Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 86 (2017)
Heft: 4: Arte, Letteratura, Storia

Artikel: Varlin e Testori : lezioni di tenebra
Autor: Abbiati, Marcello
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-738077

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: 16.07.2025

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

Marcello Abbiati

Varlin e Testori: lezioni di tenebra

È certamente il nero – «questo nobile colore cui già Platone ebbe ad attribuire il significato della conoscenza e della dimenticanza» – il timbro cromatico antiborghese e tragico che sembra caratterizzare il sodalizio umano e intellettuale tra lo scrittore novatese Giovanni Testori e il pittore zurighese-bregagliotto Varlin. Ed è quello stesso nero in cui annega il villaggio di Bondo nei mesi invernali o che trasuda dalle tele di Caravaggio, Giovanni Serodine e Tanzio da Varallo; ed è poi anche il colore della peste che fece strage di uomini ai tempi di san Carlo. Non a caso «i Maestri che Varlin predilige sono il Goya nero (la sua caverna, cioè, di mostri) e il nero, funebre finale di Franz Hals»:[1] la triade, diciamo, "borromaica", che sotto il segno del realismo in pittura raggruppa peccato, carnalità e, per l'appunto, tenebra, caratterizza anche il destino di Testori sin dai tempi dell'apprendistato presso Roberto Longhi. Al grande storico dell'arte e sottilissimo prosatore Giovanni Testori dedica, significativamente, il memorabile saggio su Martino Spanzotti (1954), che getta gli auspici per una brillante carriera di critico d'arte e di articolista per il «Corriere della Sera», senza tuttavia aderire in maniera acritica alle istanze longhiane, poiché giustamente «i maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante», come ammoniva un suo altro celebre allievo, Pier Paolo Pasolini.

Giovanni Serodine, Chiamata dei figli di Zebedeo, *1625 ca., olio su tela. Chiesa dei SS. Pietro e Paolo – Ascona*

[1] Giovanni Testori, *L'ironia, la cenere, il niente*, in Id., *La cenere e il niente. Scritti per Varlin*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 37.

Varlin, D'après Goya, *1970, olio e carboncino su cartone. Collezione privata*

Forte di una solida esperienza di critico d'arte contemporanea, maturata negli anni Quaranta, e grande conoscitore dell'arte lombarda, Testori ha certamente il merito di aver modificato una volta per tutte il nefasto sbilanciamento (purtroppo ancora presente nella vulgata comune nonché inculcato nelle scuole) a totale favore della grande arte rinascimentale tosco-romana e veneziana e a parziale discapito della

tradizione artistica padana e lombarda. Le notazioni di verità psicologica e realtà naturale che contraddistinguono la civiltà artistica lombarda e prealpina la collegano all'Europa forse ancora più che all'area mediterranea. Questo fatto imprescindibile può dare infine ragione della particolare attenzione che Testori rivolge all'arte figurativa anche contemporanea già dall'immediato dopoguerra, sviluppando una nuova idea di pittura che implica per l'artista «una posizione davanti e dentro il mondo, da una verità, insomma, che quella sua posizione e convinzione determini». E specifica, sempre scrivendo a Renato Guttuso: «io non credo che il problema sia di poter arrivare alla realtà, ma di poter partire dalla realtà. Di avere cioè una fede che questa partenza permetta. E non tanto per dipingere, credimi, quanto per vivere».[2] Proprio quella realtà che Testori si trova a scoprire con somma commozione nella pittura di Varlin, quella «più umile e negletta; quella entro cui abita il senso non ancora mistificato della vita; quella in cui la vita deposita, quasi per contrappasso, le sue luci e le sue ombre, le sue sporcizie e i suoi gioielli e, in definitiva, i suoi semi e le sue più strazianti ragioni».[3]

Giovanni Testori conosce Varlin grazie al tramite dello storico dell'arte, scrittore e critico Luigi Carluccio, che aveva portato Francis Bacon per la prima volta in Italia con una mostra presso la Galleria Galatea di Mario Tazzoli a Torino, la stessa galleria che nel 1968 presentava una personale di Varlin, proponendo a Testori di scrivere il saggio in catalogo. È l'inizio di un'amicizia pirotecnica, di una fantasmagorica "danza a due", dove pittura, scrittura e invenzione linguistica si riverberano l'una nelle altre, e in cui lo scrittore novatese – una volta varcato il confine svizzero a Castasegna – diventa per Varlin «il caro Testicolini» e ha l'opportunità d'imbastardire la propria parola scritta (che è anche la lingua dell'*Ambleto*, dell'*Edipus* e del *Macbetto*) con il turbinio anacolutico di Varlin, che – come alcuni svizzeri – conosce almeno tre lingue senza parlarne nessuna. Questa è anche la cifra stilistico-espressiva caratteristica del suo linguaggio pittorico, «preso da continui brividi e sussulti: una lingua che dilata e nello stesso tempo brucia gli spazi e i tempi; riduce a cenere le grandezze e le vanaglorie; e innalza a re e regine i pezzenti, i diseredati, gli affamati, le bestie, le carogne, i cani; una lingua che ha dato un nome e una sgangherata, ma vindice dignità a tutti quanti la società del nostro tempo riteneva reietti e cercava di sputar fuori dal suo orrido ventre».[4] «Andiamo a *revuaderci*», lo esorta Varlin in quell'idioma «dove italiano, francese e tedesco si mescolavano in una sorta di barbarica irrisione»,[5] ed ecco che in breve tempo la rotta Milano-Chiavenna-Bondo diventa per Testori una delle più frequentate fino alla morte dell'artista, avvenuta nel 1977.

---

[2] Id., *Lettera a Renato Guttuso*, in «Numero-Pittura», marzo 1947.

[3] Id., *Varlin*, in *La cenere e il niente*, cit., p. 166.

[4] Id., *Varlin, in memoriam*, in «Quaderni grigionitaliani», 69 (2000), n. 4 (*Varlin a Bondo*), p. 44.

[5] *Ibidem*.

Varlin, Giovanni Testori col maglione rosso, *1970, olio su juta. Collezione privata*

L'arrivo di Varlin a Bondo non sembra riconducibile ad una "scelta esistenziale", né tanto meno risulta sostenibile che questo episodio abbia impresso un cambio di direzione al percorso artistico dell'artista zurighese, il cui sviluppo conclusivo tra i monti della Bregaglia appare del tutto coerente alla premesse che qualificano la sua produzione artistica precedente. Il primo impatto di Varlin con la Bregaglia risale alla gara automobilistica del Maloja del 1948, dove un corridore lo incarica di ritrarlo durante la corsa. Qualche anno dopo, a Zurigo, Varlin incontra Franca Giovanoli, oriunda della Bregaglia, che diventa poi sua modella e amante e, infine, moglie nel 1963. La coppia decide di traslocare il vecchio atelier di Zurigo e trasferirsi definitivamente a Bondo, al pianterreno di una casa secentesca e, nel maggio 1964, Varlin acquista anche una piccola e vecchia casa a Palü, nei pressi di Stampa. Il pittore, che si è sempre considerato un "animale metropolitano", si accorge in quell'occasione di saper apprezzare la vita povera e tranquilla della valle: con il passare del tempo si affeziona a quel piccolo paese abitato da persone semplici e schive a tal punto da dedicare loro un commosso omaggio, *Gente del mio villaggio* (1975/76).[6] «Ho sentito con piacere di essere stato indicato come il pittore di Bondo – afferma Varlin, intervistato da Franco Pool – ed io vivo con molto piacere in questo paese. [...] Gli abitanti di Bondo sono gente semplice, contadini, ai quali sono molto affezionato. Si pensa sempre che io sia un uomo di città e che non possa fare a meno della città. Ma per me, dipende forse anche dall'età, conta molto anche l'aria buona e avere intorno gente normale.»[7]

Il ruvido e primordiale ambiente della valle della Maira risulta certamente più confacente al temperamento di Varlin rispetto all'atmosfera asettica delle città svizzere e della loro falsamente rassicurante normalità. «Nel mio atelier di Zurigo chiudevo sempre le finestre – ricorda Varlin – perché aprendo le finestre non vedevo altro che un orto verde di insalata, tutto pulito, che mi metteva sempre di pessimo umore.»[8] Egualmente conflittuale è anche il suo rapporto con l'arte "elvetica" ufficiale, ancora dominata dalle ingombranti figure di Ferdinand Hodler e Cuno Amiet, e tristemente caratterizzata dalla produzione, a livelli industriali, di «quadri di paesaggi alpini e gerani»:[9] «se Cézanne aveva scritto che si sentiva il più grande pittore di Francia [...] allora io non ero nemmeno il più grande pittore del quartiere di Wollishofen, perché ci viveva la pittrice Gret Niggli, specializzata in genziane»,[10] annota Varlin ricordando con amaro sarcasmo gli anni zurighesi. Eppure qualcosa della migliore pittura di Hodler – quella dominata da una sensazione di attonita solitudine – sembra trapelare dai dipinti di Varlin, forse cifrata nelle pieghe di un cromatismo acceso e ardito, oppure negli eloquenti spazi vuoti e muti che caratterizzano ogni sua opera.

---

6 Cfr. Mathias Picenoni, *Gente del mio villaggio*, in *Varlin a Bondo*, cit., pp. 80-81.

7 Franco Pool, *La voce del pittore*, in *Varlin a Bondo*, cit., p. 55. A questo proposito Varlin aggiunse come ogni estate Bondo venisse invasa da «una processione di tedeschi che mi cercano e io devo scappare. È l'artista che caratterizza un villaggio».

8 *Ibidem*.

9 G. Testori, *Varlin*, cit., p. 166.

10 Ivi, p. 168.

Varlin, Giovanni Testori, *1972 ca., carboncini su carta. Collezione privata*

Ad ogni modo, un confronto spregiudicato tra le tele realizzate dopo il 1963 e la produzione anteriore potrebbe far sorgere il sospetto che, tutto sommato, qualcosa del *genius loci* bregagliotto abbia potuto contaminare la produzione artistica di Varlin in quegli anni: i dipinti iniziano a crescere di dimensione – un aumento forse indotto dal contatto con un ambiente naturale grandioso fatto di cime e ghiacciai – e la materia pittorica che li compone si fa via via più aspra ed essenziale, tanto simile, dunque, agli scisti e ai graniti che costellano le cime della Bregaglia. Non era difficile dunque per il pittore accogliere le esortazioni dell'amico Testori che lo invitava, in una lettera, a «dipingere come se mangiasse, vomitasse o defecasse; o urlasse; o chiavasse; o leccasse! [...] Ma lavori solo su grandi cose: su cose che sembrano non avere o uscire dalle umane dimensioni».[11]

[11] G. Testori, *Lettera a Varlin*, in *Varlin a Bondo*, cit., p. 34.

Pure l'intelaiatura prospettica che caratterizza queste opere acquista una rapidità e una vertigine prima sconosciuta, addensandosi di fosche ombre in corrispondenza di quegli anfratti non abitati da presenza umana. Sebbene la pittura di Varlin si mostri indiscutibilmente caratterizzata da uno spiccato antropocentrismo, è ipotizzabile che il contatto con la selvaggia natura della Bregaglia abbia indotto il pittore a misurarsi nuovamente con il tema del paesaggio: per la verità, all'interno della produzione di Varlin, la pittura "paesaggistica" non riveste un'importanza trascurabile, dato che in ogni fase della sua carriera l'artista aveva continuato a confrontarsi con le diverse forme che la natura, in rapporto all'azione antropica, tende ad assumere.

Se si condivide l'ipotesi di Merlau-Ponty secondo cui «l'irraggiarsi del visibile» possiede la singolare capacità d'inglobare e fondere visione e vedente, interno ed esterno,[12] allora anche gli interni dipinti da Varlin potrebbero essere classificati come "paesaggi", perlomeno in virtù del fatto che le temperie esterne possano in qualche modo insinuarsi in un ambiente chiuso. Quanto, infatti, apparirebbe più muta e fredda la stanza immaginata da Piero della Francesca senza quel riflesso di luce dorata dell'Adriatico che, di soppiatto, penetra attraverso i vetri piombati alla spalle della Madonna di Senigallia? E come immaginare la *Camera di Vincent ad Arles* (1888), se non circondata dai campi di grano, dai cipressi e dalle distese di lavanda della Provenza? Allo stesso modo, il cupo interno del *Corridoio a Bondo* (1964) non ha

Varlin, Corridoio di Bondo, *1964, olio e carboncino su tela. Collezione privata*

[12] Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 2007 (1ª ed. 1969).

ragione d'essere se non immerso nell'ombra lunga e sbieca che invade la Bregaglia durante i mesi invernali.[13] Si tratta di un dipinto pervaso di tensione ed assenza, davanti al quale Giovanni Testori confessava d'avvertire «l'imminente arrivo degli spettri»: la sensazione di silenziosa tensione che avvolge il lungo corridoio, stralunato da una claustrofobica fuga prospettica degna di un primitivo fiammingo, è alimentata da profondi vani d'ombra in corrispondenza delle lunette della volta e delle porte, ambiguamente socchiuse. Si tratta di un ambiente certamente inerte ma le cui pareti, pesantemente intonacate, sembrano poter parlare – anzi gemere – alla stregua di esseri umani.

Tuttavia, gli interni più celebri sono, giustamente, le istantanee che Varlin dedica al proprio atelier, che sempre Testori definiva «falegnameria e capanna, cantina di rifiuti e scurolo di meraviglie, cisterna di disastri e zattera d'ultimative, irresolubili speranze».[14] Il disordine apocalittico che lì regna incontrastato ricorda il mitico caos di Alberto Giacometti in rue Hippolyte-Maindron a Parigi. Ma a differenza dell'atelier parigino, quello bondasco raggiunge tali dimensioni da poter ospitare, oltre alla celebre branda di ferro, anche un pianoforte a muro, una vecchia lavatrice, una stufa cilindrica in ghisa, alcune sedie, delle poltrone sfondate, una gran quantità di tele già dipinte e gettate alla rinfusa in qualche angolo, l'adorata cagna Zita e una moltitudine di topi che «brucano e rodono, pervicaci e sicuri, quasi fossero certi di diventar, prima o poi, loro e loro soli, i padroni del tutto».[15] Su questo pavimento di parquet rustico e scheggiato il pittore accoglie i suoi modelli, da lui stesso definiti come i «danneggiati da Varlin»: da personaggi illustri quali il dott. Serafino Corbetta (amico anche di Alberto Giacometti), Friedrich Dürrenmatt, Hugo Loetscher, Henri Cartier-Bresson, Max Dätwyler, lo stesso Testori, fino ad arrivare agli amici bregagliotti quali il "maestro Gian" (Gian Andrea Walther) e l'anziana Antonia Salis, oltre ovviamente alla moglie Franca e alla piccola Patrizia.

Gli ampi spazi dell'atelier di Bondo, trasfigurati dalla pittura di Varlin, sembrano possedere delle connotazioni spaziali che potrebbero essere definite quasi metafisiche: il vasto pavimento di legno, scorciato con tale violenza da assomigliare alle ripide prospettive delle scene teatrali rinascimentali, costituisce indubbiamente il palcoscenico ideale per ogni epifania "varliniana". Il pittore era solito far accomodare i propri modelli sulla malmessa branda in ferro, oppure su sedie e poltrone disseminate ovunque per questo grande spazio ricco d'angoli bui.

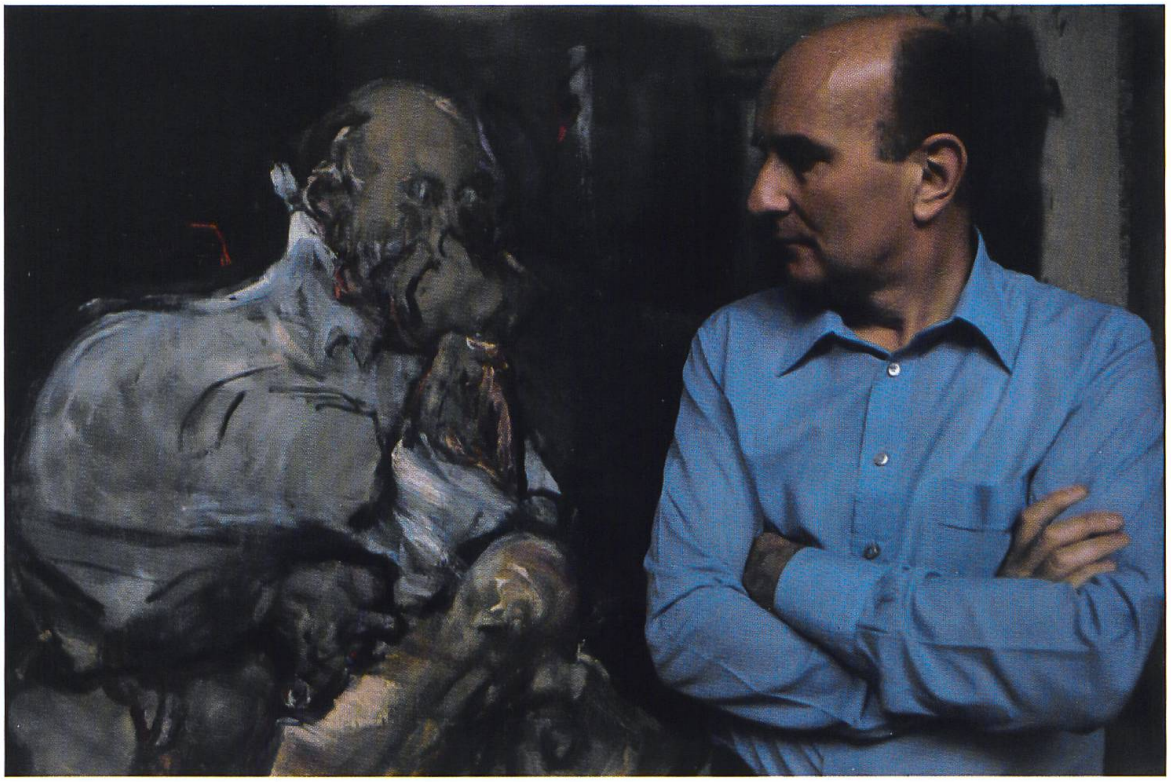
Straordinariamente intenso e complesso, il ritratto di Giovanni Testori che Varlin esegue nell'inverno del 1971 denuncia le profonde affinità estetiche ed esistenziali che hanno legato indissolubilmente i due artisti in un'amicizia appassionata, interrotta solo dalla scomparsa del pittore: «come dirti che una delle gioie più grandi, uno dei più grandi onori che la vita m'ha riservato è quello d'esser diventato un personaggio

---

13 È d'altra parte comprovato come le forme architettoniche tradizionali rispondano direttamente a criteri morfologici strettamente correlati alle condizioni ambientali nelle quali esse sorgono (come nel caso della casa secentesca abitata da Varlin e dalla sua famiglia, il cui corridoio è appunto il soggetto del dipinto citato).

14 G. Testori, *In visita a Varlin: la scommessa del quadro*, in *Varlin a Bondo*, cit., p. 36.

15 Id., *L'ironia, la cenere, il niente*, cit., p. 28.



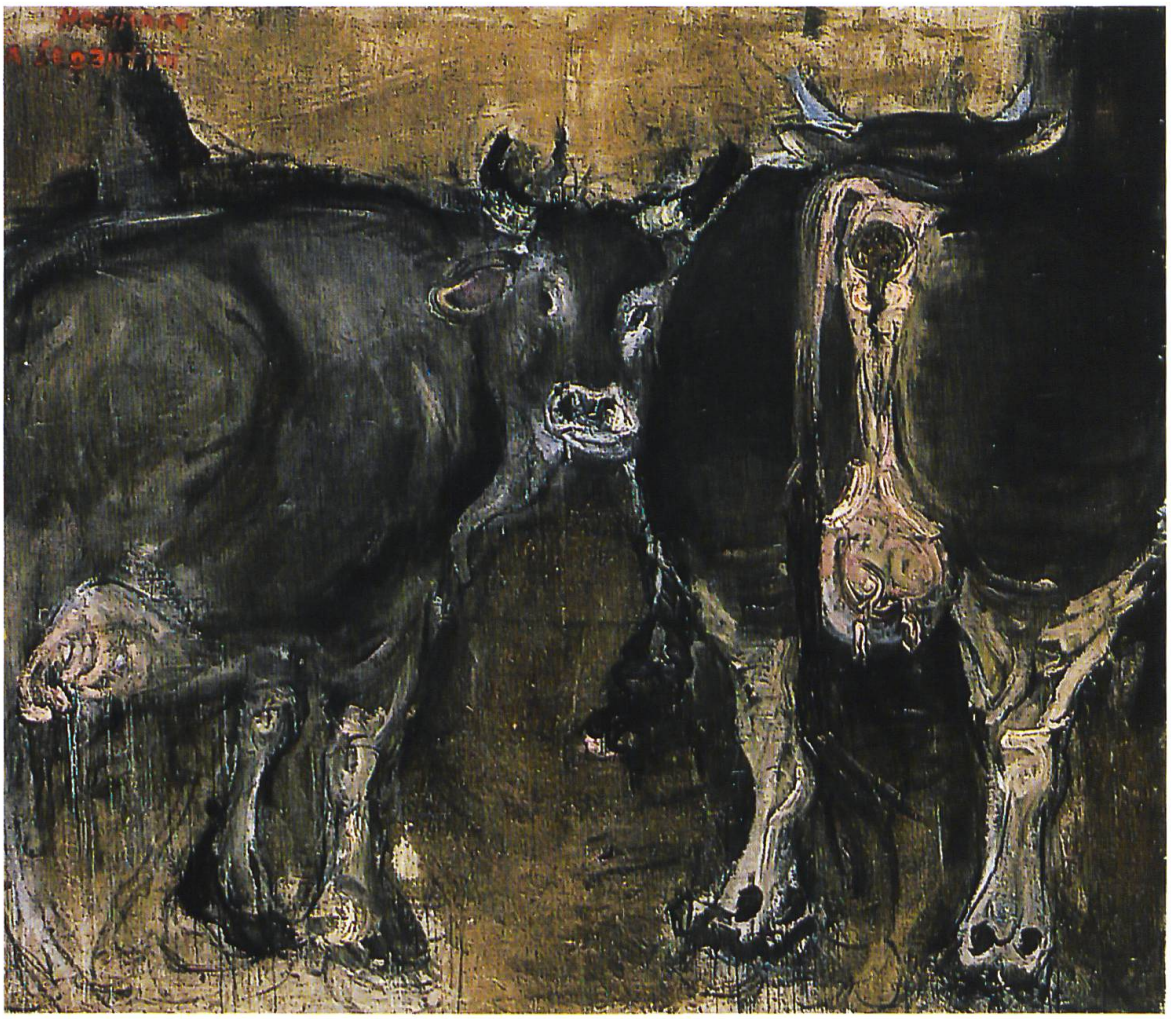
Giovanni Testori davanti al suo ritratto, *1971-72, fotografia. Collezione privata*

ricorrente delle tue ultime e, certo, più grandi tele...?»,[16] dichiara Testori nell'orazione funebre tenuta nel piccolo cimitero di Bondo. Nel ritratto del 1971, i lucidi occhi azzurri e la mano a coprire la bocca tradiscono il disperato tentativo dello scrittore novatese di resistere all'analisi impudica mossagli dalla mano e dagli occhi, «imperdonabili e trafiggenti»,[17] di Varlin. Ma alla fine il giudizio di Testori non può che essere positivo: «per riassunto ed ingigantito che m'abbia, le beccate che ho dato e ricevute dalla vita ci sono tutte. [...] Nero, annegato nel nero; son fatto di queste seppie, di quei rospi, di quelle pisciate. Squilla solo il rosso della sciarpa: una mitragliata che m'ha ferito lì, sotto la gola...».[18] Si tratta di quello stesso sangue che pare inondare la struttura del letto su cui siede il modello, consentendo al primo piano di riemergere, seppur faticosamente, dall'ombra cupa che s'addensa sul fondo del dipinto. Ma tra un guizzo di tenebra e l'altro, il fioco bagliore di due piccole croci argentate (e, se la si volesse considerare tale, pure una terza croce, evocata dagli infissi del finestrone dello studio) sembrano voler consacrare Testori, una volta per tutte, nel ruolo a lui particolarmente consono di «sbrindellato evangelista del disastro».[19]

Ad eccezione di alcuni rari casi, non pare comunque che la realizzazione di un ritratto costituisse per Varlin un compito difficoltoso e ingrato, ma, semmai, una gustosissima sfida. E dunque l'evidente piacere che Varlin trae nel dipingere la varia umanità in cui s'imbatte appare allegramente inconsapevole della tremenda fatica

[16] Id., *Varlin, in memoriam*, cit., p. 44.
[17] Id., *L'ironia, la cenere, il niente*, cit., p. 28.
[18] Ivi, p. 33.
[19] Ivi, p. 35.

che il dipingere anche solo un volto comporta al povero Alberto Giacometti. A proposito di Cézanne,[20] un altro "forzato della pittura" insieme a Giacometti, Varlin commentava divertito che «quel povero cristo faticava attorno ad un paio di mele su un tovagliolo pulito. A New York gli si sarebbero offerte tutt'altre nature morte, un frigorifero nel bel mezzo del traffico accanto ad un ratto morto, un assorbente da donna accanto ad un mandolino».[21] Ma è appunto questa immersione nella quotidianità che, anche nei suoi aspetti più contorti e volgari, ha permesso a Varlin d'afferrare dei brandelli di reale davvero convincenti. In un certo senso, questo metodo appare esattamente all'opposto rispetto a quello di Giacometti pittore che, lavorando con un ristretto spettro di persone ed oggetti, quasi si limita ad attendere che qualche sprazzo di realtà cada nella paziente rete da lui intessuta.



Varlin, Hommage à Segantini, *1973, olio, carboncino, sterco e metallo su tela. Collezione privata*

[20] Sebbene tra Varlin e Cézanne non sembrino sussistere particolari affinità a livello di visione artistica, Paola Tedeschi-Pellanda ha giustamente notato come entrambi, tuttavia, condividano una concezione della pittura come realtà parzialmente indipendente, espressa tramite un linguaggio pittorico autonomo. Un commosso e, probabilmente anche ironico, omaggio all'arte del grande francese potrebbe essere ravvisato nell'essenziale natura morta *Mela*, dipinta da Varlin nel 1967.

[21] Willy Guggenheim (Varlin), *Rientro da New York* [1969], citazione in Stefano Crespi, *Sugli scritti di Varlin*, in Flavio Arensi / Patrizia Guggenheim (a cura di), *Varlin. L'ironia, la cenere, il niente*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, p. 22.

L'arte di Varlin, priva com'è di allusioni, può essere dunque considerata intrinsecamente realista, poiché tende costantemente a rifuggire tanto dall'aneddoto quanto dalla caricatura. Scrive Bruno Ritter: «il cane che piscia, la mucca che caga, la puttana in disarmo, il ragazzo dell'ascensore, tutti sono qui rappresentati come veramente sono. [...] Niente diventa una bagattella, no, tutto ha il valore che merita».[22] «Io non so se lei sa dove, in questi anni, è arrivato; ma questi ultimi quadri a me hanno ricordato i capolavori di Tiziano vecchio [...] e cioè al limite dell'indicibile, dove tutto si straccia e costituisce nello stesso momento, dove le dimensioni si disfano e proprio disfacendosi si realizzano!»,[23] afferma uno stralunato Testori nel 1972, dove probabilmente il termine "realizzare" sta ad indicare sia il compimento dell'immagine dipinta sia il momento conclusivo in cui il dipinto finalmente rispecchia – seppur alla maniera ingarbugliata e sarcastica tipica di Varlin – il dato della realtà, costantemente rielaborato «nell'intento di carpire ciò che sta oltre il fondale».[24]

---

[22] Bruno Ritter, *Profumo di uomo: un ricordo di Varlin*, in *Varlin a Bondo*, cit., p. 78.

[23] G. Testori, *Lettera a Varlin*, cit., p. 34.

[24] Cfr. Paola Tedeschi-Pellanda, *Utrillo a Wollishofen. Il complesso rifrangersi della tradizione pittorica francese nell'opera di Varlin*, in Rudy Chiappini (a cura di), *Varlin*, Electa, Milano 1992, p. 44.