l'aria dell'ultimo paese d'Italia, passeggiare sulle spiagge di Porto Garibaldi, fermarsi come un turista ammirato di fronte all'Abbazia di Pomposa. È l'idillio di un momento o forse l'ennesimo pensiero che anche ciò che è spettacolare, unico e grandioso, appartiene alla quotidianità; e con lo stesso animo dipinge a Zurigo interni di case di periferia.

Nel 1960 è di nuovo in Italia; durante l'estate è ancora a Venezia, questa volta come artista laureato, nel Padiglione svizzero della Biennale. Nell'inverno raggiunge Napoli da cui si spingerà fino a Ischia. Le opere di questo momento sono le più liriche e ariose, con grande, pittorica intuizione dei valori abbaglianti della luce. Pochi segni sulla trama ben riconoscibile della tela risparmiata. Napoli è l'opposto di Venezia: non più strette e buie calli, ma ampie strade assolate; bianche case inerpicate sui monti, luoghi di povertà e di felicità. Al confronto, il caffè Bianchi a Lugano (1961), con il bagliore delle sue luci artificiali, è una piccola trappola, un luogo angoscioso e allucinato. Intanto Varlin, nella sua concezione onnivora e totale dell'esistenza, continua a dipingere ritratti, senza distinzione d'intenti o di poetica: ecco *l'Italiana*, in pelliccetta (1962) e nuda (1963); ed ecco il possente e sanguigno Noldi Rüdlinger (1964).

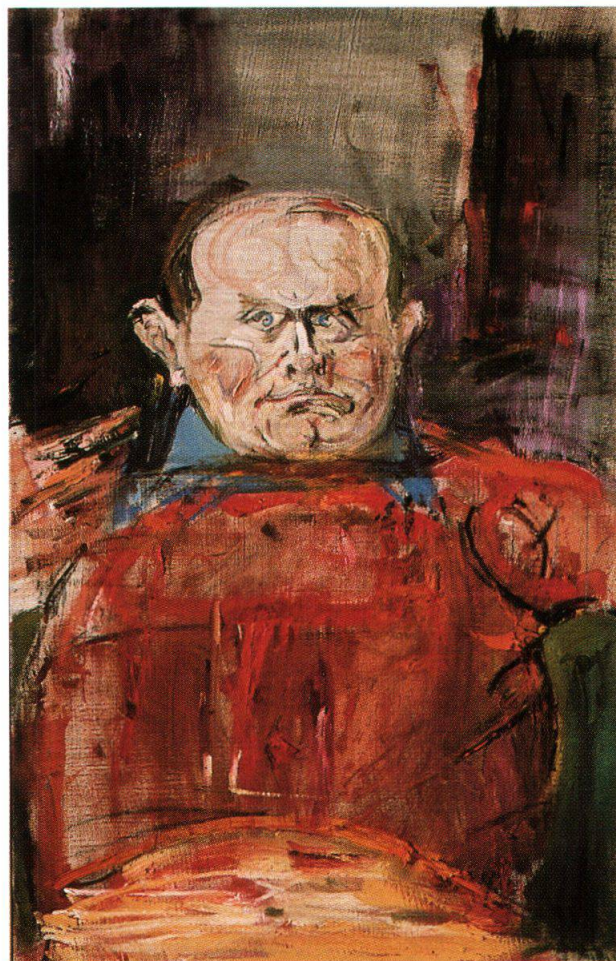
Nelle opere successive la visione di Varlin sembra sublimarsi, cade la distinzione fra l'Italia e gli altri luoghi. Varlin passa dalla quieta allucinazione di *Matterhorn am Genfersee* del 1968 all'angoscioso buio del *Schloss Chillon bei Mondschein*, dello stesso anno, sul quale sembra incombere l'ombra non prevista e non desiderata di Edvard Munch. La tela di Varlin reagisce come una



carta assorbente, aderisce al pulsare dell'esistenza, segue le situazioni interiori, di estasi e di tormento, chiede all'anima di partecipare all'esecuzione dei dipinti. La tela stessa è un essere vivente, accusa sensazioni ed emozioni. Varlin ha la funzione dell'intermediario, del medium, non può invertire o variare il corso degli eventi. Così possiamo spiegarci la sua considerazione sui ritratti di quegli anni:

Col tempo scopro il masochismo degli intellettuali che vengono a farsi fare il ritratto da me. La loro gioia autolesionista me ne porta sempre di nuovi: a Frisch, segue ben presto Dürrenmatt; Anna Indermaur si trova una compagna in "madre Zumsteg", la padrona della "Kronenhalle". L'Associazione dei Daneggianti da Varlin annovera nomi sempre più illustri. Menziono solo l'apostolo della pace Daetwyler, il Sindaco della Città di Zurigo, ogni sorta d'avvocati, il Dott. Willy Staehelin, il pediatra Fancioni e il Prof. Corbetta di Chiavenna, lo scrittore Hugo Loetscher, l'attore Ernst Schröder, il grande fotografo francese Cartier-Bresson. E, via via, uomini sempre più illustri. Si vede che le cose stanno andando meglio.

Alla galleria di uomini illustri, come un elenco medioevale di eroi perduti, nel genere delle Ballate di François Villon, si aggiunge nel 1968 Giovanni Testori. Eccolo, piccolo, in piedi a gambe larghe e con le braccia incrociate, in un enorme stanzone come una prigione dove sta solo uno stretto letto. Le alte pareti determinano un singolare effetto di schiacciamento. Verso l'alto c'è la luce: come nello schema dell'ascesi mistica, la costrizione trasvalora in libertà. Testori per Varlin è un carcerato, un ergastolano, che ha nel fondo degli occhi una innocenza verginale, come chi si sia purificato attraverso la visione di tutti gli orrori, dopo aver toc-

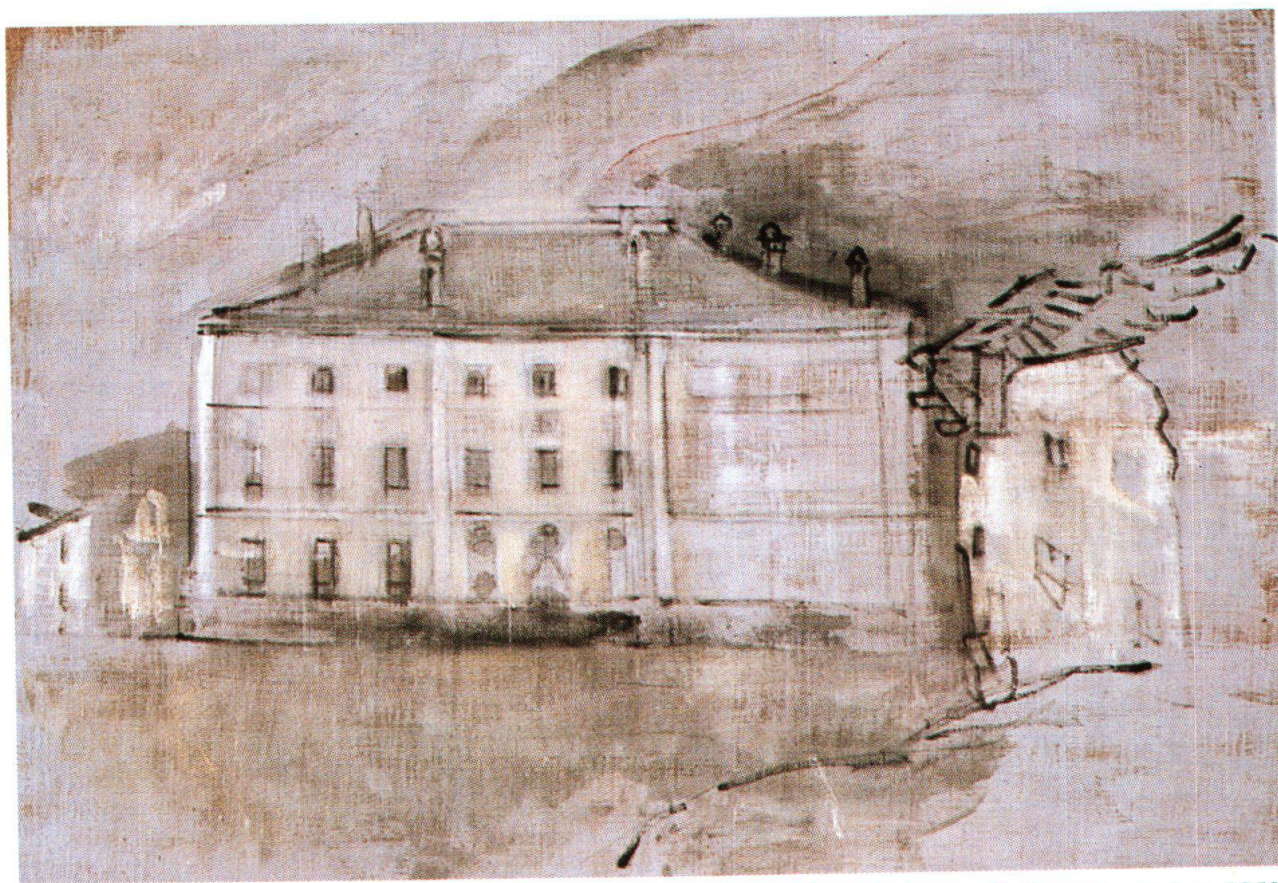


*Varlin, Giovanni Testori col maglione rosso, 1970, olio su juta, 146x92 cm, collezione privata (cat. 1241)*

cato il fondo dell'abiezione, dopo aver visto gli abissi. In Testori Varlin sente la resurrezione dello spirito dopo il disastro della carne, e assume, per transfert, i principi di una fede religiosa sempre tenuta a distanza. Di fronte all'Altro, Varlin sembra ipnotizzato. Scrivevo qualche anno fa, presentando il volume *Varlin e l'Italia*:

Testori sta nell'opera di Varlin come una contraddizione possibile, una speranza. Varlin che crede solo alle cose e a tutta la loro miseria, alla solitudine e alla rassegnazione dello scomparire, nell'infinito niente, concede che ci sia posto anche per la grazia, per la resurrezione dopo e oltre la miseria. Un ultimo dubbio lo scuote e lo legge negli occhi di Testori.





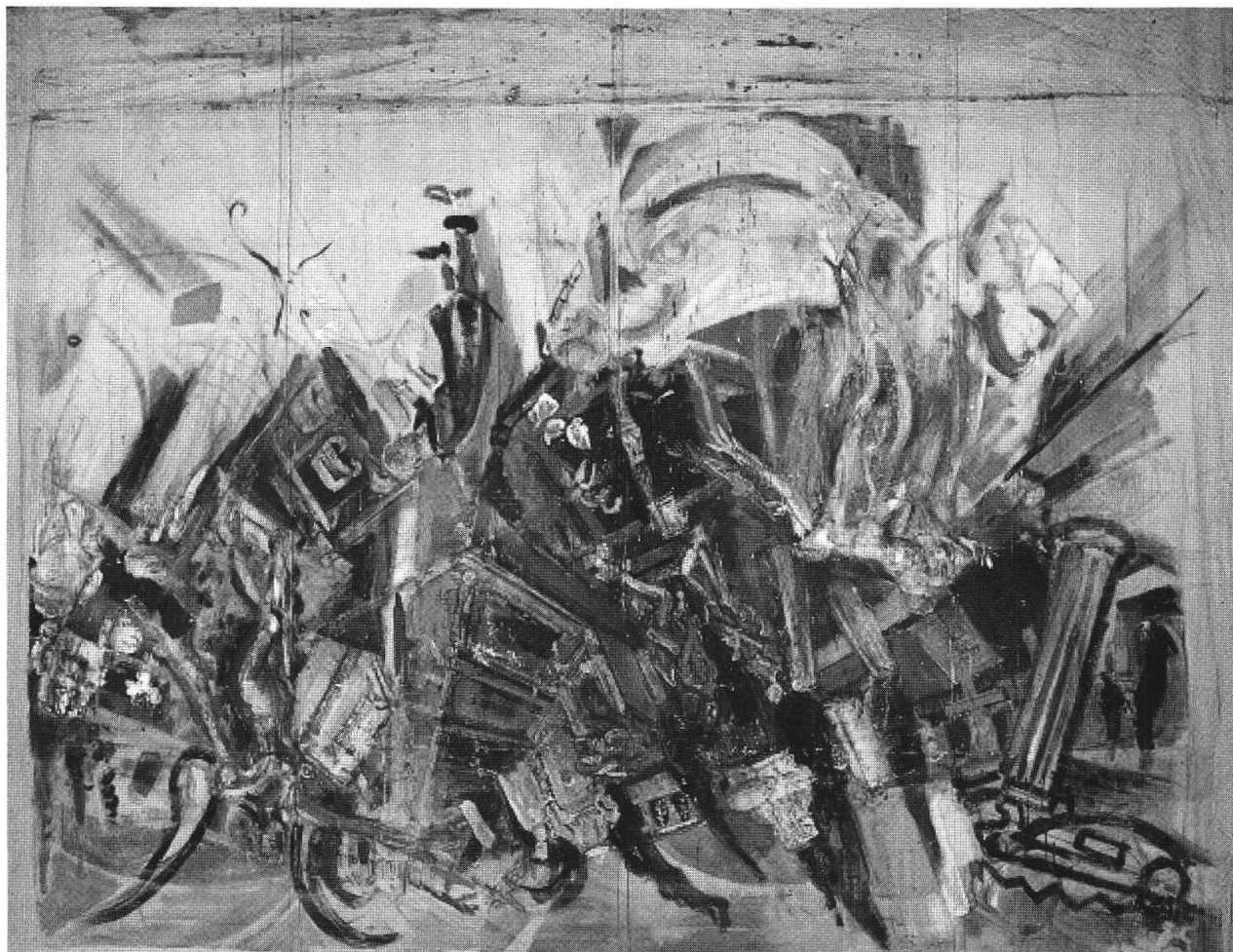
Varlin, *Il palazzo Salis di Bondo*, ca. 1970, olio e carboncino su juta, 126x174.5 cm, collezione privata (cat. 1258)

Così Varlin ritorna a Bondo svuotato e purificato. Il *Palazzo Salis* (1970) è una forma senza peso, trasparente ed evanescente. L'immagine di *Sanremo* (1970) come quella delle Coppiette davanti al Vesuvio è ormai un aldilà lattiginoso e asettico, in una atmosfera rarefatta dove domina il silenzio e l'unico tempo è quello del mattino. Il mondo, l'esistenza e il suo tormento sono nel luogo scelto come rifugio, un rifugio dal quale non c'è fuga e le stagioni sono tutte un lunghissimo inverno. Il mondo è *Bondo sotto la neve* (1974). Poi tutto si restringe in una stanza, ad un letto piegato come un animale morente fra dolorosi spasimi, un letto torturato, gemente, luogo di sevizie. Questo letto estremo è in realtà un autoritratto. E non è diverso dall'autoritratto vero dello stesso tempo, il 1975, dove nella stanza dei tormenti il

pittore ci appare come l'uomo del dolore, il simbolo dell'umanità sconfitta, della sua degenerazione nella malattia e nella vecchiaia. Poche linee veloci come sempre tracciano lo spazio; in fondo, un letto infagottato, e davanti a noi, in una bianca camicia, come non ci erano apparsi, neppure Munch o Bonnard o Giacometti ai loro anni estremi, sta l'artista nell'atto di riporre le urine in un pappagallo. Tutta la grandezza dell'uomo è ridotta in quel gesto puramente biologico in cui tutto il pensiero si annulla. Cosa c'è di più debole, di più disarmato dell'uomo? E dove l'arte giunge a negarsi così totalmente nella vita?

Da: VARLIN, Catalogo della mostra,  
Compagnia del disegno, Milano 1984.  
© Alain Toubas.





*Varlin, Cimitero, 1974-75, olio, carboncino, oro e pennarello su telone per camion, 272x384 cm, collezione privata (cat. 1367)*