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

Artikel: Una modernità senza avanguardia
Autor: Porzio, Francesco
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-52949

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: 20.07.2025

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

FRANCESCO PORZIO

Una modernità senza avanguardia

Francesco Porzio (Milano 1954) insegna dal 1979 storia dell'arte presso l'Accademia di Brera, Milano. Dal 1980 ha collaborato come critico d'arte alle pagine culturali prima de «Il Giornale" e poi de «La Voce". Dallo stesso anno, fino al 1995, è stato consulente scientifico della casa editrice Electa (Milano) e in seguito (e attualmente) della casa editrice Skira (Ginevra, Milano). È autore di numerosi saggi e articoli sull'arte italiana fra il Cinquecento e il Settecento, con speciale attenzione all'area padano – lombarda e alla pittura di genere. Nel campo dell'arte contemporanea si è occupato in modo particolare del disegno, della pittura e della scultura del dopoguerra e delle esperienze artistiche più recenti.

Vista nella prospettiva che ormai, finalmente, possediamo, la pittura di Varlin ci appare come un atto di libertà individuale pienamente moderno; non soltanto in termini di moralità artistica e di qualità espressiva, ma anche nel suo intimo radicarsi dentro l'arte di questo secolo. Molti steccati sono caduti, e, anzi, un percorso defilato come il suo oggi emana persino un fascino misterioso, quasi un vago riflesso di eroismo; di resistenza strenua, quanto meno, ai cicli sterili del gusto d'avanguardia.

Varlin rimane certamente un caso, nella pittura del dopoguerra; ma dalla sua posizione appartata, dettata in primo luogo da un'urgenza espressiva naturale, tenace, ormai non si dovrebbero più trarre nè condanne sommarie, nè esaltazioni dai contorni leggendari. Un pittore di natura espressionista come lui (usiamo il termine in senso molto lato) si è prestato in modo quasi naturale a una lettura di stampo tardoromantico, pronta a mettere in rilievo il carattere demoniaco e caricaturale della sua inclinazione deformante; i suoi soggetti umili, talvolta infimi, hanno acceso poi un'interpretazione parallela, di marca salvifica e sociale.

Questa sarebbe già una riprova indiretta, se mai occorresse, del legame profondo che unisce il nostro artista a un pittore come Soutine, per il quale è stata approntata una leggenda artistico-biografica del tutto somigliante. Ma inaspettatamente, nel caso di Varlin – almeno sotto questo profilo – ci troviamo di fronte a una letteratura critica più responsabile, anche se meno densa e meno complessa. Uno dei pregi maggiori della monografia di Ludmila Vachtova, per esempio, sta proprio nella pacata distanza che assume nei confronti dei consueti stereotipi varliniani. Invece più di una volta, bisogna riconoscerlo, l'alibi della trasgressione è servito a mascherare la nostra incapacità di accogliere gli artisti meno allineati in una visione rinnovata dell'arte contemporanea: più tollerante, più aperta, e in grado perciò di offrire una dimensione storica e necessaria anche alle loro presunte anomalie.

Il periodo tardo di Varlin è quello che si presta maggiormente alla vecchia lettura satanica o clownesca del nostro pittore, e forse il modo migliore per rivelarne al lettore la coerente, quasi fatale necessità espressiva, è quello di indicarne le più lontane radici. Secondo la Vachtova, a dire il vero, esisterebbe una frattura insanabile fra il

Varlin «impressionista» degli anni parigini e dei primi anni zurighesi e il Varlin che, negli anni Cinquanta, riscoprirebbe la tradizione nordica, e metterebbe fine agli idilli della «bella pittura» di stampo francese: dopo i vagabondaggi *en plein air*, insomma, Varlin troverebbe finalmente se stesso in una nuova dimensione «espressionista».

Ora, non si può negare che una frattura esista, in qualche modo; anche Testori, giustamente, ha sottolineato più volte la qualità particolare che la pittura di Varlin comincia ad assumere a partire dagli anni Cinquanta: qualcosa, progressivamente, si libera. Ma, a parte il fatto che è certamente improprio, per gli anni precedenti, parlare di semplice impressionismo, la questione appare molto più complicata. Occorrerebbe, innanzitutto, una passabile conoscenza degli anni che il nostro pittore trascorse a Parigi (di avere lumi sui dipinti eseguiti a Berlino prima del 1923 – a quanto sembra – non se ne parla neppure), ma l'impresa, dai pochi quadri che conosciamo, appare disperata. In ogni caso un gruppo di disegni di nudo datati 1926 dimostra in modo inequivocabile che l'esperienza berlinese aveva lasciato una forte traccia; e da questi piccoli esercizi di crudeltà un po' distaccata era alquanto improbabile, mi pare, che ne potesse uscire un pittore devoto alla candida registrazione del motivo, se non addirittura un «reporter». Anche molto più avanti, infatti, Varlin amerà descrivere, ma sempre suggerendo dietro al motivo quella «terza dimensione» di cui parla benissimo negli appunti sull'infanzia («il frugare in scatole senza fondo, lo sparire dentro armadi bui...").

Il modo in cui Varlin si serve delle sue fonti o suggestioni culturali, del resto, è dei più singolari, e forse ha contribuito non poco al suo destino di isolamento. Si potrebbe definire, in certi casi, come una specie di bradisismo linguistico, di un movimento incessante che, alla distanza, lascia affiorare dal terreno sedimenti lontani di memoria. Sono apporti continui, differenziati, di peso e di significato molto incostante. La difficoltà, naturalmente, sta nel distinguere quelli accessori da quelli formativi. Per quanto riguarda gli anni che ci interessano – all'incirca gli anni legati a Bondo, fra il Sessanta e il Settanta – mi pare che il cerchio si stringa in special modo su Toulouse-Lautrec e Soutine; due nomi già fatti più volte, certamente, ma il cui apporto va chiarito con maggiore dettaglio. Il fatto curioso, in questo caso, è che Varlin sembra servirsi soltanto a distanza di molti anni di alcune impressioni fortissime che dovette ricevere certamente già negli anni di Parigi; e per di più si tratta, credo, delle impressioni più vivide e assimilate nell'arco di tutto il suo lavoro.

Quanto a Toulouse-Lautrec, l'uso del fondo grezzo *en réserve*, che diverrà poi un'abitudine quasi costante negli anni più avanzati del nostro, è certamente una spia rivelatrice, ma di per sè non avrebbe un valore risolutivo se non fosse accompagnata da una preferenza significativa per i lati più icastici, quasi corrivi, di quella produzione: le litografie (che Varlin conosceva almeno quanto quelle di Steinlen, e che potè senz'altro rivedere nella mostra che si tenne nel 1927 al Musée du Luxembourg), i disegni ispidi e nervosi, e infine gli schizzi a olio come, per esempio, *L'inspection médicale: femme de maison blonde* (1894 circa, Parigi, Musée d'Orsay). Anche se probabilmente Varlin non lo vide mai, è certo che il *Ritratto di Paul Vioud in veste di ammiraglio* del museo di San Paolo di Toulouse-Lautrec, del 1901, è l'effigie più varliniana che sia mai stata dipinta prima dei grandi ritratti di Varlin: il che dovrà pure indicare qualcosa.

Ma Varlin potè vedere sicuramente, appena restaurati, i formidabili pannelli per il baraccone della Gouloue, che il pittore fran-

cese aveva eseguito sei anni prima, e che furono esposti con gran clamore nella primavera del 1931 al Musée des Arts Décoratifs, dopo un fortunoso recupero. Queste decorazioni malconce e modernissime saranno, credo, un repertorio tecnico e espressivo persistente nella pittura, soprattutto tarda, di Varlin: il pigmento secco e magro sulla tela grezza, i neri di contorno sfregati come con dei carboni, il punto di vista ribassato, le figure instabili e grifagne che prendono corpo quasi dal nulla. Forse Varlin le sentì come un punto di congiunzione ideale fra il suo fondo icastico di matrice svizzero-tedesca e il più conciliante postimpressionismo francese: in ogni caso rimangono la punta più aristocratica e, insieme, più plebea e carnevalesca, che gli fosse dato di trovare a Parigi: un'unione di opposti che coesistono in modo quasi trionfale, direi, nella stessa figura di Varlin.

Anche l'apporto di Soutine, mi pare, viene in qualche modo scomposto e utilizzato in tempi diversi. È probabile che Varlin conoscesse il pittore lituano già prima della sua apparizione pubblica nel 1927, e in ogni caso il suo esempio sembrerebbe innestarsi su un fondo di esperienze culturali comuni, da Courbet ai Fauves, da Van Gogh, forse, agli impressionisti. Tant'è che i primissimi dipinti conosciuti, attorno al 1925-1926, fanno quasi pensare più al Soutine corposo e riposato degli anni Trenta che a quello, ondulante e cromaticamente esaltato, di buoi squartati e dei paesaggi di Cagnes. Dalle poche cose che restano, francamente, non si riesce a dare un gran peso al tanto declamato rapporto con Utrillo; alla stessa stregua si potrebbe paragonare il Varlin di quei tempi anche ad altri pittori, magari persino al nostro De Pisis; ma si tratterebbe soltanto di un clima comune. Certo è che Soutine, quando viene assunto veramente, è già nella fase più contenuta e courbettiana attorno al 1930; è il momento del breve sodalizio con Zborowsky, mercante comune a entrambi. Ma il fatto singolare, dicevamo, è che Varlin rimanda di parecchi anni la ricezione di ciò che del collega, in un primo tempo, aveva totalmente ignorato, vale a dire la concezione dello spazio.

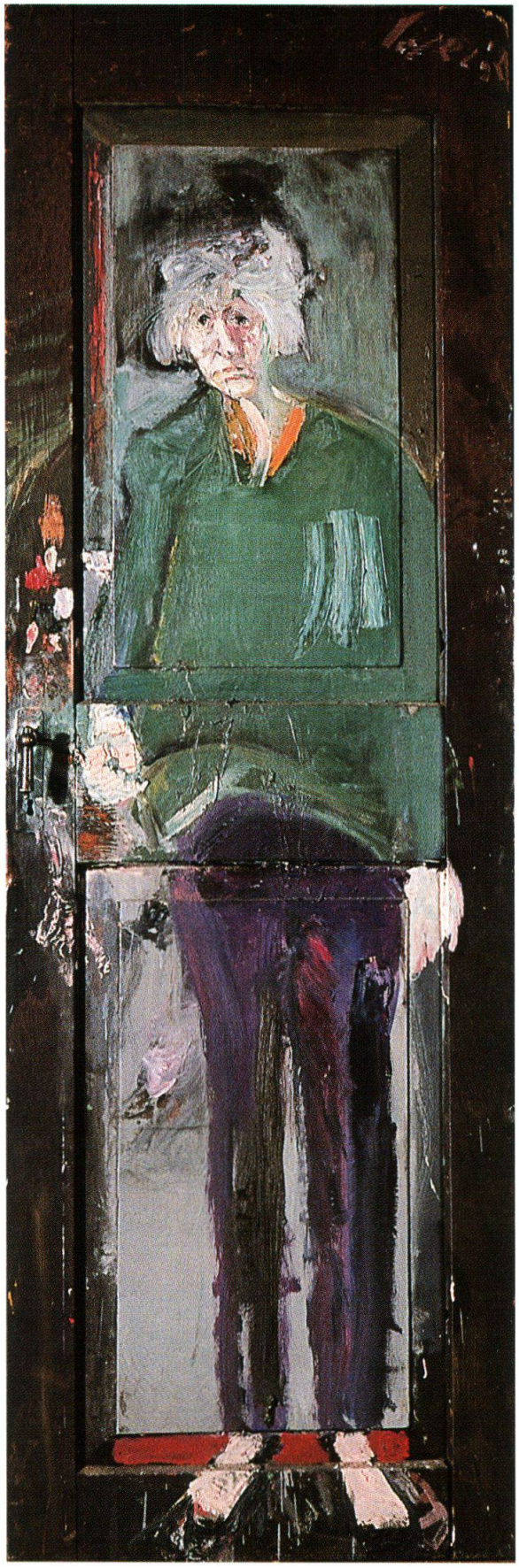
Anche se forse la ricerca spaziale di Varlin è ricca di qualche altro apporto, soprattutto di matrice espressionista, ho pochi dubbi sul fatto che, alle spalle delle celebri vertigini, dei risucchi prospettici, e soprattutto dell'inquartarsi dei viottoli fra le case di Bondo o del disporsi a giro di falce della sua gente, nel relativo telero, ci sia un ricordo stranamente struggente, quasi nostalgico, del più anziano Soutine. Solo che a quel tempo, ormai, Varlin aveva già raggiunto un linguaggio del tutto personale, e questo recupero progressivo, sempre più intenso, in realtà trascina con sè anche una nuova autonomia e grandiosità compositiva. Così, nella maturità, Varlin riprende la scala interna ma non quella esterna, materiale, dei quadri di Soutine, e aspira a liberarsi sempre di più dalla misura del cavalletto.

Varlin era tornato a Zurigo nel 1932. In quell'anno si chiudeva per sempre l'esperienza basilese del «Rot-Blau»; Max Bill sarebbe arrivato a Zurigo l'anno seguente, e dal 1937 l'«Allianz» avrebbe cominciato a far rombare il suo inesorabile rullo compressore. Che questo movimento si sia presto tradotto, quanto a significato storico, in una specie di reintegrazione accademica dell'avanguardia di stampo quasi totalizzante, ci sembra poco contestabile. L'equazione fra il concetto di moderno e quel genere subito codificato di sperimentazione ebbe una tale presa, in Svizzera, che quando si ebbero le prime avvisaglie dell'informale lo si assimilò d'istinto, quasi come una semplice variante, alle vecchie formulazioni astratte. Si può bene immaginare la posizione di un pittore

come Varlin, estraneo anche alle coeve formule neoclassiche (nella scultura, per esempio, il suo amico Karl Geiser): al massimo poteva rischiare d'essere accostato, erroneamente, a pittori figurativi un po'anomali come il più anziano Morgenthaler, o a qualche isolato surrealista. Ma torna a suo merito il fatto che, proprio mentre il pubblico consegnava la tradizione svizzera nelle braccia di un generico e industrializzato astrattismo, la sua pittura si muoveva esattamente nella direzione contraria.

A proposito di Varlin si è ripetuto spesso, purtroppo, che «la pittura stessa è il vero tema del suo quadro». Ma il senso della ricerca di un artista non è mai riducibile a un fatto puramente linguistico. Basterebbe a dimostrarlo il fatto che, anche se in apparenza la pittura di Varlin negli anni Trenta e Quaranta rimane «francese», o «ebraico-francese», l'atmosfera che vi viene immessa gradualmente è indiscutibilmente svizzera, e aspira a un significato molto diverso. Mi guardo bene dall'entrare nella questione omerica della cultura elvetica, cioè se esista o meno un'arte nazionale. Eppure è certo, per me, che una precisa *Stimmung* esiste, e che Varlin riesce a trasmetterla in pieno. Essa non va identificata *in toto*, come è stato fatto anche di recente, con le tendenze espressioniste di matrice tedesca e kirchneriana; non è davvero abbastanza. Direi che è una strana sensazione di benessere inquieto, di normalità mai gridata, mai «sociale» come quella tedesca, che lascia trasparire un'indefinibile, persistente sensazione di follia: manicomi silenziosi, ospedali, finestre di alberghi subito richiuse, villaggi tranquilli, stazioni di polizia, una luce e un silenzio carico di angoscia; qualcosa che, forse, ha a che fare proprio con l'ambiente psicofisico della montagna (questo sì, una volta tanto, comune a tutto il Paese), soprattutto quando essa allunga le sue ombre fredde e azzurrine, falsamente protettive, sulle silenziose vallate. Ha ragione Nietzsche: fra le montagne immobili e accecate «nulla si desidera, nulla si aspetta, nulla si prevede o si rimpiange». È qualcosa che nella letteratura ha a che fare con l'orrore, inutilmente esorcizzato dalla logica, del genere poliziesco (non tanto quello, programmaticamente anticonformista, di un Dürrenmatt, ma semmai quello di un Friedrich Glauser), con l'angoscia e con l'indifferenza che scaturisce dalla apparente obbiettività di Max Frisch (si pensi a quel piccolo capolavoro che è *L'uomo nell'Olocene*), e infine con l'ironia assoluta, la normalità falsamente rassicurante del grandissimo Walser; e con lui (che ha descritto il prototipo del pittore anti-Varlin) ci imbattiamo in un'inclinazione sarcastica, di estrazione ebraica, che è comune anche al nostro artista.

Nella pittura svizzera, è un'atmosfera carica di assenza e di inquietudine che si ritrova in Böcklin, in Hodler, in Vallotton, nella solitudine sbarrata di Giacometti, e forse persino nei rari paesaggi di Witz e di Liotard. Anche se spesso tutto ciò si traduce in un sentimento della materia pittorica asciutto, robusto e calcinoso come una pagina di Keller – una materia di cui Varlin si servirà quasi soltanto a partire dal dopoguerra – tuttavia già dipinti come *Rotes Schloss in Zürich* del 1932 o *Mia sorella Erna* del 1938 – così platealmente debitori nei confronti del tardo Soutine – o in un quadro come *Variétés Nationales* del 1940, ancora legato al tocco scivoloso dei francesi, si avverte un'atmosfera profondamente diversa. Su questa strada Varlin giungerà ad alcuni fra i suoi capolavori: cliniche, negozi, ricoveri, sale d'attesa, cimiteri deserti; e soprattutto certi caffè di Losanna o di Lugano: luci fredde dietro i vetri, ombre sfuggenti, sorrisi inquieti, tintinnii e voci confuse che si dileguano nella sera d'estate. Davvero nulla di



paragonabile, in Italia, se non forse certe facciate di case viareggine dipinte da Lorenzo Viani fra le due guerre.

Anche in seguito, fino agli ultimi anni, questa atmosfera resterà un aspetto poetico essenziale della pittura di Varlin, dal *Caffè Bonetti* agli ateliers, dai voli in caduta su Montreux alle tempeste di neve e ai gelidi corridoi di Bondo, dai ritratti disarmati e pietosi degli amici agli ultimi interni rarefatti. E non solo perchè c'è un discontinuo, ma evidente appoggio a Munch (basti il *Seppli vom Niederdorf*, modellato sui ritratti in piedi del norvegese del primo decennio del secolo), e, in misura molto minore, agli spazi muti di Bacon. Da un punto di vista strettamente linguistico, Varlin continua i suoi corsi e ricorsi di stile: un ritorno del Soutine «colorista» (forse combinato con l'ultimo Hodler) verso la metà degli anni Cinquanta, i continui studi su Manet, su Hals e su Goya, che gli servono prima per bloccare le forme, all'incirca verso la fine del sesto decennio, poi per dilatarle su formati sempre più vasti e dentro spazi sempre più risucchianti e vertiginosi, agitati da un sentimento grottesco che sembra finalmente liberare, talvolta con troppo abbandono, dei sentimenti a lungo sopiti. Negli ultimi quadri certe ombre ellittiche e opalescenti, sfregate di umori goyeschi, rivelano in modo inconsapevole la congiunzione storica fra quelle di Munch e di Toulouse-Lautrec. Ma, ancora una volta, non si può farne soltanto una questione di linguaggio. Che valore dobbiamo attribuire al progressivo, culminante realismo grottesco dell'ultimo Varlin? Anche qui mi pare che si corra il rischio di un fraintendimento analogo a quello di Soutine, benchè i due casi non siano del tutto assimilabili. Non penso tanto alla lettura in chiave caricaturale, la quale, mi pare, non dovrebbe più tenere gran credito. L'arte moderna

Varlin, Erna, *1974, olio su una porta di legno, 196.5x65 cm, collezione privata (cat. 1357)*

stessa, dai tempi di Daumier e di Baudelaire, si è riconosciuta subito nella caricatura; non tanto nei suoi esiti formali immediati o nella sua funzione denigratoria, quanto nel suo potere psichicamente liberatorio: per caricature, non a caso, venivano scambiati dal pubblico i primi dipinti impressionisti. Del resto quanto più un artista tende a identificarsi nell'oggetto e a trasferirlo dalla vita reale a quella psichica, tanto più tende a deformarlo e a mutarne l'apparenza esteriore. Quanto più si convince, e vuol convincerci, di quella identificazione, tanto più si disinteressa della sua somiglianza, come accadeva anticamente nella concezione magica dell'immagine. Prima di essere uno scandalo o una trasgressione, quell'atto perciò è il tentativo di risolvere un problema espressivo, di accedere a una rappresentazione psichicamente più profonda; e l'aggressività, il «caricare» – con un meccanismo simile a quello del riso – consente, liberandola, di sottrarre una quota di energia psichica al controllo repressivo dell'io.

Nel caso di Varlin, come in quello di Soutine, l'aggressività deformante è dunque prima di tutto il risultato di un atto altamente costruttivo: quando esso si placa nella realizzazione artistica ne scaturisce un moto di gioia e di compiutezza, un'affermazione di vita, a prescindere dall'incompiutezza materiale dell'opera o dalla feralità del soggetto. Non sempre Varlin vi riesce, naturalmente (una perdita di concentrazione a vantaggio del semplice effetto caricato si può vedere, per esempio, in quadri come *L'uomo col cane* o come la troppo facile *Leni* del 1975; ma in ogni caso aveva ragione Max Frisch quando parlava di un pittore infantilmente, candidamente al di sopra di ogni *Witz*. Che poi Dürrenmatt, in lui, cercasse di riconoscere sè stesso, è cosa comprensibile. Ma faremmo torto a Varlin paragonandolo a uno scrittore abilissimo, sì, ma tuttaltro che ingenuo, che troppo spesso ha fatto dell'irrisione plateale alla norma una facile normativa, con un intento troppo scoperto e troppo elementare.

L'umanità e l'interesse con cui Varlin si accosta alle figure marginali o anonime della società – barboni, camerieri, soldati, macellai – e quel suo modo di rendere loro la dignità di un'uniforme, quasi che si impegnasse in uno *state portrait* a rovescio, noi non riusciamo a non leggerlo, in qualche lontano modo, in una chiave di cultura yiddish. È vero che un'attitudine mentale simile era già attiva, nella pittura moderna, a partire dai soggetti borghesi dell'impressionismo, però credo che in Soutine, per esempio, avesse precisamente quella origine; più ancora che in Chagall, infatti, in lui il mondo è glorificato da un panteismo ritmico ed estatico, da una specie di *devekut* hasidica. Al confronto, il colto e benestante Varlin sembrerebbe più ironico, più distaccato. Ma qualcosa di quella umanissima e popolare *pietas* ebraica invece gli rimane, e molto di quell'istintivo panteismo: in ogni cosa, anche nella più sordida, l'artista si può immedesimare, e farne oggetto d'amore; per questo ogni cosa, anche un letto, una stanza, un paesaggio, sembra – a torto – animato, e viene scambiato per una specie di ritratto; per questo si parla, a torto, di sconvolgimenti o di terremoti. Anche il suo umorismo, in fondo, può essere visto in questa chiave: l'amato Charlot non è che la perfetta figura dello *shlemiel*, l'antieroe puro, ed eternamente sconfitto, nella commedia umana del popolo ebraico.

Spesso si è parlato di una vena picaresca nell'umorismo ebraico, e in quello yiddisch in particolare. E in effetti è un sentimeno del grottesco che forse si salda per vie misteriose, non ancora indagate, a quello della tradizione occidentale. Alla base di quest'ultimo (che dalla piazza gioiosa e feroce delle città medievali corre fino a Cervantes e a

Varlin, Nudo di Leni, *1973, olio, carboncino e gouache su tela, 199x179 cm, collezione privata (cat. 1333)*

Rabelais, forse fino a Céline) non c'è soltanto la cultura popolare, ma anche il rifiuto delle teorie e dell'erudizione scolastica, il valore liberatorio del riso e della corporeità umana in opposizione alle astrazioni delle teorie e dello spirito. Chissà se Varlin avvertì questo oscuro legame quando scelse il tema per quella che, sotto più di un aspetto, rimane la sua opera più emblematica, cioè le due grandi tavole per l'esposizione di Losanna

del 1964. La Vachtova ha pienamente ragione nel vedervi, quanto alla composizione, una ripresa dei ritratti di gruppo delle corporazioni olandesi, resi celebri soprattutto da Hals; con un identico e bellissimo moto mentale, affondato nella tradizione del nord Europa, Varlin si ispirerà alle danze macabre medievali per il telero di Bondo. Ma questo tema – l'opposizione fra la carne e lo spirito – è prima di tutto il luogo simbolico del folklore europeo: nelle piazze, era il contrasto fra il Carnevale e la Quaresima, fra il grasso e il magro, fra il peccato e l'ascesi; ed è una coppia che tutta la cultura di radice comica ha tenacemente conservato per secoli, da Don Chisciotte e Sancho Panza ai film di Laurel e Hardy.

Anche in questo genere di comicità popolare, tuttavia, c'è qualcosa di più dello scherzo, o di una distaccata ironia. C'è un senso collettivo, costruttivo, nel porsi verso l'uomo e il mondo, perchè l'affermazione corporea e grottesca della vita diventa un modo per riscattarla, per rigenerarla in un significato superiore. Questo impulso di rigenerazione vitale, credo, è alla base dell'opera di Varlin, a prescindere dalla continuità espressiva del suo straordinario lavoro. Per noi è questo che conta, oggi; ed è questo atto di libertà e di amore difeso con tenacia – al di là di ogni classificazione formale – che ce lo fa sentire necessario e indiscutibilmente moderno.

Da: VARLIN, Catalogo della mostra, a.c. di Rudy CHIAPPINI, *Museo d'Arte Moderna, Villa Malpensata, Lugano 1992, pp. 103-120.*

Varlin, Autoritratto, *1975, olio, carboncino, paglia, pelo e metallo su tela, 207x180.5 cm, Kunsthaus, Zurigo (cat. 1368)*

Varlin, I gemelli, *1972-74, olio e carboncino su juta, 260x174 cm, collezione privata (cat. 1326)*