

Anno 2, Numero 2

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Fulvio Cervini

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione  
Sonia Chiodo

Segretario di redazione  
Cristiano Giometti

Redazione  
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico  
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,  
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,  
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze ([cristiano.giometti@unifi.it](mailto:cristiano.giometti@unifi.it))

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze ([info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it))



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**  
Per ritrovarsi

---

### CONTRIBUTI

---

- 10 **Elena Mazza**  
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**  
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**  
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**  
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**  
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**  
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**  
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**  
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*  
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*  
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*  
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*  
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*  
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Federica Franci

## L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo

### Il pensiero di Heidegger nell'arte di Schlatter

«Ormai solo un Dio ci può salvare». È quanto affermava l'ormai anziano Martin Heidegger nel 1966 in un'intervista rilasciata a "Der Spiegel"<sup>1</sup>. Sebbene questa asserzione risuoni, con tutta la sua laconicità, come un grido disperato alle soglie dell'era post-moderna, il bisogno di spiritualità che essa esprime trova origine nelle poetiche antipositivistiche del tardo Ottocento ed è, tutt'oggi, potentemente efficace e viva. L'affermazione sembra particolarmente pertinente in relazione all'attività del pittore svizzero Carlo Adolfo Schlatter (Roma, 1873 - Firenze, 1958), anima eclettica del panorama fiorentino di fine secolo, la cui figura artistica, inghiottita dal tempo a causa di una personalità particolarmente schiva e poco integrata nelle dinamiche di mercato, merita di essere finalmente messa in evidenza.

Schlatter, figlio di un console svizzero trasferitosi da Roma a Firenze negli anni settanta dell'Ottocento, in vita aveva stimato profondamente il pensiero del filosofo tedesco: aveva conservato una copia di *Che cosa è la metafisica?*<sup>2</sup> – ricca di note a margine e sottolineature dei passaggi per lui più importanti – e aveva realizzato un'opera manoscritta e incisa<sup>3</sup> dove Heidegger veniva descritto nella veste di ambasciatore del pensiero filosofico occidentale in contrapposizione a quello di Jiddu Krishnamurti<sup>4</sup>, mistico e pensatore indiano, nonché figura di assoluta preminenza nella Società Teosofica, della quale il pittore era seguace e cultore.

Heidegger svelava nelle battute successive dell'intervista la volontà del tutto programmatica di quell'espressione-manifesto, in cui la constatazione di una crisi evidente del pen-

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo Spiegel*, Parma 1987, pp. 136-137. L'antefatto di questa intervista, pubblicata dal settimanale "Der Spiegel" nel numero del 31 maggio 1976, è una lettera al giornale, pubblicata nel numero 7 del 1966, in cui Martin Heidegger aveva replicato all'articolo, apparso sul medesimo settimanale, *Heidegger, Mitternacht einer Weltnacht*, nel quale il filosofo veniva accusato di nazifascismo. Alla fine di febbraio del 1966, Erhart Kästner, che era in contatto con i redattori di "Der Spiegel", suggerì loro di organizzare un'intervista con Martin Heidegger, che ebbe luogo nella sua casa a Friburgo-Zähringen sul Rötbeck il 23 settembre 1966 con la richiesta da parte del filosofo di pubblicarne i contenuti solo dopo la sua morte.

<sup>2</sup> M. HEIDEGGER, *Che cosa è la metafisica?*, a cura di E. Paci, Milano 1942 (ed. or. *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt am Main 1929). La copia è nell'archivio privato degli eredi Schlatter.

<sup>3</sup> L'opera in questione è C.A. SCHLATTER, *Krishnaji philosophe malgré lui*, ms., s.d.

<sup>4</sup> Cfr. E. FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze: il caso di Carlo Adolfo Schlatter*, in *Un impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, atti del convegno di studi di Napoli (2011), a cura di L. Sestan, L. Tonini, Napoli 2013, pp. 155-161, in part. 160-161. Grazie a questo contributo la nostra ricerca ha potuto muovere i primi passi verso un approfondimento dell'opera del pittore e della sua concezione artistica: è stata proprio Fadda a mettere in luce per prima gli aspetti teosofici della sua arte, soffermandosi sul rapporto con Jiddu Krishnamurti e sulla produzione pittorica che risente maggiormente dell'influenza del simbolismo e del tardo realismo.



Fig. 1. C.A. Schlatter, *Idillio*, olio su tela, 1897 ca, 152x233 cm.

siero filosofico portava con sé anche la ricetta di una verosimile risoluzione: «Ci resta, come unica possibilità, quella di preparare nel pensare e nel poetare, una disponibilità nell'apparizione di Dio nel tramonto»<sup>5</sup>.

Questa 'preparazione' all'accoglienza del divino sembra essere la stessa che caratterizzava il *modus operandi* con il quale Schlatter faceva arte: «a risvegliare l'eterno che dorme in te preparati»<sup>6</sup>, suggeriva il pittore e in questo modo tendeva ad articolare la sua stessa esistenza; un'esistenza segnata dalla volontà di conoscere e alimentare la propria individualità spirituale, più che di affermare la propria personalità d'artista. Motivo per cui la sua figura è rimasta quasi completamente in ombra fino all'uscita, nel 2013, del fondamentale contributo di Elisabetta Fadda<sup>7</sup>, da cui questa ricerca ha preso avvio articolandosi essenzialmente sulla documentazione confluita nel fondo donato dagli eredi del pittore all'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux<sup>8</sup> di Firenze.

La sua vita, trascorsa prevalentemente a Firenze vicino ai suoi più intimi affetti, acquisisce nell'ottica storica un legame indissolubile con la sua attività artistica, che appare segnata da una costante ricerca spirituale. Della incontrovertibilità del valore spirituale dell'arte, era infatti persuaso fin dalle sue primissime espressioni; la carica simbolica, nelle sue opere, si fa poi sempre più densa con l'intensificarsi degli studi filosofici.

<sup>5</sup> HEIDEGGER, *Ormai solo un dio ci può salvare ...* cit., pp. 136-137.

<sup>6</sup> C.A. SCHLATTER, *Gocce di rugiada*, Firenze s.d., p. 10.

<sup>7</sup> FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze ...* cit. Si fa riferimento al pittore Carlo Adolfo Schlatter anche in D. TARALLO, *Storia degli studi sugli svizzeri a Firenze: fonti e metodologie di ricerca*, in *La comunità svizzera a Firenze: ieri e oggi*, atti del convegno di studi di Firenze (2016), a cura di D. Tarallo, Firenze 2017, pp. 65-76, in part. 73-74. Sui pittori svizzeri di genere visionario si veda anche *Visionäre Schweiz*, catalogo della mostra di Zurigo, a cura di H. Szeemann, Arau 1991.

<sup>8</sup> Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, d'ora in avanti ACGV.



Fig. 2. C.A. Schlatter, *Autunno*, olio su tela, ante 1896, 71x83 cm.

### L'arte di Schlatter

All'interno della sua variegata produzione artistica il pittore conferiva pari dignità alle tecniche della lavorazione del ferro e a quelle pittoriche, così come al disegno e all'incisione, sperimentata fino allo stremo; si è avvicinato, inoltre, senza riserve a diverse correnti. La vasta produzione artistica, composta da più di trecento opere tra dipinti, incisioni, manoscritti e sculture, è stata catalogata da chi scrive quasi per intero grazie a una consistente campagna fotografica, svolta nel 2016 dall'Università degli Studi di Firenze, che ha permesso di delineare i criteri di datazione dei manufatti e metterne in luce divergenze e discontinuità<sup>9</sup>. Se da una parte, infatti, la produzione incisoria di Schlatter, ispirata ai principi teosofici, appare come la parte più meritevole di considerazione, più interessante e artisticamente più rilevante, quella pittorica appare segnata, invece, da numerose involuzioni e incoerenze: il pittore sembra infatti aver alternato a uno stile compiuto e raffinato – espresso, in particolar modo, nelle tele di ispirazione simbolista e post-impressionista degli anni giovanili come *Idillio* (fig. 1) – un linguaggio pittorico in molti casi eccessivamente naïf e semplificato.

Posta la disomogeneità del materiale pittorico venuto alla luce, il fascino della figura di Schlatter spinge a considerare l'artista per i suoi aspetti più enigmatici, che lo pongono nell'eterogeneo scenario culturale della Firenze *fin de siècle* come uno spirito particolare e acuto.

Sebbene non si possiedano ancora riscontri documentali in grado di certificare il periodo e le modalità di affiliazione alla Società Teosofica Fiorentina, Schlatter seguiva questa dottrina probabilmente dagli anni venti del Novecento, dopo aver da giovanissimo abbracciato le po-

<sup>9</sup> Si ringrazia il fotografo, dottor Giovanni Martellucci dell'Università degli Studi di Firenze.



Fig. 3. S. Lega, *Educazione al lavoro*, olio su tela, 1863, 91,5x67 cm.

etiche del tardo realismo, poi quelle simboliste, primi contatti con un mondo pittorico di natura mistica e spirituale.

Nel 1896 prendeva parte alla Festa dell'Arte e dei Fiori con l'opera *Autunno* (fig. 2), in cui il legame con il tardo verismo toscano e con la pittura tardo macchiaiola è ancora fortemente esibito. Il dipinto, in cui una vecchia contadina e una bambina siedono, dedite a un lavoro manuale, sotto un portico in rovina, sembra evocare, con toni più cupi e un cromatismo poco insistito nel gioco dei contrasti, l'*Educazione al lavoro*<sup>10</sup> di Silvestro Lega del 1863 (fig. 3). L'ambientazione dei due dipinti è differente (un esterno per Schlatter, un interno per Lega), come pure la composizione: ma la tematica, così centrale per Lega fin dalla scelta del titolo e ben incarna-

ta dalla simbiosi tra le due figure, veniva riproposta da Schlatter in una versione che sembrava aver ancora un profondissimo debito, dopo oltre un trentennio, nei confronti delle atmosfere dei macchiaioli. Nella scena del pittore svizzero, l'incorniciatura del portico sembra assumere la stessa valenza della finestra sull'angolo sinistro che Lega aveva tratto probabilmente dal realismo luminoso delle stanze dipinte dai pittori fiamminghi della seconda metà del Seicento: il pilastro e il tetto separano lo spazio in luce da quello in ombra, leggermente rischiarato dalle pennellate più chiare sul viso e sulle mani dell'anziana donna. La luce di Schlatter, però, lungi dall'essere tagliente e vibrante come quella di Lega, emerge in maniera impercettibile nel grigiore diffuso del paesaggio.

Con quest'opera del 1896 si realizza l'esordio di Carlo Adolfo Schlatter. Un esordio che si consumava in un contesto di grande internazionalità quale era la Festa dell'Arte e dei Fiori, luogo in cui si esprimevano, con eclettismo, tutte le tendenze dell'arte di quegli anni<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Su quest'opera di Lega si veda I. CISERI, L. LOMBARDI, *Catalogo*, in *Silvestro Lega 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, catalogo della mostra di Modigliana, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Bologna 1995, pp. 31-115, in part. 48, nrr. 9 e 91, nr. 28; L. LOMBARDI, *Scene di vita quotidiana*, in *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, catalogo della mostra di Padova, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2003, pp. 197-255, in part. 244-245, nr. 83.

<sup>11</sup> Cfr. M. PRATESI, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, numero



Fig. 4. C.A. Schlatter, *C'est ainsi qu'innocents...*, olio su tela, 1898 ca, 124x216 cm.

Se da una parte, però, la mostra dava particolare risalto «alla reazione anti-realistica in campo figurativo»<sup>12</sup> – reazione contraddistinta dall'apertura verso il mondo simbolico e idealistico –, dall'altra la grande tradizione realista della pittura di genere si faceva ancora spazio tra i dipinti concorrenti.

Tra gli spiriti della nuova generazione che accomunava cronologicamente Schlatter e Ardengo Soffici, prendeva forma un'avversione inquieta verso la cosiddetta 'arte ufficiale' rappresentata da pittori come Stefano Ussi, un'arte indifferente ai nuovi fermenti artistici e ancorata a una visione di stampo accademico, nonché legata a soggetti prevalentemente storici<sup>13</sup>. Schlatter, in questo contesto, era un ventenne insolito: sedotto in parte dall'innovazione simbolista, che proprio in quella mostra sembrava essere di grande tendenza, proponeva una pittura ancora legata al passato, poco vibrante e a tratti compendiaria.

È con l'ambientazione delicata e rarefatta di *Idillio*, invece, che Schlatter si avvicina prepotentemente alla pittura simbolista e soprattutto al versante 'ideista' del Divisionismo italiano, senza allontanarsi comunque dall'alveo della pittura naturalista, tardo macchiaiolo e rurale. La fusione tra l'uomo e la natura e il senso decadente della caducità dei sentimenti appaiono esemplificati nella morbidezza dei passaggi dalle tonalità più tenui a quelle più scure, nelle luci frammentate sulla distesa d'erba e sui fogliami degli alberi a ridosso della piccola abitazione posta sul fondo, che è chiaramente punto d'arrivo delle linee di fuga e allo stesso tempo

monografico di "Prospettiva", 1989-1990(1990), 57-60, pp. 401-408, in part. 404.

<sup>12</sup> G. DE LORENZI, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999 (Storia delle arti in Toscana, 7), pp. 223-269, in part. 227.

<sup>13</sup> Cfr. V. GAVIOLI, *Stefano Ussi*, in *Ragione e sentimento. Sguardi sull'Ottocento in Toscana*, catalogo della mostra, a cura di C. Sisi, G. Giusti, Firenze 2007, pp. 84-85. Si veda anche *Momenti della pittura toscana dal neoclassicismo ai postmacchiaioli*, catalogo della mostra, presentazione di A. Parronchi, introduzione critica di A. Marabottini, schede di V. Quercioli, Firenze 1977.

luogo accogliente dove ogni timore per il futuro può essere dissipato. Appare plausibile, infatti, che nel dipinto siano ritratti il pittore e la futura moglie Emma Moni, ai tempi ancora fidanzati e ripresi in uno scorcio dei pressi del Mugnone. Amore osteggiato e fermamente voluto, quello di Carlo Adolfo Schlatter e Emma sembra la metafora perfetta, l'allegoria più vera e tangibile e facilmente accostabile al grande tema dell'idillio pastorale che, sul finire degli anni novanta, affascinava quei pittori del filone rurale più sensibili alla poetica del riverbero dei sentimenti nella rappresentazione del vero e che intendevano la pittura di paesaggio come espressione vivida dell'«anima dei luoghi»<sup>14</sup>, ossia capace di rispecchiare la serenità di una visione contemplativa dell'esistenza.

Qui, rispetto ad *Autunno*, Schlatter eseguiva una partitura cromatica più vibrante e divisionista; mostrava una maggiore consapevolezza della tecnica pittorica e dei dispositivi disegnativi, in particolar modo nella scansione spaziale e nella costruzione prospettica che, secondo uno stilema tipico di Giovanni Fattori, è giocata sull'abbassamento del punto di vista e la conseguente riduzione del cielo a piccola sezione orizzontale, quasi a voler accentuare l'idea di infinitezza della natura, tramite la distanza apparentemente incolmabile tra il punto di fuga e quello dell'osservatore. La deformazione sentimentale si coglie soprattutto nella delicatezza quasi manieristica delle masse di colore, che caricano l'ambientazione di una vena nostalgica.

Il côté malinconico dell'arte di Schlatter è messo in primo piano nel dipinto *C'est ainsi qu'innocents...* (fig. 4), opera mostrata per la prima volta all'Esposizione Nazionale di Torino nel 1898<sup>15</sup> che prende il titolo da un passo del componimento del 1840 di Victor Hugo *Les Rayons et les Ombres*.

Di madre francese e cultura prevalentemente francofona, Schlatter riprendeva in questo dipinto la tematica sociale della povertà dell'opera di Hugo in un momento storico in cui le poetiche naturalistiche stavano cedendo il passo a quelle più squisitamente idealistiche ed estetizzanti. Il tema dominante degli ultimi caratterizzava l'opera di molti artisti che univano l'ispirazione verista all'approccio divisionista<sup>16</sup>: il recupero di un'arte a sfondo sociale, di grande interesse negli anni cinquanta e sessanta del secolo, segnava anche l'opera di molti artisti come Giuseppe Pellizza da Volpedo e Angelo Morbelli, interpreti, come altri, delle teorie scientifiche di Michel Eugène Chevreul, Charles Blanc e Nicholas Ogden Rood<sup>17</sup>. Se però i pittori divisionisti accentuavano l'atmosfera simbolica, attraverso la frammentazione di punti e linee di colore puro, Schlatter tendeva a utilizzare stesure pastose alternate a pen-

<sup>14</sup> La celebre espressione enunciata dal romantico Henri-Frédéric Amiel nel suo *Diario intimo* (1839-1881), «un paesaggio è uno stato d'animo», viene ripresa riguardo a Jean Charles Cazin da Léonce Bénédite (L. BÉNÉDITE, *Jean-Charles Cazin*, Paris 1901, pp. 88-89). La stessa espressione è ripresa anche in A.M. DAMIGELLA, *Roma 1883-89: il paesaggio stato d'animo*, in EAD., *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp. 21-83.

<sup>15</sup> *Esposizione Nazionale, 1898. Catalogo delle Belle Arti, maggio-ottobre 1898*, Torino 1898, p. 76, nr. 940.

<sup>16</sup> Cfr. DAMIGELLA, *La pittura simbolista ... cit.*, pp. 139 e ss.

<sup>17</sup> I testi di riferimento, che Seurat aveva studiato per primo ma che si sarebbero diffusi successivamente anche in Italia, erano: M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris 1839; C. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867; O. ROOD, *Modern chromatics. Student textbook of color*, New York 1879, cit. in F. TEDESCHI, *Il futuro nelle arti figurative. Dalle origini divisioniste al 1916*, Milano 1995, p. 13.

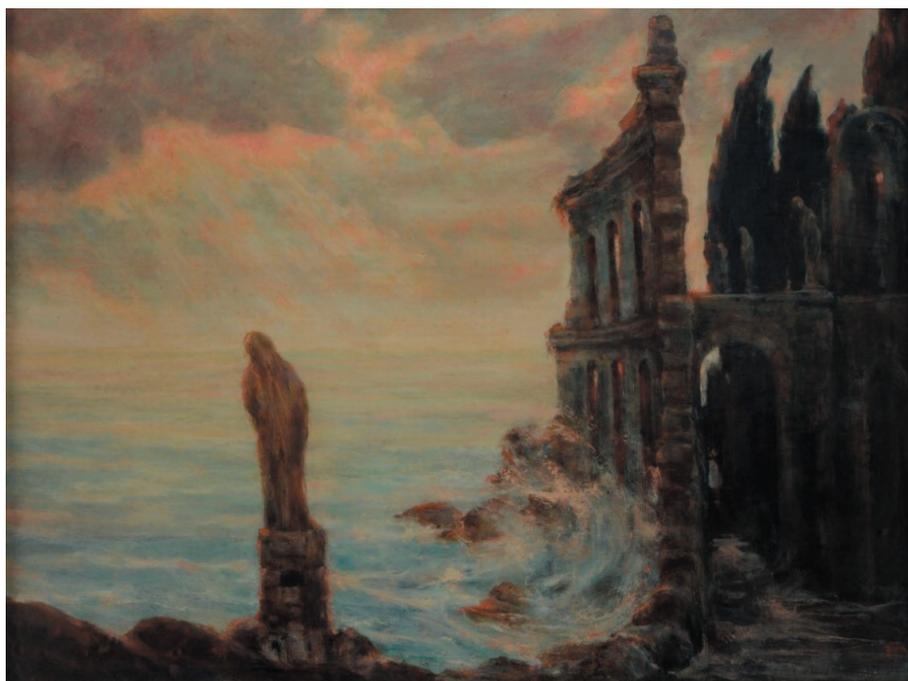


Fig. 5. C.A. Schlatter, *La casa del fantasma*, olio su tavola, 1909, 54x69,5 cm.

nellate più filamentose e una gamma cromatica ridotta a poche variazioni di toni, che esaltava la pregnanza meditativa che il soggetto imponeva.

Con una pittura che somiglia molto a quella di Adolfo Tommasi, lo scorcio toscano di Schlatter appare come il contraltare dimesso della Parigi sontuosa di Giuseppe De Nittis, pittore che nel 1867 a Firenze, con *La traversata degli Appennini*<sup>18</sup>, aveva influenzato molte opere della fine del secolo. Da De Nittis, infatti, Schlatter sembra riprendere la composizione organizzata interamente sul controluce delle tre figure che incedono, cupe, verso chi guarda.

Quest'opera appartiene al periodo in cui il pittore seguiva i corsi della Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (1897-1901), lezioni aperte e non cattedratiche alle quali i vari Stefano Ussi, Giovanni Fattori, Giuseppe Ciaranfi e Augusto Rivalta erano chiamati a presenziare, alternandosi, come figure di riferimento dei laboratori, dove si esercitavano nella pittura dal vero giovani pittori come Galileo Chini e Ardengo Soffici, ma anche artisti ormai di fama consolidata, come l'anziano Arnold Böcklin<sup>19</sup>. Quest'ultimo, che fino al 1885 aveva lavorato presso la casa-*atelier* di Wladimir Swertschkoff in via Lungo il Mugnone<sup>20</sup> – la stessa via dove il nostro pittore risiedette sicuramente fino al 1896 –, doveva essere

<sup>18</sup> In quell'anno De Nittis aveva presentato *La traversata degli Appennini*, insieme ad alcuni paesaggi, alla Società Promotrice fiorentina.

<sup>19</sup> Nel Registro della Scuola Libera del Nudo Schlatter risulta iscritto nel 1897, con nuova iscrizione nel 1901: «Schlatter Adolfo. Iscrizione n. 122 – Marzo, 6 1897. Rassegna n. 55 – Novembre, 13 1897 – n. 119 – Gennaio, 21 1901» (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Registro della Scuola Libera del Nudo, 1891/92, nr. 385, nr. di iscrizione 122). Nello stesso registro compaiono iscritti Böcklin, Galileo Chini e Ardengo Soffici rispettivamente nel 1894, nel 1895 e nel 1900 (ivi, numeri di iscrizione 246, 317 e 558).

<sup>20</sup> Lo studio era al civico 7bis, poi viale Giovanni Milton nr. 49. Böcklin abitava invece (dal 1878 al 1885) in via Cherubini nr. 10. Cfr. H. HOLENWEIG, *Arnold Böcklin. Il suo intimo rapporto con Firenze*, in *Svizzeri a Firenze nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, coordinamento scientifico a cura di G.



Fig. 6. C.A. Schlatter, *Il fantasma*, acquaforte, 1917 ca, 540x715 mm.

un artista di grande interesse per Schlatter, il quale ripropone, in alcune sue opere dei primi anni del Novecento, il clima visionario del dipinto böckliniano più illustre, *l'Isola dei Morti* (1880-1886).

Incline in questo periodo a un romanticismo spesso pittoresco e baroccheggiante, Schlatter passava, in alcuni casi, a uno stile più ermetico, dalla forte accezione visionaria, come quello dell'opera *La casa del fantasma* del 1909 (fig. 5). L'oscurità del rude-

re acuisce l'ambiguità del titolo, che non chiarisce se lo spettro dimori nella casa o sia, invece, l'anima della statua di pietra, poco distante dall'abitazione in rovina, o, ancora, una presenza da rintracciare all'interno dello scenario complessivo, percepibile nell'atmosfera tetra e minacciosa, nell'incresparsi delle onde, nelle tinte violacee del cielo, nel senso di grande inquietudine che l'opera esprime: il parallelo più stringente è quello, di nuovo, con un dipinto di Böcklin, *Rovina sul mare* (1880)<sup>21</sup>.

### La prima attività di incisore

Dello stesso periodo e di analogo stile, una serie di incisioni del pittore ripropone il tema dell'antropomorfismo delle rocce: la serie, intitolata *I Misteri*, contiene versioni a stampa di alcuni dipinti ai quali è stato possibile, per comparazione, assegnare il titolo. Le opere sono tutte ad acquaforte, *medium* espressivo di una certa valenza spirituale, della cui capacità di esaltare l'individualità dell'esecutore aveva parlato anche Max Klinger nel trattato *Malerei und Zeichnung* (1891)<sup>22</sup>, in cui col termine '*Griffelkunst*' si mettevano assieme disegno e

Mollisi, numero monografico di "Arte & Storia", XI, 2010, 48, pp. 392-403, in part. 392, 397.

<sup>21</sup> Il motivo della *Ruine am Meer* era un ulteriore sviluppo del tema precedentemente trattato nelle opere *Villa am Meer* (1864-1878) e *Toteninsel* (1880), che avrebbe trovato conclusione nel dipinto *Die Kapell* (1898). Cfr. Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana. Hans von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welti, catalogo della mostra di Fiesole, a cura di C. Nuzzi, A. De Palma, Roma 1980, ill. p. 104.

<sup>22</sup> M. KLINGER, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1891 (ed. it. *Pittura e disegno*, Segrate 1998); si veda anche Max Klinger, catalogo della mostra, a cura di B. Buscaroli Fabbri, Ferrara 1996, p. 179. Si veda poi M.G. MESSINA, *Il Filosofo, dal ciclo Vom Tode II di Klinger*, in *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, a cura di F. Biasutti, Ancona 1996, pp. 101-121, e A. NIGRO, *L'anima, l'occhio e la mano: il Simbolismo e le ragioni della grafica tra Francia e Germania*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris,

incisione, le due arti che avevano ampiamente praticato i maggiori artisti mitteleuropei del tempo. Sebbene Klinger sia uno spirito molto affine a quello di Schlatter, sperimentatore del potere immaginifico ed espressivo dell'incisione e dei paesaggi antropomorfici, non esistono comunque evidenze che documentino un interesse diretto e programmatico di Schlatter per l'artista tedesco.



Fig. 7. C.A. Schlatter, *Gli spettri*, acquaforte, 1924-1925, 540x705 mm.

Schlatter partecipò nel 1917 all'Esposizione del Soldato con le stampe *Tomba d'eroi* e *La roccia fantasma* ossia, con molta probabilità, l'acquaforte che conosciamo con il nome *Il fantasma* (fig. 6), quest'ultima acquistata dal re d'Italia, Vittorio Emanuele III<sup>23</sup>; e poi all'Esposizione di Torino del 1925, con l'acquaforte *Gli spettri* (fig. 7).

Queste incisioni rappresentavano l'ultimo baluardo di quelle idee simboliste afferenti al mondo dell'onirico e del fantastico che restavano tardivamente vive nell'arte di un pittore così legato alla tradizione, e che si rinnovavano in un prodotto artistico in cui il *revival* e la citazione spesso sapevano fondersi con la capacità di affrontare temi complessi come quello dell'incomunicabilità, espresso nell'assimilazione della figura umana a qualcosa di inanimato.

Ciò che emerge maggiormente in queste acqueforti è, però, la grande abilità di Schlatter nella tecnica incisoria: il tratto impresso sulla lastra – ottenuto rigando delicatamente il bitume o la cera per scoprire il metallo da indirizzare alla morsura, o intagliando la matrice per inchiostrarne il rilievo residuo – risultava profondo e netto e, allo stesso tempo, sinuoso e delicato. Anche nella pittura su tela non mancavano quasi mai rifiniture con piccoli tratti di pennello, elementi di una tendenza al grafismo che è debitrice della conoscenza profonda delle tecniche di stampa, utilizzate poi da Schlatter prevalentemente per veicolare il messaggio teosofico dalla fine degli anni venti.

Roma 2007, pp. 155-178.

<sup>23</sup> Cfr. *Società delle belle arti in Firenze. Catalogo dell'Esposizione del Soldato*, [Firenze 1917], p. 68 e p. 76. Schlatter espone al terzo piano in Sala A *Tomba d'eroi* nr. 15 e in Sala B (Sala bianco e nero) *La roccia fantasma* nr. 25. Nel catalogo in possesso del pittore sulla pagina 76, in corrispondenza della dicitura *La roccia fantasma*, è annotato a penna: «acq. S. M. Re d'Italia» (ACGV, Fondo Schlatter, faldone 2, cartella E, f. 1).

### Le pubblicazioni, i manoscritti e gli studi teosofici

L'ispirazione ai dettami della teosofia è dichiarata in maniera inequivocabile, infatti, in alcune sue opere prevalentemente a carattere librario – la cui importanza è ribadita anche nel saggio di Elisabetta Fadda<sup>24</sup> – ossia sei volumi pubblicati dal 1929 al 1935, *Ride la morte*, *Viaggio sentimentale*, *I Fiori della vita*, *Mater Purissima*. *Cinque leggende sulla Via dell'Amore*, *Gocce di rugiada*, *Base unica*, e ventisei manoscritti inediti e decorati con xilografie e mono-litotipie, probabilmente collocabili tra gli anni trenta e gli anni quaranta<sup>25</sup>. In essi la derivazione teosofica dei contenuti appare come il frutto di una conoscenza sedimentata della dottrina e dei suoi insegnamenti, come se l'adesione profonda alla teosofia fosse già maturata da tempo e solo a quel punto programmaticamente analizzata, discussa ed esternata.

Sebbene infatti anche le sue opere giovanili fossero segnate da un marcato anelito spiritualista, dagli anni venti la sua arte sembra segnata da una tensione maggiormente drammatica e mistica. Probabilmente la cesura tra lo Schlatter legato alla tradizione ottocentesca e quello profondamente mutato da una nuova visione trascendente delle cose è sovrapponibile alla data della scomparsa prematura della moglie Emma, avvenuta l'8 aprile 1923, a causa di un'infezione contratta nelle acque dell'Arno.

Risale, infatti, al 1929 il suo primo opuscolo a tematica teosofica, *Ride la morte*<sup>26</sup>, stampato *in folio* dalla Stamperia Belforte di Livorno in cinquanta esemplari numerati: la prima delle sei pubblicazioni che, in maniera diversa, riflettevano sul significato della vita, sul ruolo dell'arte nell'elevazione dello spirito, sulla comprensione delle cose ultime, nascoste dietro lo schiacciante «peso del corpo materiale»<sup>27</sup>. Non a caso questo primo contributo è una raccolta di poesie che prende il via dalla considerazione della morte come «alba di vita nuova»<sup>28</sup>.

La teosofia, assieme ai numerosi indirizzi spiritualistici degli ultimi decenni dell'Ottocento, aveva contribuito a determinare un fermento diffusosi poi nei primi anni del Novecento in tutta Europa, come reazione all'ideologia predominante di impronta materialistica. L'alternativa religiosa che essa proponeva come oppositiva alla fede nella sola ragione strumentale era la riscoperta di valori spirituali provenienti da una tradizione ancestrale: quella della Scuola eclettica neoplatonica di Alessandria d'Egitto.

L'*Iside svelata*<sup>29</sup> di Helena Petrovna Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica, era il manifesto indiscutibile di queste concezioni che si basavano sulla sapienza dei concetti universali di Platone: dietro il mondo materiale e in trasformazione si nasconde il mondo immutabile delle 'Idee' esistenti nella 'Mente Divina'. La Blavatsky e i suoi sostenitori erano convinti

<sup>24</sup> FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze ... cit.*, p. 159.

<sup>25</sup> Tra questi *I Quaderni dello Scorpione* sono gli unici datati 1937: per analogia stilistica e di contenuti è opportuno far risalire la maggior parte dei manoscritti a questi anni, vale a dire qualche anno dopo le pubblicazioni.

<sup>26</sup> C.A. SCHLATTER, *Ride la morte*, Livorno 1929.

<sup>27</sup> Ivi, p. 15.

<sup>28</sup> Ivi, p. 22.

<sup>29</sup> H.P. BLAVATSKY, *Iside Svelata. Chiave dei Misteri antichi e moderni della Scienza e della Teologia*, 2 voll., trad. it. di E. Bratina, nuova ed. a cura di P. Moschin, E. Sempì, Vicenza 2015, riproduzione facsimilare dell'ed. Trieste 1958 (ed. or. *Isis unveiled. A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology*, 2 voll., New York 1877).

che la teosofia potesse conciliare le divergenze tra scienza e religione, ammettendo la realtà del principio di evoluzione, la presenza di un'intelligenza ordinatrice operante nella natura, molto vicina a quella teorizzata dai matematici, l'idea di una legge universale di equilibrio (*karma*) che produce una costante purificazione e trasformazione dell'esistente.

La teosofia si legava, infatti, anche alle ricerche matematiche e scientifiche, come attestato dagli studi sulla quarta dimensione portati avanti a partire dal 1904 in articoli e in pubbliche conferenze romane dal presidente della Loggia Teosofica Indipendente di Roma, Carlo Ballatore, il quale riuscì a coinvolgere nella sua orbita molti artisti, intorno agli anni 1910-1920: in particolar modo Giacomo Balla, ma anche Julius Evola e Ardengo Soffici. Di qui la tendenza delle avanguardie sensibili alla teosofia<sup>30</sup> a predisporre configurazioni quasi prevalentemente geometriche (di cui un esempio sono le prime opere di Piet Mondrian, dichiaratamente teosofiche) perché intese come manifestazioni dell'aura del principio universale, secondo il famoso aforisma di Platone *Aèi ho theòs geōmetréi*, ossia «Dio geometrizza sempre»<sup>31</sup>.

Amico del teosofista e giornalista di origini svizzere Roberto Hack – che si impegnò a ricostituire nel 1944 il gruppo fiorentino dopo lo scioglimento della Società Teosofica avvenuto in seguito alle leggi razziali –, Carlo Adolfo Schlatter si era avvicinato al movimento forse grazie alle numerose personalità gravitanti intorno alla Biblioteca Teosofica di Firenze nei primi anni del Novecento, ambiente perfettamente descritto da Giovanni Papini nel romanzo *Passato remoto*<sup>32</sup>.

La perdita del padre quando ancora era un bambino, quella di sua moglie e infine quella di sua madre; le difficoltà economiche che lo avevano spinto a perdere di vista la sua affer-

<sup>30</sup> La rivalutazione dell'importanza della visione teosofica nella storia e soprattutto nella storia dell'arte – di cui il saggio di Sixten Ringbom del 1966 rappresenta il primo esaustivo contributo – si può ritrovare in opere di numerosi studiosi contemporanei che sottolineano la necessità di questa particolare angolazione storico-critica soprattutto nell'analisi delle avanguardie (un esempio è costituito da R. LIPSEY, *An art of our own. The spiritual in twentieth century art*, Boston-London 1997. Fondamentali sono anche i seguenti cataloghi di mostre: *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, catalogo della mostra di Los Angeles, Chicago e L'Aja, a cura di M. Tuchman, New York-London-Paris 1986; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, catalogo della mostra di Francoforte, a cura di V. Loers, Ostfildern 1995; *Traces du sacré*, catalogo della mostra, Paris 2008), che subiscono più di altri movimenti artistici l'influenza teosofica: questa è ravvisabile in primo luogo nella pittura astratta dei fondatori di *De Stijl*, Theo van Doesburg e Piet Mondrian (quest'ultimo avvicinosi alla teosofia tra il 1899 e il 1900), poi nell'opera di Kandinskij precedente al 1914. La particolare risonanza di queste conoscenze e degli aspetti esoterici nell'arte dei futuristi è messa in luce dalla critica sin dalla fine degli anni sessanta (si veda M. CALVESI, *Penetrazione e magia nell'arte di Giacomo Balla*, in *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, Milano 1967, pp. 121-160) ed è dimostrata *in primis* dalle *Compenetrazioni iridescenti* (1912-1913) di Giacomo Balla, di cui ha parlato Flavia Matitti in F. MATITTI, *Balla e la teosofia*, in *Giacomo Balla. 1895-1911. Verso il Futurismo*, catalogo della mostra di Padova, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1998, p. 41. Balla, assieme a Julius Evola, rappresenta una delle personalità più importanti dell'astrattismo italiano di ispirazione teosofica. Vi è poi il caso peculiare di Nikolaj Roerich, pittore e fondatore della Società Agni-Yoga o dell'Etica Vivente che, venuto a contatto con le idee blavatskyane nei primi anni del Novecento tramite sua moglie Elena, produsse durante tutta la prima metà del secolo opere impregnate di misticismo con uno stile espressionistico e simbolico senza abbandonare, al pari di Schlatter, il linguaggio figurativo (cfr. G. DE LUCA, *Arte e Teosofia in Roerich*, in *Arte e Teosofia*, atti del Seminario Teosofico di Grado (2012), Vicenza 2014, pp. 12-21, in part. 14).

<sup>31</sup> S. RINGBOM, *Art in 'the epoch of the great spiritual'. Occult elements in the early theory of abstract painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 386-418, in part. 395.

<sup>32</sup> Cfr. G. PAPINI, *La Biblioteca Teosofica*, in ID., *Passato remoto 1885-1914*, Firenze 1948, pp. 124-129.



Fig. 8. C.A. Schlatter, *Sic itur ad astra* (dal volume *Viaggio sentimentale*), xilografia, 1935, 90x210 mm.

mazione professionale: queste alcune delle ragioni che avrebbero allontanato Schlatter dalla vita materiale conducendolo sempre di più alla ricerca di una vita aperta ad altre realtà oltre il contingente.

Nella pubblicazione stampata nel maggio del 1933 conosciuta con il titolo *Viaggio sentimentale*<sup>33</sup>, il pittore svizzero narrava il passaggio dalla materialità del corpo che, disincarnandosi, accede alla dimensione spirituale dell'anima, la quale diventa un tutt'uno con l'anima del mondo: questo passaggio è pur sempre veicolato dalla morte che sancisce la fine del «Viaggio terrestre»<sup>34</sup>. È la dedica d'apertura del volume «da Lei a Lei»<sup>35</sup> a chiarire, infatti, la natura e il significato complessivo di questo viaggio, ossia il percorso evolutivo dello spirito umano, descritto nella sua estrinsecazione all'interno della vita, che parte dall'amore e finisce nell'amore stesso. 'Lei' – ossia il femminile sacro, ma anche la vita stessa e, nella sua forma più alta, l'amore, che diventa amore per la sua stessa esistenza – è l'origine di tutte le cose, che ritornano, alla fine della vita umana, a questo immenso e primordiale principio: un 'lei' tetraedrico, sorgivo e inesauribile.

Sul frontespizio dell'opuscolo, il pittore pubblicava l'incisione xilografica *Sic itur ad astra* (fig. 8), utilizzata come *ex libris* di molte sue altre pubblicazioni. La massima «così si sale alle stelle»<sup>36</sup>, tratta dall'*Eneide* di Virgilio, era pronunciata da Apollo allo scopo di incitare il figlio di Enea, Iulo, ad affrontare con valore e coraggio qualsiasi prova cui la vita lo avrebbe sottoposto e a conquistare, così, l'immortalità; immagine ricorrente nelle opere cartacee di Schlatter, doveva essere un motto imprescindibile per il teosofo, che solo attraverso il raggiun-

<sup>33</sup> C.A. SCHLATTER, *Viaggio sentimentale*, Firenze 1933.

<sup>34</sup> Ivi, p. 11.

<sup>35</sup> Ivi, p. 5.

<sup>36</sup> Aen. IX, 641.

gimento del Nirvāna – il più elevato stato di beatitudine spirituale – avrebbe potuto acquisire l'immortalità assoluta.

Nel dicembre del 1935 usciva la sua quarta opera a stampa, *Mater purissima. Cinque leggende sulla Via dell'Amore*, pubblicata in 123 copie dalla stamperia polacca di Samuel F. Tyszkiewicz a Firenze: si tratta, con molta probabilità, dell'edizione più diffusa di Schlatter, della quale ha fatto menzione anche Emanuele Bardazzi<sup>37</sup> a proposito di due opere letterarie di analogo contenuto religioso-esoterico dell'artista Raoul Dal Molin Ferenzona. Bardazzi ha rilevato come *Mater purissima* di Schlatter possa essere una derivazione delle opere letterarie *Vita di Maria* e *Ave Maria* di Ferenzona, affermando che «anche Schlatter era immerso nella dimensione cristiano-esoterica e soleva comporre edizioni artistiche per eletti, manoscritte, miniate e rilegate *ad personam* alla maniera di Ferenzona»<sup>38</sup>.

Anch'egli cresciuto a Firenze e sedotto dalla dottrina teosofica, Ferenzona aveva probabilmente conosciuto Schlatter durante le lezioni alla Scuola di Nudo, che aveva frequentato nel 1901<sup>39</sup>. Quarant'anni dopo, nel 1941, Carlo Adolfo riceveva in dono dal suo amico il volume *"Asha". Decade Aurea*<sup>40</sup>, con la dedica: «A Carlo Adolfo Schlatter, nella prenascita, nella Vita terrena, nel dopo morte fratello. Queste tenui poesie e argentee incisioni come un'oasi di pace e di gioia. Ferenzona 1941»<sup>41</sup>. Negli auspici di Ferenzona il rapporto fraterno tra i due si sarebbe conservato, in una dimensione atemporale, nella vita ultraterrena, quella in cui lo spirito divino, spogliatosi della materialità del corpo, avrebbe finalmente raggiunto l'elevazione.

Nella seconda metà degli anni trenta, il pittore iniziava a stringere rapporti epistolari con gli esponenti più in vista del mondo teosofico e contemporaneamente affrontava la redazione dei volumi manoscritti<sup>42</sup>: queste opere 'spirituali', prevalentemente corredate di xilografie e linotipie, erano il frutto di un tipo di rapporto con l'arte che pone Schlatter in quell'universo di pittori affascinati dalla possibilità di vivere l'esperienza artistica come un'attività sacralizzante, in cui la realizzazione espressiva sembra dipendere da una coscienza superiore all'indi-

<sup>37</sup> Cfr. E. BARDAZZI, *Sacro e profano nel simbolismo multiforme di un dandy di casa nostra*, in *Raoul Dal Molin Ferenzona. "Secretum Meum"*, catalogo della mostra, a cura di E. Bardazzi, Firenze 2002, pp. 11-23.

<sup>38</sup> Ivi, p. 22.

<sup>39</sup> M. QUESADA, *Indagare il mistero*, in *Raoul Dal Molin Ferenzona. Oli, acquarelli, pastelli, tempere, disegni, punte d'oro, punte d'argento, collages, punteseccche, acqueforti, acquetinte, bulini, punte di diamante, xilografie, berceaux, gipsografie, litografie e volumi illustrati*, catalogo della mostra, a cura di M. Quesada, Roma 1978, pp. 3-26, in part. 9-10.

<sup>40</sup> R. DAL MOLIN FERENZONA, *"Asha". Decade aurea*, Milano 1941, cit. in FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze ...* cit., p. 160.

<sup>41</sup> Copia conservata presso l'archivio privato degli eredi Schlatter.

<sup>42</sup> Ai manoscritti la scrivente ha attribuito una datazione collocabile nella seconda metà degli anni trenta in quanto, tra questi, i *Quaderni dello Scorpione* sono gli unici datati dall'artista al 1937 e possiedono uno stile assolutamente omogeneo a quello degli altri. Non ci sono matrici autografe o altre informazioni che facciano pensare che questi siano stati prodotti in precedenza ma è altamente plausibile che gli altri venticinque manoscritti siano stati eseguiti da Schlatter all'incirca a partire dagli anni trenta fino ai primi anni quaranta, in un periodo di forte interesse per le attività della Società Teosofica, durante il quale il pittore frequentava sicuramente il salotto della contessa Maria Luisa Gamberini (filantropa e scrittrice, nonché segretaria generale della sezione italiana della Società Teosofica Italiana dal 1929 al 1934) e in cui comunicava attraverso missive con le maggiori personalità del mondo teosofico. Un periodo, insomma, in cui la divulgazione dei principi teosofici era ritenuta per l'artista importante.

viduo, del tutto 'agente' nei confronti dell'artista il quale, in maniera extra-referenziale, può solo abbandonarsi alla creazione.

Le incisioni in cavo erano spesso trasformate dal pittore in monotipi mediante il ritocco a pennello dopo la stampa, e rese, quindi, veri e propri *unica*. Al ritocco a mano, Schlatter combinava un procedimento che gli consentiva di stampare un'immagine finale policromatica, ottenuta mediante sovraimpressioni progressive di inchiostro sulla carta. Le stampe, in tal modo, non

erano suscettibili di riproduzione: l'unicità del manufatto ottenuto si confaceva al valore spirituale e rituale che l'artista desiderava imprimere sulla carta. Alle immagini erano affiancati i testi redatti rigorosamente a mano.

Tra questi volumi, il più emblematico è forse *Krishnaji philosophe malgré lui*: Jiddu Krishnamurti, personalità ascetica e mistica proveniente dall'India meridionale, è forse la figura più influente sul pensiero dello Schlatter dell'ultimo periodo. Visto come il nuovo Cristo sceso sulla terra da alcuni soci e simpatizzanti della Società, e invisibile ad altri, Krishnamurti avrebbe generato una vera e propria crisi all'interno del movimento, culminata nell'abbandono di Rudolf Steiner e nella conseguente istituzione della Società Antroposofica nel 1913<sup>43</sup>.

Secondo una tradizione familiare, Schlatter aveva avuto modo di conoscere Krishnamurti, un uomo profondamente carismatico che, sebbene privo di autorità speculativa e filosofica, riusciva a mettere sempre in discussione tutte le conclusioni cui erano esistenzialmente e conoscitivamente arrivati i suoi interlocutori<sup>44</sup>. Nel manoscritto *Krishnaji philosophe malgré lui* è esposta la concezione dell'asceta a partire da alcuni principi del pensiero heideggeriano: la verità non può essere raggiunta sino a quando la coscienza del sé non è completamente distrutta per fare posto al 'Nulla'; 'Nulla' che in Heidegger «è l'irrazionale dell'esistenza»<sup>45</sup>, il

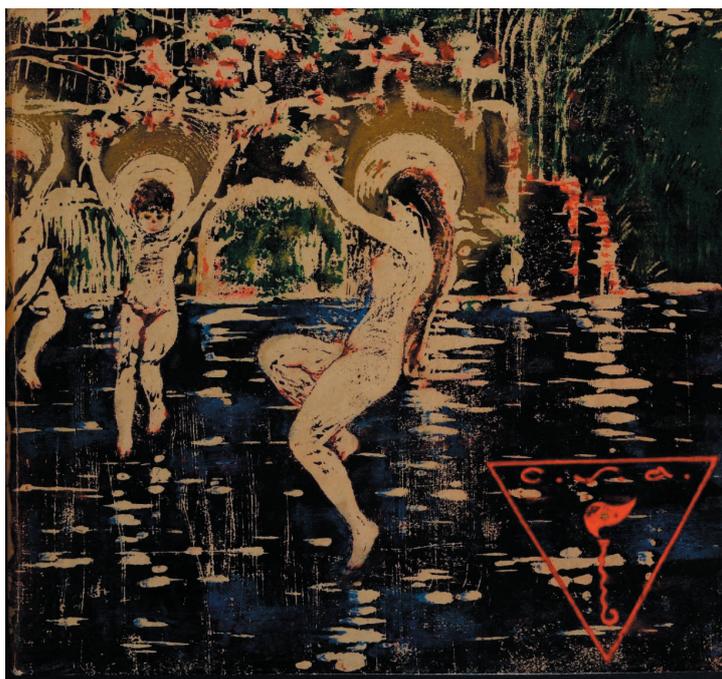


Fig. 9. C.A. Schlatter, *Esistenzialismo* (piatto anteriore della copertina del manoscritto omonimo), mono-linotipia, s.d. (1930 ca), stampa lungo tutta la superficie della copertina distesa 280x520 mm (il piatto è 280x260 mm)

<sup>43</sup> Cfr. E. BRATINA, *J. Krishnamurti a confronto con la psicoanalisi. La Via alla Liberazione dell'Uomo*, a cura di W. Esposito, Vicenza 2016, p. 26.

<sup>44</sup> Cfr. *La Società Teosofica. Storia, valori e realtà attuale*, a cura di A. Girardi, Vicenza 2014, p. 175.

<sup>45</sup> SCHLATTER, *Krishnaji philosophe ... cit.*, p. 7.



Fig. 10. C.A. Schlatter, senza titolo (dal manoscritto *Esistenzialismo*), xilografia *retouché*, s.d. (1930 ca), stampa 200x182 mm; misure pagina intera 280x260 mm.



Fig. 11. L. Viani, *Il naufrago* (dalla raccolta *Il martirio*), xilografia, 1916 ca, 350x500 mm.

principio che, costringendo l'uomo tra i due poli della nascita e della morte, genera un'angoscia la cui accettazione conduce l'uomo all'eroismo: la consapevolezza della morte e della limitazione della personalità, che dalla morte stessa deriva, fa in modo che egli possa rivelarsi come espressione della vita universale. Il 'Nulla' diventa così fondamento necessario dell'esistenza, reperibile solo nella proiezione dell'uomo al di fuori dell'essere. La condizione di quiete, generata dalla scomparsa totale dell'essere e delle sue leggi, secondo Schlatter è una condizione mistica che, in Krishnamurti come in Heidegger, attraverso il vuoto assoluto portava comunque alla rivelazione dell'esistenza.

Anche nel manoscritto *Esistenzialismo. Una filosofia ermetica* il nodo focale è ancora il Nulla come rappresentazione della negazione totale dell'esistenza. Schlatter eseguiva a stampa xilografica finanche la copertina di cartone (fig. 9), con un

motivo che sembra una festa danzante di creature angeliche apparentemente sospese su uno specchio d'acqua e aggrappate a dei rami fioriti, un tripudio di colori e forme morbide, di chiara derivazione *Nabis*.

La xilografia principale dell'opera mostra una figura allungata e senza volto (fig. 10) che regge tra le mani una maschera con un atteggiamento corruciato. Il segno di Schlatter,

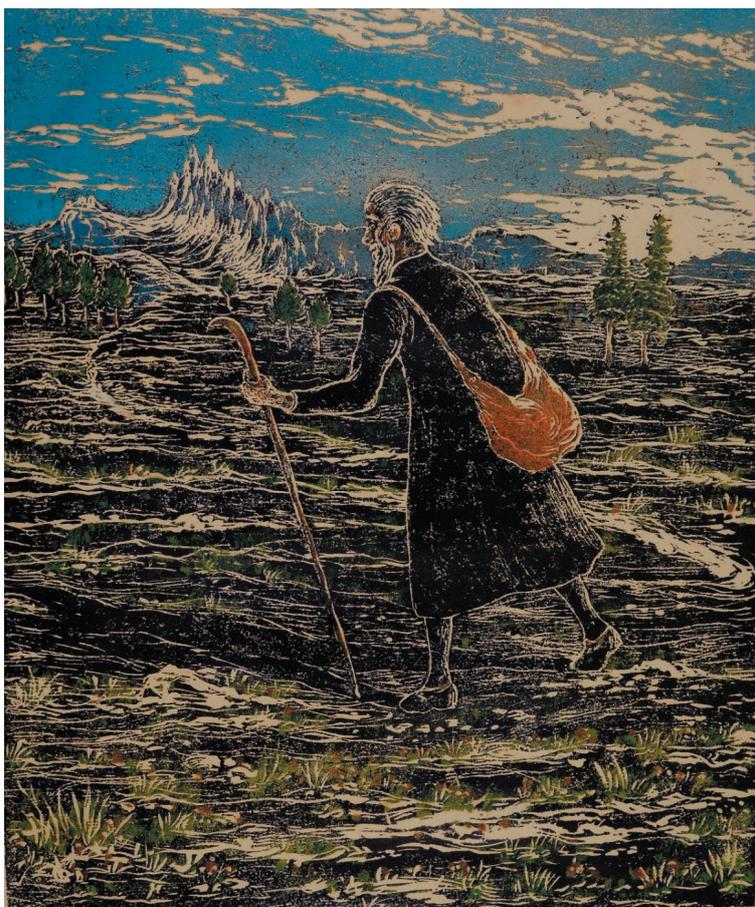


Fig. 12. C.A. Schlatter, *Arabuntha. L'eterno pellegrino*, mono-linotipia, s.d. (1930 ca), 318x148 mm; misure foglio 515x360 mm.

nella sua estrema semplificazione che accentua i contrasti, ricorda certi grafismi dell'espressionismo nordico e sembra accogliere la lezione di sintetismo del conterraneo Félix Vallotton, così come le «sintesi amare»<sup>46</sup> elaborate da Lorenzo Viani, interprete della rinascita della tecnica xilografica assieme a Adolfo De Carolis negli anni del primo conflitto mondiale. Di Viani segnaliamo un'incisione del 1914 a cui quella di Schlatter sembra avvicinarsi per analogia intensità, data dal nero che «divora i corpi ma al tempo stesso li forma»<sup>47</sup>, *Il naufrago* (fig. 11), appartenente alla serie *Il martirio*<sup>48</sup>.

È in *Arabuntha. L'eterno pellegrino* che viene descritto, infine, il cammino verso la verità: un viaggio che scoraggia e fa incorrere in errore finché il pellegrino non si accorge di esservi già immerso, nella verità. Il viandante altro non è, quindi, che la figura allegorica dell'«Eterno Iniziato», il Pellegrino, il *Christos* degli gnostici. *Chrístos*, la forma scritta originale, significava, infatti, 'discepolo in probazione': questi, dopo lunghe prove e sofferenze, poteva essere 'unto' e definito *Christos*, il 'purificato'<sup>49</sup>.

Nella linotipia (fig. 12) che illustra il volume, l'utilizzo di più sovrapposizioni consente all'au-

<sup>46</sup> R. CAMPANA, 1914: con le Gallerie fiorentine all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero, in *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e nero. Acquisti per le Gallerie. Firenze 1914*, catalogo della mostra, a cura di R. Campana, Firenze 2014, pp. 22-61, in part. 50.

<sup>47</sup> R. MOROZZI, *Opere grafiche per la Galleria d'arte moderna. Le proposte della Commissione*, in *Il colore dell'ombra* ... cit., pp. 86-101, in part. 93 fig. 4.

<sup>48</sup> La tiratura è di circa cento esemplari. Cfr. *Lorenzo Viani xilografo*, catalogo della mostra, [a cura di] R. Fini, prefazione di F. Bellonzi, Siena 1975, nrr. 126-140, pp. 149 e ss.

<sup>49</sup> Cfr. C.W. LEADBEATER, *Corpus Christi*, "Gnosi. Rivista bimestrale di teosofia", IV, 1923, 3, pp. 89-95. L'articolo è la traduzione italiana di un capitolo del libro *The hidden side of christian festivals* (Los Angeles-London-Sydney 1920) di Charles W. Leadbeater.

tore di utilizzare diversi colori e di stemperare, con essi, la durezza espressiva dell'incisione in cavo. Con questo stratagemma Schlatter riusciva anche a trovare un perfetto corrispettivo visivo alla fusione tra l'individuo e il tutto circostante: nella rappresentazione, infatti, ogni cosa viene trattata nella stessa maniera e con la stessa importanza. L'erba, gli alberi, il cielo e la figura scura del viandante sono parti di un tutto perfettamente armonico in cui non vige alcuna gerarchia.

Ma ciò che colpisce è che le sembianze di Arabuntha, in abiti dimessi, con i calzari, la barba lunga e il bastone, siano le stesse che il pittore doveva avere intorno alla metà degli anni trenta, quando viveva ormai in maniera quasi anacoretica, lontano dai bisogni consumistici e dai condizionamenti sociali, ossia senza cinture né alcun tipo di indumento che potesse risultare opprimente.

Interessato al recupero di una spiritualità integrale, Schlatter ci ha lasciato una sterminata raccolta di opere la cui portata simbolica è spesso offuscata da un fare artistico che stentava a trovare una coerenza, sebbene egli riuscisse a produrre anche opere degne di grande considerazione, soprattutto quando si dedicava a una pittura di realtà tendente a una dimensione ideale e simbolica.

Nella sua produzione, le diverse tipologie stilistiche e tecniche in un primo tempo hanno messo in evidenza solo le discordanze. Ciò è accaduto perché non si è potuto cogliere da subito con chiarezza il *fil rouge* che percorre tutte le sue opere: lo spiritualismo individuale come espressione di una religiosità universale. La vastità di riferimenti sottesi costituisce un complesso di straordinario fascino, pieno di assonanze e influenze; non è necessario che il collegamento fra questi elementi sia oggettivo; ciò che conta è che si riferisca, con onestà, a una sensibilità soggettiva. La sensibilità di un uomo che, lottando per riaffermare una forma possibile di rituale, si sforzava di mostrare, attraverso l'arte, la verità come se fosse davvero inerente al mondo.