Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 69 (2000)
Heft: 4

Artikel: Bondo
Autor: Vachtova, Ludmila
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-52947

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LUDMILA VACHTOVA

Bondo

La dottoressa Ludmila Vachtova (Praga, 1933), storica e critica dell'arte, si sofferma sul significato che il villaggio di Bondo ha avuto per l'opera artistica di Varlin. Nella sua monumentale monografia su Varlin, la Vachtova analizza l'impatto che c'è stato, nella mente e sulla tela, tra il mondo cittadino e quello diametralmente opposto di Bondo. Le cose importanti dell'atelier di Zurigo vengono trasferite in quello di Bondo e lì rivivono, rimangono così come erano, ma fanno mutare tutto quello che le circonda. Cambia, a Bondo, anche la pittura di Varlin che, secondo la Vachtova, diventa più libera, immediata e spregiudicata. Con occhio sensibile Ludmila Vachtova ricostruisce questo ulteriore sviluppo nella pittura varliniana, sviluppo che investe il colore, la tecnica compositiva, i soggetti, l'organizzazione dello spazio, il paesaggio, il modo di confrontarsi con la propria tela. Attraverso un'attenta lettura di alcuni motivi delle opere nate in Bregaglia, Ludmila Vachtova ci presenta un Varlin che cambia e diventa di nuovo Varlin, quello di Bondo, inconfondibilmente presente in ogni tratto di pennello.

(Vincenzo Todisco)

Sarebbe errato supporre che Varlin abbia scelto Bondo per trascorrervi una vita tranquilla da pensionato o per ritornare in seno alla natura. Era legato alle città e non ha mai dipinto fiorellini, prati e montagne coperte di neve. Nemmeno il vecchio albergo di Promontogno, monumentale e in fase di decadimento, tipicamente «varliniano», lo ha ispirato a un quadro – la tesi che Varlin abbia trovato a Bondo nuovi soggetti non è sostenibile. Infatti non aveva più bisogno di nuovi soggetti, gli bastò ciò che lo commoveva e ciò che sentiva di dover dipingere. Come gli esistenzialisti aveva il bisogno di recarsi in un posto che gli permettesse di percepire le dimensioni e la responsabilità della sua solitudine. Bondo era la via che conduceva alla libertà.

Scegliendo questa via, Varlin non si dimenticò degli oggetti usati ma utili dell'atelier zurighese: prese con sè il letto, la poltrona, l'orologio a pendolo, i libri di Heinrich Heine, *La petite Fadette* di Georges Sand, la *Dialogik* di Lewin Goldschmidt, i quaderni dei *Fratelli Fabbri* e il libro di canti del coro virile. Nel nuovo atelier tutto rimase uguale e diventò al tempo stesso diverso: sulla porta dell'atelier era appesa una riproduzione de *La sedia* di Alberto Giacometti.

A Bondo cambiavano volto anche i quadri: il mondo che ai tempi era variopinto, ora si riduce a poche tonalità. Domina il nero; il giallo ocra e il bianco diventano foschi. Malgrado ciò non scompare l'intensità del colorito, la brace continua ad ardere sotto la cenere. Il pennello si agita con furia e impeto, l'artista scarica la sua energia con pennellate rapide e intense, ormai arbitro solo di sé stesso: è pastoso e ruvido, acre e tenero, scontroso e brutale al tempo stesso – la sua pittura assomiglia a un terremoto. I ritratti sono un pretesto per co-

gliere una tematica ben diversa: seduto di fronte al modello, si occupa esclusivamente di sé stesso.

Nei dipinti di Bondo Varlin manifesta finalmente quanto aveva mascherato a lungo: ogni quadro è il risultato di una lotta tra sé e la tela, la virtuosità del «bello» non è che sembianza. Trasgredisce tutte le regole e dipinge con tutto e su tutto, divertendosi a citare Eduard Munch: «Non si riesce a uccidere il buon quadro anche maltrattandolo. Lo si può calpestare.»

È noto il disinteresse di Varlin per gli aspetti tecnici: il telaio tiene a malapena, impossibile scorgervi un angolo retto – il cavalletto stenta a reggere. D'un lato maltratta i suoi quadri, d'altro canto adotta le vecchie abitudini dei maestri: vuole che il suo atelier sia illuminato dalla luce del nord, evita quanto può la luce artificiale, preferisce la luce livida del mattino. A Parigi e a Zurigo cercava di preparare le tele e di lavorare in modo classico e disciplinato – per quanto ne fosse in grado, dato che di solito il primo strato di colore era destinato a scomparire sotto i continui «rintocchi», non essendo mai soddisfatto del suo risultato. Convinto di essere pittore, gli mancava la fiducia in sé stesso.

Quest'insicurezza lo indusse a compiere atti imprevedibili: Varlin, di solito uno spirito critico eccezionale, era capace di ritoccare un lavoro riuscito fino a distruggerlo totalmente, di fare a pezzi in un momento di ira il lavoro di settimane, di tagliuzzare un quadro dalle grandi dimensioni per presentarlo «in porzioni».

Tra gli oggetti che traslocò da Zurigo spetta un ruolo particolare al letto. È il mobile legato intimamente all'esistenza umana, per amore, nascita e morte, pigrizia, sonno e malattia. Varlin amava dormire, letti e persone coricate vengono ritratti ripetutamente (*Asta* 1944, *Il mio letto* 1948, *Mia madre ammalata, a Rheinfelden* 1952, *Eva* 1966), ma non è possibile cogliere in queste opere un lato metafisico. Nell'atelier di Bondo il vecchio letto di metallo con un materasso impidocchiato costituiva il mobile principale e un banco di prova per ogni modello. A Varlin non interessava la valenza simbolica del letto, ma l'atto di essere sdraiati. La storia della pittura è popolata da donne sdraiate: si pensi a tutte le Veneri, dal Rinascimento al Novecento, metà dive e metà meretrici, clementi e ansiose di amore – che si mettono in posa, in quella più naturale che esista: si sdraiano. La rappresentazione di un uomo sdraiato è invece riservata quasi esclusivamente alla figura del Cristo morto. La figura sdraiata è fondamentalmente diversa da quella che sta in piedi: è inerme, come uno scarabeo voltato sulla schiena. È impossibile manifestare la propria superiorità ed autorità giacendo, tranne che si voglia ridicolizzare sé stessi. Non c'è più niente da simulare: si é come si è. A dire il vero Varlin ha ritratto solo uomini sdraiati. Tutti dovevano mettersi a giacere nel letto: l'attore Schröder, nudo, rappresentato come un satiro (1972), il giurista Willy Staehelin, con una sigaretta in bocca e in mutande (1974), Dürrenmatt, ben messo su un letto che sembra un sarcofago imbottito di materassi (1975): una galleria dell'umorismo nero.

In ognuno di questi dipinti l'interesse si sposta dalle figure sdraiate al letto stesso, vero e proprio soggetto del quadro. Varlin dipinse anche solo letti, persi nello spazio e allo stesso tempo dominanti, un mobile del tutto normale, ma destinato a condividere la voluttà e il dolore, ad accogliere sudore e sperma, a portare cuscini che ricordano le protuberanze del corpo umano -

Varlin, Il letto, *1970-75, olio, carbone, crine di cavallo su juta, 178x318 cm, collezione privata (cat. 1308)*

letti che emanano una tristezza cupa e che servono al sonno tranquillo. La caducità del bel corpo delle sue modelle si rispecchia nelle coperte grigiastre su cui posano. Varlin dipinse il letto come cosa e persona, uomo e donna, affetto e concetto.

Nei quadri-di-letti Varlin rappresenta un' «interiorità» priva di pathos, rarissima nell'arte figurativa contemporanea.

Anche le poche vedute sulle strade di Bondo vanno decisamente al di là del mondo gentile e comodo della pittura di genere.

A Bondo Varlin non dipinse montagne, ma ciò che scorse guardando dalla finestra – un viottolo e alcune case che scompaiono nella neve e nella pioggia. È molto raro che la «grande» arte si sia dedicata alla neve e alla pioggia. Van Gogh aveva copiato il *Grande ponte di Tokio nella pioggia* di Hiroshige, Maurice Utrillo faceva cadere alcuni lievi fiocchi di neve sul Montmartre, per il resto i ritratti di cattivo tempo erano riservati ai saloni di pittura.

Varlin approfittò della pioggia come strumento pittorico adatto ad approfondire e dunque ad aumentare lo spazio, ma al di là di questo trucco era affascinato dall'aspetto temporale inerente alla pioggia – cercava di cogliere quell'istante in cui le gocce, dei puntini, sono ancora visibili ma incominciano a dissolversi e a trasformarsi in finissimi fili. Nevica ancora in modo grazioso in *Notre Dame de Bourgillon* (1942) e anche *Ascona nella pioggia* (1953) non rivela la forza espressiva della *Tamigi* (1955) e della *Pioggia di Birmingham* (1955). Quadri, questi ultimi, che colgono la pioggia in una sua particolare condizione, ma che vogliono pur sempre rappresentare dei paesaggi. Solo nelle nevicate di Bondo la presenza del tempo viene pienamente visualizzata e sposta il motivo quotidiano a un livello che sfiora il metafisico. Nevica in un bianco-scuro, ovunque nascono ruscelli, il cielo copre un mondo inzuppato d'acqua, le

case umide e fredde sono ingolfate nella fanghiglia che impedisce a uomini e bestie di continuare il lavoro - nevica e non smette di nevicare. *Inverno a Bondo* (1975) ritrae la solitudine di Varlin.

In questa solitudine avvertì la finitudine del mondo e non si rassegnò – incominciò il suo capolavoro. Scelse un formato eccezionale anche per le sue abitudini (277 x 777 cm) per ritrarre la *Banda Badile*, ma poi si decise per un tema meno spettacolare e vivace, la *Gente del mio villaggio* (1976). La composizione molto semplice, basata su due diagonali che si incrociano al centro, si sviluppò casualmente, dato che la gente si recò alle sedute a uno a uno.

Lo spazio e la situazione reale dell'atelier viene ignorato, lo sguardo si concentra sulle figure isolate e sospese nel vuoto. Dopo due mesi di lavoro ininterrotto il quadro sa di provvisorio, sembra uno schizzo, e al tempo stesso sa di compiuto, perfetto. Quando Varlin dipinse la sfilata dei suoi compaesani, nell'atelier erano sparse un po' ovunque le riproduzioni del ciclo *La Quinta del Sordo* di Goya. È possibile che abbia influito sulla composizione del quadro di Varlin, ma non sulla sua concezione: il quadro non è pervaso da un alone demoniaco, ma crea una *suspense* narrativa. Forse Varlin stesso è rimasto stupito di ciò che ha dipinto in questo «quadro di tutti i ceti»: una danza funebre, colta in quel breve istante di sospensione che precede il finale.

La gente di Bondo aspetta. La sua passività costituisce l'apice dell'opera di Varlin. L'attesa è il suo tema centrale – torna nei paesaggi e nelle figure, nelle sale d'attesa e nelle donne incinte. La madre ammalata a Rheinfelden aspetta la morte, i servitori nella sala dell'albergo aspettano gli ospiti, i bottegai davanti ai loro negozi i clienti, le donne nude sul letto l'amore, i

Varlin, Bondo nella neve, *1971-72, olio su tela, 240x180 cm, collezione privata (cat. 1301)*

salutisti le anime – tutti attendono la «possibilità dell'azione».

La passività è pluriforme: personificata o inerente alle cose, riferita come aneddoto o in modo intellettualistico, come ha fatto Kafka – cambiano le modalità, non l'enunciato.

Lungi dall'essere spavaldo e temerario, Varlin stava aspettando – solo.

La libertà di essere soli e l'attesa sono i grandi temi di tutti i filosofi esistenzialisti.

L'attesa di Varlin trovò fine il 30 ottobre 1977.

Traduzione di Elia Buletti e Mathias Picenoni. Da: Ludmila VACHTOVA, VARLIN, *Edizioni Scheidegger, Huber, Frauenfeld 1978, pp. 44-47.*