

IDA BARBARIGO

IL PIACERE DI DIRE LA VERITÀ

MARCO VALLORA

Marco Vallora (Torino, 1953) si è sempre occupato dei rapporti tra le arti: il cinema e la letteratura, la musica e le arti figurative. Ha tradotto e introdotto libri di letteratura, filosofia, arte. Insegna estetica al Politecnico di Milano, Storia dell'arte e Storia della critica d'arte in altre facoltà. È critico d'arte de *La Stampa*.

Ninfa egeria? Compagna d'un artista famoso? Erede d'una grande famiglia di artisti veneziani? Testimone privilegiata d'un pezzo di storia dell'arte? Artista scomoda, penalizzata da tutte queste ingombranti parentele? Mitologica sirena attardatasi in laguna e sorpresa dall'alba d'un nuovo mondo? Insomma, una semplice artista dall'esistenza movimentata o un monumento rappreso di ricordi e rivalse, delicato da affrontare? «Macché!», Ida Cadorin Barbarigo, vedova Music, ti guarda con divertito stupore nel formidabile salone, che si tuffa precipitosamente nel Canal Grande, e modula flautate variazioni di sorpresa, con la morbidezza un po' fardata da odalisca di Baudelaire che, scrollando la cascata di capelli, ti investe di spensierato *understatement*: «Ma che monumento! Ma che ninfa egeria! Un pezzo di Venezia, e basta! Come tanti veneziani, che vagano per il mondo e si sentono come me, soltanto dei *tochi* di Venezia in trasferta. Anche quando vivevo a Parigi, con Music, mi sentivo proprio un frammento di Venezia partito in viaggio. No, no, mica un pezzetto d'architettura, o di scultura. Niente archeologia. Un pezzo di vita! Non sono un tipo conservatore o pessimista: ho visto tante cose rifarsi, risorgere. Anche nella pittura. Non rimpiango mai quello che è stato».

L'ultima volta che è comparsa ufficialmente in pubblico, è stato nel 2006 quando ha invaso Palazzo Fortuny, in campo San Beneto, dei suoi *Terrestri*, bambocci primitivi senza occhi né forse cervello, ma con una grande, debordante vitalità anatomica, robot di carne e piedoni selvaggi, da far ballare al vecchio decadente palazzo un'inarrestabile demonica tarantella apocalittica, degna del *Sacre du Printemps*. Si sono sorpresi molto a Palazzo, conoscendo la sua verve e la sua vitalità molto pettegolata a Venezia, si sono stupiti di vederla così poco, di incontrarla parsimoniosamente. Pensavano di trovarsela spesso tra i piedi, come succede agli artisti che hanno la gioia di meritarsi una degna monografica, ma lei ha saputo invece risparmiarsi e sottrarsi, come un fantasma jame-siano. Dopo un allestimento battagliato e spettacolare, l'arte sagace dell'assottigliarsi e scomparire, come un filo di voce. «Non sono come quegli artisti maniaci della loro arte, che stanno al varco a ricevere gli ospiti e a pietire commenti. Ho altro da fare che andare alle mie mostre. E altro da pensare.» Persino i suoi tanto amati e vezzeggiati *Terrestri* —

allevati nell'affetto caldo e ossessivo d'una chioccia che per il presente non vede altro che prole, quasi le tele fossero dei pulcini da moltiplicare a batteria e clonare a vista, nell'incubatrice burrascosa del suo atelier – pare non volerli nemmeno spiegare troppo. «Basta guardarli» dice con l'orgoglio d'una Cornelia, che per tutta la vita non abbia sfortunato altro che fertili alieni. La critica s'è trovata spiazzata da queste opere più chiassose e bamboccianti, rispetto ai suoi soliti ectoplasmi di ritratti nebbiosi e indistinti. Persino Jean Clair s'è dovuto arrampicare agilmente sugli specchi neo-settecenteschi della sua cultura enciclopedica, per poter portare qualche mattone all'edificio difficile d'una possibile lettura-decifrazione ermeneutica. Perché i *Terrestri*? Se provi a trovare qualche riferimento, per esempio il quasi-folle artista-brut Louis Soutter (Clair in parte asseconda) e poi qualcosa del suo scopritore Dubuffet, lei è bravissima nel non lasciar trapelare una vera reazione: annuisce, senza ammettere nulla. Poi cede, però sempre agguerrita: «Che vuole, mi nascono così, naturalmente. Degli uomini primordiali, vorrei dire dei mammiferi, che escono ed entrano dal foglio, o dalle grandi tele. Non so nemmeno bene io da dove vengano, ma come vede sono tantissimi. La gente, i miei amici, insomma, pittori, critici, galleristi, gli amici anche di Zoran, li scoprivano nel mio studio e, poverini, rimanevano lì imbarazzati, senza sapere che dire. Ma che cosa mai vuoi dire? Guardali!». Nessuna remissione nei confronti d'una critica ritenuta per lo più superflua. Anche nei confronti di Zoran, «non hanno mica mai capito granché».

Ha soltanto preteso che il gran salone del Fortuny si trasformasse in un labirinto, in una sorta di caverna preistorica, però con lampade a braccio moderne, pizzicate sui pannelli mobili, a ricordare il suo studio: come se fosse una sessione di lavoro ininterrotto. Un labirinto per minotauri, che si stanno spelando a ominidi, questo forse è il termine più acconcio. Ominidi scatenati su per le grandi altalene delle pareti, a divorare come ragni le crepuscolari pareti del vecchio palazzotto nobiliare, frequentato da sempre. «Eh sì, mio padre era un grande amico di Mariano Fortuny, come di tutti i pittori veneti del momento: i Ciardi, i Nono, i Tito, Fragiaco e Favretto. Aveva lavorato per Pirandello, papà, scenografie.» E un grande manifesto dedicato a Marta Abba, la fiamma segreta, in stile Art Nouveau all'italiana. Poi l'amicizia con Bontempelli e con Fradeletto, la frequentazione di compositori, come Damerini e Franchetti. Anche al Vittoriale era di casa, e tanto in confidenza da portarci pure i bambini, a divertirsi. «Ma noi in realtà eravamo terrorizzati, perché sapevamo che il Comandante odiava i pargoli e stavamo sempre zitti, senza nemmeno il coraggio di fiatare.» Per premio e col suo solito gusto tra medieval e gongolesco, il Vate li ribattezzò subito i "fraticelli non tonsurati", con morbosa attenzione alla loro monacale severità pre-puberale.

Erano gli anni ricchi e brillanti della Fondazione e gli inizi della Biennale: un clima assai

fervido. «Passavano per casa, e con gran confidenza, pittori, architetti, scultori, ma anche musicisti, su tutti quel grande intellettuale ed eccentrico che fu Gianfrancesco Malipiero il quale, abitando nell'Asolo della Duse, spesso si fermava da noi.» Noi: la casa-bottega dei Cadornin, una famiglia di artisti e d'intagliatori, che risaliva addirittura al Quattrocento. A Ida Barbarigo, con quel nome dogale scelto ad arte, è toccato di vedere la vecchia casa-bottega accanto ai Carmini trasformarsi poco a poco in atelier tardo-Belle Époque. «La cita persino il Casanova nelle sue *Memorie*, tanto era antica, si soffiava e si soffiò per secoli il vetro, prima ancora dell'insediamento a Murano. Ma poi ci fu in città un terribile incendio e il Doge disse: "che si brusi da quele parti là, non in Vinègia", e tutto fu trasportato, di peso, sull'isola di Murano. Non potendo più tenere le fornaci, i Cadornin seguirono comunque con l'intaglio e la scultura, arte in cui eccellevano e di cui riaffiorano numerose tracce nel piano di palazzo a Ca' Balbi Valier in cui oggi vive e dipinge Ida, e dove ha trascorso gli ultimi giorni di vita Zoran Music: angeli, frammenti di cherubino in legno dorato appesi al soffitto e crocefissi e Madonne abitano gli angoli più imprevedibili di questa dimora di stravagante *accrochage*. Difficile, in un appartamento, trovare un colpo d'occhio più sensazionale di questo grande salone, specchiante e sfondato, che via via che si affaccia a gran passi verso il Canal Grande degrada in *atelier*, con un assembrarsi progressivo e quasi militaresco di pennelli, bocchetti, vaselli e mestiche, tutte veneziane, di colori, rappresi o vivi, come insetti. Una gran slavina di luce e di oggetti amati, imporporati di polvere preziosa, dorata che paiono comporre la scenografia ideale per una fantasia, macabra e luminosa, alla E.T.A. Hoffmann. Di lato, come a lasciar libero e sgombrato il gran *patinoir* luccicante del salone-tolda di nave, si schiudono a sorpresa le varie stanze da letto: fradicie di libri, memorie e ricordi di vita.

«La casa paterna l'ho venduta, era troppo grande. Non so che cosa sia diventata. Non lo voglio sapere.» Ricorda ancora ficcato lì dentro il trisnonno tardo-tiepolesco, l'antenato Niccolino, con una bottega ricchissima, almeno quarantasei intagliatori, in un edificio enorme; poi l'avvento del gusto neoclassico, con il nonno Vincenzo, e Ida, pittrice anche lei, morta giovanissima, ed Ettore, che va in Australia e poi in America e diventa uno scultore famoso, e infine Guido Cadornin, il padre, pittore di grande livello, dal gusto secessionista, un Klimt della laguna, rovinato dal passo marziale delle avanguardie. «Eran tutti pittori, scultori, scrittori. Anche mia madre, Livia Tivoli, allieva-pittrice elegantissima e pure poetessa, che per seguire noi figli dovette smettere. Non l'ho dimenticato. All'inizio, mio padre giovanissimo si unì ai futuristi, era entusiasta. Ma quando sentì gridare che volevano interrare il Canal Grande per farci una pista per automobili e bruciare il Museo Correr con tutti i capolavori dentro, si prese paura e scappò. E fu in parte la sua condanna, perché il mondo dell'arte, se non sei d'avanguardia, *te varda mal*. E lui non

era un polemista, non sapeva badare alla sua carriera. Era un angelo, dai princìpi davvero cristiani, buonissimo, caritatevole, no, non un bigotto. Era amico di tutti, soave, ultimo d'undici figli, tutti artisti, *pas mal* come cifra, no? E ci ripeteva: per l'amor di Dio, non farete mica i pittori anche voi! Mio fratello Paolo l'ha preso in parola e ha studiato legge, come tutti quelli che non san cosa fare. Ma poi è tornato all'arte, attraverso una via più complicata, il restauro, un lavoro bellissimo che gli è servito a capire, soprattutto, che un po' di rovinatura ai quadri non gli fa mica male, anzi. Come sono diventata pittrice io? Mi è venuto naturale! In una casa di artisti non stanno mica lì a veder se sei brava o no. Dipingevo, sempre, soltanto: disegnavo dovunque e su tutto. Un po' di paura ce l'avevo e poi mi piaceva molto anche l'architettura. Così negli anni del liceo passavo i pomeriggi nello studio di mio zio, l'architetto Brenno Del Giudice, un costruttore di tutto rispetto. Volevo fare l'architetto, ma all'ultimo istante, come per un'illuminazione, mi sono iscritta all'Accademia. Che, come lei sa, non insegna mai niente. A quindici anni chiedevo a mio padre: "ma che cosa devo dipingere, secondo te?" E lui: "Tu fa' quel che ti vedi", semplicemente così. Lui era pure un professore, e severo, ma ha capito che non potevo sopportare di dipingere tutto quello che ero obbligata a fare, in Accademia. Un giorno il nudo, l'altro la natura morta, poi i busti, i gessi, le bottiglie, che tristezza! Mi ha detto: se non ti va di copiare, va sulle Zattere e prenditi un caffè. Sono andata lì e ho visto tutte quelle seggiole, quelle persone, quel movimento! Ho avuto finalmente delle vere emozioni: non erano dei gessi imbalsamati, ma piccoli gruppetti di vita, caratteri, quelli sì che erano modelli. Ed è nato così il mio periodo (un po' ossessivo? forse) delle seggiole. Seggiole su seggiole. Poi sono andata a Parigi, che era il centro più libero della pittura, e lì ho avuto subito la cognizione diretta di quello che era stato fatto nell'arte, un'emozione dietro l'altra, come se mi dessero dei gran colpi in testa, ma quanto benefici. Allora non avevo nemmeno bisogno di lavorare sui taccuini, guardavo e basta. Piano piano è come se avessi fatto un viaggio dentro la profondità, se era un'evoluzione verso l'astrattismo non lo so, e forse non lo sapeva nessuno, ma se si guarda bene era la libertà. No, no, non il periodo di Soulages o di De Staël, no, molto prima, era ancora la Parigi di Léger e di Delaunay, soprattutto la Parigi di Sonia Delaunay, che subito non l'ho capito, ma era lei che portava le novità, dalla Russia, altro che stoffe e vestiti, era lei alla base di tutto. Sonia era il colore. E io della Russia non sapevo nulla, Malevič, Costruttivismo, Suprematismo, macché, adesso è facile capire che Malevič è un grande, ma allora? Insomma, fu per me come uno scuotimento, un bombardamento, ma no, ma no, che distruzione dell'arte, non c'era ancora l'idea d'una distruzione di Troia, come oggi. No, si costruiva, allora, a Parigi. La distruzione incominciò soltanto con quelli che volevano rinnovarsi a tutti i costi. Quando ci si sente ricchi di quello che si ha dentro, ma non è

che si ha voglia di copiare, sono tante vitamine che ti aiutano a lavorare, una frenesia che ti senti dentro. Le seggiole, per me, erano l'umanità, erano il mio primo periodo, fatto di vuoti e di pieni, io fin da piccola sapevo che se vuoi lavorare devi fare delle cose a tuo modo straordinarie, non voglio dire dei capolavori, ma è inutile essere modesti, pensavo di fare qualcosa di eccezionale, se no perché mettersi a farlo? Allora sono andata a Parigi, e ho visto tutto quel che era successo prima: una pittura libera, viva. Non importa se astratta o figurativa, è l'emozione che conta. Era come se mi prendessi tanti pugni sulla testa, dalla sorpresa, ma ero felice.

«Zoran l'ho conosciuto per un caso stravagante, a Trieste, a una sua mostra. A Trieste, dove arrivai con delle carte false [in seguito al proclama di Badoglio, N.d.A.], ero giovane e trovai tutto molto avventuroso e divertente, anche se eran tempi duri. Lì, a un certo punto, scoprii un'editrice coraggiosa, Anita Pittoni, che pubblicava libri di Stuparich, Jahier, Saba, eravamo tutti rifugiati a Trieste e avevamo intorno a noi tanta gente con coraggio che la paura ti passava. Ebbene, Anita Pittoni mi ha detto che c'era la mostra di un giovane sloveno bello, alto, e io ci sono andata, con la puzza sotto il naso di una saputella dell'Accademia. Tra l'altro, grazie a mio padre, potevo vantare di conoscere De Pisis, che pure non mi piaceva granché, andavo tranquillamente a trovare De Chirico, che apprezzava molto mio padre, e poi Campigli e Guidi, che non era ancora professore all'Accademia, ma tra noi dettava legge e pontificava al caffè, e io ero curiosa di sentire che cosa diceva, andavo e mi guardavano anche storto, perché sapevano che ero figlia di Cadornin, il quale all'epoca era considerato d'avanguardia, un contestatore. Le tele di Guidi sono bellissime, secondo me, sino all'incirca al '25, poi mi ha deluso terribilmente. Eppure ho imparato molto, sentendolo parlare, non era simpatico ma, come fanno i giovani che non hanno ancora avuto delusioni, prendevamo sul serio tutto quello che diceva, gridando. Era un uomo morale, un uomo totale, poi, invecchiando, ha scoperto la formuletta della laguna. Anche De Chirico ha fatto cose straordinarie, ma a un certo punto non mi è piaciuto davvero più, o sarò io che non lo capisco. Ma direi che il suo è un bellissimo iceberg, che viene fuori dall'acqua, e che comunque non riuscirà mai a distruggere quel che di bello ha fatto. Ma tornando a Zoran, solo quel che viene dopo fa capire quello che c'è stato prima. Quando vidi la sua mostra a Trieste, pensai, da buona studente d'Accademia che sa tutto, che egli non avesse alcun talento, ho incominciato tardi ad apprezzarlo, e oggi, rivedendo quegli stessi quadri, so che di talento ne aveva ma era stato troppo condizionato dall'Accademia, era troppo descrittivo. Sono saltata su un tavolo e mi sono messa a gridare: "basta, bisogna disimparare, non imparare. Queste sono cose vecchie, morte". Lui stava lì con aria *insemenia*, come si dice dalle nostre parti, ammutolito, ma credo che fosse già pure innamorato di me. Mi stava sempre dietro,

appiccicato: era alto, bello, gli occhi scuri. Ma io, sin da bambina, sapevo che non volevo far altro che la pittura e guai a sposarmi. Non potevo certo permettermi il lusso di innamorarmi, di fare bambini, le solite cose. Pensavo a mia madre la sacrificata, e dicevo, con rabbia: io diventerò grande come Michelangelo. Non era presunzione: mi sembrava il minimo. Volevo andare a Parigi, ma allora non era nemmeno facile viaggiare da sole, nel '47-'48, altro che vivere liberamente come oggi! Ho detto a Zoran, che mi faceva da *chaperon*: "Patti chiari, ci sposiamo, ma viviamo in studi separati, lontanissimi. Magari ci vediamo alla sera, al ristorante, ma io tutto il giorno devo dipingere e da sola. Che nessuno opprime nessuno, mai. E se uno vuole partire parte da solo. Così almeno uno si cerca più volentieri e il matrimonio alla fine regge". Era un'idea completamente mia, fuori dell'abitudine di quei tempi. Oggi forse si usa, ma allora... Io ero ribelle a ogni convenzione, non volevo sposarmi in senso tradizionale, l'ho fatto, sì, ma nel modo più scabro e silenzioso possibile. Era un effetto della mia giovinezza. Non ho voluto niente, né nozze, né parenti, né cerimonie. Siamo andati in comune senza nemmeno testimoni. No, in effetti non sono una grande romantica, una donna di fuoco, no, assolutamente, sono solo innamorata del mio lavoro, sì, sono rimasta proprio come se avessi quindici anni. Ma nel frattempo, avevo scoperto che Zoran aveva un vero talento. Perché? Perché era stato un anno a Dachau ed era tornato, avendo capito davvero tutto, della vita e dell'arte. Aveva intuito che bisogna dipingere solo e soltanto l'assoluto. È tornato dal lager con la tesi. Ha buttato in terra un mazzetto di disegni e io mi son subito detta: ma questo è un Leonardo, un genio. Quell'anno nel lager era stato, paradossalmente, la sua fortuna: lo diceva sempre, la salvezza. No, non era ebreo, semplicemente era goriziano di lingua slovena, e questo il fascismo non poteva tollerarlo. Penso che se non mi avesse incontrato, non avrebbe mai scelto Venezia e Parigi, ma Vienna. Ha fatto poco, per me, per la mia pittura, anche se l'amava e mi adorava, si portava via i miei quadri, se li trasferiva nello studio, per guardarli, ma persino i galleristi erano in imbarazzo con me, quando li scoprivano, non osavano nemmeno guardarli, perché il Maestro era lui. No, consigli sulla pittura non me li ha dati mai, né glieli chiedevo. Semmai ero io che li davo a lui. Mi chiamava disperatamente, nei momenti in cui si era perso, e io gli davo anche consigli pittorici, ho un buon occhio, io. Quando stava male, soffrivo moltissimo, perché anche secondo me per anni si era sviato, aveva quasi perso la speranza, la stima di sé, che per un pittore conta moltissimo. Glielo dicevo, ma non volevo ferirlo, per un pittore sentirsi dire certe cose è tremendo, è come una pugnalata. Lui stesso lo sentiva, ma è stato molto difficile reagire, vivendo a Parigi, in un mondo ostile. La Galerie de France, che era un tempo celeberrima, aveva dei pittori non così importanti come si credeva. Più tardi sono venuti altri, come Roger Bissière, Léon Gischia, astrattismo di terza mano,

eppure dominavano le Biennali, quando si è con una galleria nobile come quella, si è tutti come in una grande famiglia, si va insieme, amici, cene, mostre, articoli, non parliamo poi di Hartung, cose bellissime, anche, o Soulages, interessante ma monocorde, ecco, quelli lì andavano bene, figurarsi Zoran con i suoi asinelli e cavallini. Lo guardavano come un poveretto e io, disgraziata, a difenderlo a spada tratta. Lui no: ma c'è anche che io sono troppo orgogliosa e volevo che le cose arrivassero da sole, senza aiuto. Certo che non ero contenta, facevo anche dell'autocritica, mi dicevo: si vede che proprio non vanno, non piacciono. Io attendevo, e poi ho sempre preferito lavorare nella difficoltà. Così sono nati i *Terrestri*. Un giorno invece Estorick, che era anche un collezionista di Zoran, ma che era soprattutto un magnate assai ricco, un ebreo russo nato a Brooklyn - uomo geniale che scriveva discorsi per i politici, sì, quello del Museo di Londra, che comperava futuristi, Boccioni, Sironi, Carrà - la sua vera passione era la pittura, e quando vedeva un quadro che gli piaceva gli venivano le lacrime agli occhi e doveva comprare, di nascosto, perché la moglie inglese che lo amava moltissimo non glielo avrebbe permesso, ebbene io con lui ero sempre stata molto riservata. Ma un giorno a Venezia mi vede arrivare con dei cataloghi al ristorante all'Angelo, "ma di chi sono queste opere, della Ida, ma davvero?" il mattino dopo era già nel mio studio, entusiasta, lui era fatto così. Poco a poco cominciò a comperare le mie opere nonostante una certa soggezione nei confronti di Zoran. Comprare la Ida?! Però lo ha fatto, sino a quando è morto. Adesso le cose hanno preso una piega più normale. È che anch'io ho la stessa magagna agli occhi di Zoran, abbiamo la cosiddetta necrosi retinica progressiva, vivendo molto più a lungo, questo problema tecnico ce lo abbiamo un po' tutti, ma Music ci è diventato quasi cieco, e io lo accompagnavo ovunque, sempre, ma era come se vedesse lo stesso. Ci siamo sposati nel 1949, oltre cinquant'anni di pazienza, ma io so aspettare. A un pittore, in fondo, non gli succede nulla, nella vita, di importante, salvo la fortuna di un anno a Dachau. Nulla, salvo il lavoro. E la mia biografia, in fondo, sono i miei quadri. Questi mammiferi dei *Terrestri*, che invadono la mia casa, io non so che cosa sono, da dove vengono, sono nati un po' alla rinfusa, gente che entra e che esce dal foglio, a metà, dipinti a olio sulla carta. Non c'era modo di fermarli. Ma io non so spiegarli. Sono solo uno strumento, io, la pianta che produce questi *Terrestri*. Come se fossero dei pomidori. E sì, in fondo sono già un po' stufa di loro. Se ci pensa, tutti i pittori hanno i loro periodi, si stufano e cambiano. Io ne ho parlato molto con il vecchio Martini, di questo. Che vuole, adesso sto qui e aspetto...".