



Figura 1. Gian Maria Lepsky, *Canale della Giudecca*. 1927 ca. Olio su tavola, 45 × 55 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

«Vario di luce e di colore... come nella realtà»

Gian Maria Lepscky: la via artistica solitaria di un capesarino

Pierpaolo Luderin

Abstract At the 'official' exhibition of Ca' Pesaro in 1920 takes part, together with some artists of a certain importance, Gian Maria Lepscky, who will be present at the Bevilacqua La Masa exhibitions several times, as well as two Biennale. After a period of oblivion, interrupted only recently, the contribution proposes a more careful review of the work of this remarkable portraitist, but also versatile artist in all genres, including that of religious painting.

Keywords Gian Maria Lepscky. Ca' Pesaro. Venice. Fondazione Bevilacqua La Masa.

Alla 10. Collettiva 'ufficiale' di Ca' Pesaro del 1920 non sono presenti di certo nomi tanto rilevanti come quelli di coloro che espongono in quella stessa estate alla Galleria Geri Boralevi e che costituiscono di fatto una sorta di fronte avanzato delle ricerche artistiche, in gran parte cresciute all'interno delle esposizioni della Bevilacqua La Masa. Grazie a numerose esperienze e a contatti anche internazionali, personalità come quelle di Felice Casorati, Arturo Martini, Gino Rossi, Pio Semeghini, Vittorio Zecchin risultano ormai affermate nel panorama artistico culturale più avanzato.

Sull'altro versante tuttavia, rappresentato in molti casi da artisti meno dirompenti nei confronti della 'tradizione', non mancano i nomi di qualità, come Napoleone Martinuzzi, Attilio Cavallini (membro peraltro anche della giuria di selezione), Cesare Mainella, Gigi De Giudici, Umberto Martina, Cosimo Privato, Carlo Cherubini, Lina Rosso, Mario Varagnolo, Marta Sammartini, Armando Tonello.


Tra costoro va senz'altro segnalato anche un giovane 'esordiente', Gian Maria Lepscky, sul quale il 'trionfo' delle avanguardie artistiche del secondo dopoguerra ha ingiustamente fatto calare un velo di oblio. Lepscky espone in questa mostra due paesaggi veneziani ad olio, *Piazza San Marco sul tramonto*, *Bacino di San Marco* e un pastello, *Ritratto della contessa Campo Lanzi*. Già fin da questa prima 'uscita', dunque, l'artista dà prova di misurarsi con due generi, due ambiti che gli risulteranno sempre particolarmente cari e nei quali otterrà costanti apprezzamenti da parte di critica e pubblico: il paesaggio o la veduta e il ritratto.

Giovanni o Gian Maria Lepscky (come egli più spesso ama firmarsi), pressoché coetaneo degli artisti della seconda generazione capesari-

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-8

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

na (Da Venezia, Novati, Ravenna, Seibezzi, Varagnolo...), si è formato all'Accademia di Belle Arti di Venezia come allievo di Ettore Tito, ma ha frequentato anche gli altri maestri di spicco della pittura veneziana del tempo: Fragiaco, Ciardi, Laurenti, Milesi (i primi due, soprattutto). Giovanissimo, guarda con interesse a quanto accade nel panorama contemporaneo, all'Impressionismo e al Postimpressionismo, all'area secessionista e a un certo espressionismo nordico, ma è pure attratto dal Futurismo e da Valori Plastici. Dipinge *en plein air* angoli anche poco celebri di Venezia, disegna con un tratto superbo, scrive poesie di tono futurista che invia alla rivista *Ardita*, si fa notare da Marinetti (1987, 269) che lo definisce «futurista audace astrattista interessante». Basta guardare ad alcuni bozzetti a china su carta, databili al 1917-18, in cui un uomo e una donna si abbandonano con foga ai passi di un tango sfrenato o a dei lavori degli anni 1920-21, sempre a china, in cui raffigura in modi secessionisti le quattro stagioni.

Sono da ascrivere al '20 o agli anni immediatamente prossimi anche alcune nature morte (altro genere prediletto), tra le quali un *Piatto con uova* (Padova, collezione Ada Bergo Filippini) evidenzia la vicinanza con il clima di Valori Plastici, quasi precorrendo soluzioni novecentiste

nella geometrica distribuzione delle forme e nella loro quiete immota, nel dialogo serrato tra chiaro e scuro su cui stacca la nota luministicamente più alta del fondo del bicchiere. (Luderin 2011, 10)

Nello stesso anno, a Vicenza, Gian Maria è presente alla prima esposizione nazionale d'arte, organizzata dall'associazione Il Manipolo, con l'opera *La draga*. L'anno dopo, nel '21, prende parte alla 11. Collettiva della Bevilacqua, questa volta manifestando la sua passione per la montagna e il Friuli, dove si reca spesso per dipingere e incontrare parenti e amici e dar vita anche, a Buttrio, a una sorta di vero e proprio cenacolo culturale. I due quadri che espone, *Monte Cavallo verso sera* e *Monti friulani dal Monte Cavallo*, segnalano la sua abilità (come gli verrà riconosciuto da molta critica) nella resa dei valori luministici e chiaroscurali. Sempre nel '21 è presente, con altri artisti combattenti veneziani, tra i quali Fabio Mauroner e Nei Pasinetti, alla *Mostra nazionale di belle arti dei grigio-verdi* a Napoli, dove ripropone le due opere già esposte a Ca' Pesaro, più una *Laguna di Fusina*.

Alla Collettiva del 1922 Lepscky figura all'interno della *Mostra autonoma degli artisti trinceristi* con ben sei lavori, tutti ispirati al tema del paesaggio e della veduta, tra i quali un *Temporale imminente*, probabil-

mente dal medesimo soggetto di un olio su tavola¹ datato 1937. In esso, con un'angolatura insolita, l'artista dipinge una Venezia silente, diafana e quasi onirica, schiacciata dai grumi grigi e pesanti delle nubi, ma in cui si accende, intravisto appena sul fondo, un bagliore di luce. È ben riconoscibile in questo quadro la capacità del pittore di impostare su tagli fotografici quanto mai originali una veduta memore della migliore tradizione veneta, ma riattualizzata da un 'impressionismo lagunare' capace di fissarsi in un tempo di posa quasi 'magico'.

Venezia, quella del Canal Grande, quell'immagine obbligata della Venezia eterna, plasmata una volta e l'altra fin dai classici di tutte le scuole, fino agli amanti attuali del disegno, non è quella che espone Lepsky [...], che ha saputo creare con tono realista, con una chiaroveggenza nella sua retina perfetta per catturare questo chiaroscuro del sole e del cielo.²

Il registro cambia sensibilmente nel dipinto *Pettegolezzi*, presentato da Lepsky alla Biennale³ veneziana del 1924, l'anno stesso in cui ottiene la supplenza della cattedra di figura disegnata all'Accademia di Venezia. Dalle foto d'archivio⁴ e da articoli di stampa possiamo riconoscere in esso un taglio e una fattura davvero singolari. Anche se il tema era già stato trattato da altri prima di lui (segnatamente da Felice Casorati e da Ignacio Zuloaga oltre che da Emilio Notte), l'artista veneziano si distingue non solo per l'accento vernacolare che sa conferire alla scena, ma pure per un realismo marcatamente espressionista, di derivazione certamente nordica, che sembra spingersi ben oltre la memoria del primo van Gogh. In questo modo, una scena di genere popolare si trasforma «in un vigoroso quadro espressionista» (Stringa 2006, 30). Queste comari veneziane, trattate con una pittura ricca di impasti materici su tonalità di grigio (come ci conferma satiricamente la rivista *La Foghera*⁵), esprimono un mondo quotidiano fatto di confidenze, discussioni,

1 Nella collezione Ada Bergo Filippini di Padova esiste una versione del dipinto, datata in epoca successiva (1937), esattamente con il medesimo titolo, ripresentato peraltro da Lepsky in altre esposizioni. Non è certo che essa coincida con la versione esposta nel 1922 alla Bevilacqua.

2 Mantua, Cecilia (1936). «Gian Maria Lepsky en la Sala Fornons». *El Día Gráfico*, 9 junio. Qui, come più oltre, la traduzione è dello scrivente.

3 Il quadro risulta acquistato da un collezionista milanese in occasione della Biennale stessa. Non si conosce l'attuale ubicazione.

4 Cf. l'Archivio Lepsky, conservato e curato dall'erede Ada Bergo e dal marito Giampietro Filippini.

5 Trafiletto anonimo del settimanale *La Foghera* del 25 giugno 1924 con la scritta: «Tra i pittori. Lepsky [*sic*] dise che i pettegolezzi lu li vede nei quadri color grigio. E mi i debiti li vedo de tuti i colori fora che color saldato!».

vicinanza che oltrepassa il semplice quadretto di calle o campiello per restituire in tutta la drammatica deformazione dei volti e soprattutto delle mani la stratificazione di una fatica quasi certamente non solo domestica.

Come abbiamo visto fin dagli esordi capesarini, Gian Maria si dimostra «nemico delle specializzazioni»,⁶ anzi, sulla scia dell'insegnamento ricevuto all'Accademia si esercita in tutti i generi, dal paesaggio al ritratto, alla natura morta e alla pittura di genere fino anche, come vedremo, all'arte sacra. Allo stesso tempo, però, l'artista è capace di passare da una tecnica prossima all'Impressionismo a una più vicina alle varie declinazioni postimpressioniste, da soluzioni care a Novecento a un espressionismo di ascendenza nordica fino a un realismo quasi naturalista che a volte assume un accento 'magico', anche se sempre memore della tradizione veneta sette e ottocentesca. È ciò che saprà cogliere con finezza l'anonimo critico de *La Vanguardia* in occasione della mostra del pittore veneziano a Barcellona, nella Sala Parés:

Lepscky infatti riesce a oscillare tra poli distanti, tra la tradizione del XVIII secolo e il rinnovamento impressionista [...]. Sembra come chi cerchi di appartarsi dalle correnti che hanno caratterizzato il nuovo stile italiano [...] e dunque Lepscky dimostra nel libero gioco di questa tecnica, in una certa varietà di orientamenti, una maniera personale di vedere e di fare la pittura.⁷

Un olio su tavola, *Canale della Giudecca* (fig. 1), databile al 1927, manifesta, anche tecnicamente, la prossimità con la 'Scuola di Burano'; *Dirupo sul lago*, attribuibile al 1929 (olio su tavola, 50 × 40 cm, Padova, collezione Ada Bergo Filippini), discende direttamente dai migliori esiti postimpressionisti francesi. Nel *Nudo* del 1928 (olio su tela, 70 × 80 cm, Padova, collezione Ada Bergo Filippini), si riconosce il docente di figura disegnata che pare costringere la donna di spalle quasi come una 'prigione' michelangeloesca lungo la diagonale del quadro, mentre in *Notturmo a San Gregorio* (fig. 2), del 1934, la tecnica postimpressionista si sposa con soluzioni tipiche di un Realismo Magico, declinato secondo una tipologia veneta. Se in *Canale della Giudecca* Lepscky sceglie, con una sorta di ripresa cinematografica, di focalizzare lo sguardo sulle barche e la nave che sta sopraggiungendo, mentre sullo sfondo lontano la chiesa del Redentore appare circonfusa dal biancore rosato delle nubi e dal loro riflesso, nel notturno dedicato all'antica abbazia e a questo

6 Come sosterranno sia il periodico catalano *L'Instant* del 28 novembre 1935, sia *Il Gazzettino* dell'11 novembre 1936 nell'articolo dal titolo «Una esposizione del pittore Gian Maria Lepscky».

7 «Sala Parés. J. Lepscky». *La Vanguardia*, 29 novembre 1935.



Figura 2. Gian Maria Lepscky, *Notturmo a S. Gregorio*. 1934. Olio su tavola, 75 × 62 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini

assorto, deserto angolo della città, prossimo alla Salute, l'artista proietta un sentimento romantico, un'aura di sogno, quella di un luogo appartato e caro al pittore, che lì vicino aveva il proprio studio. Ancora una volta il taglio compositivo risulta particolare, con le facciate della chiesa e dell'edificio accanto che paiono abbracciarsi e fondersi verso l'alto, scivolando dalla luce calda e diretta del lampione in basso all'ombra nera della notte, che inghiotte la parte superiore del dipinto. Sono opere tutte che ben inseriscono Gian Maria nella pittura veneziana qualitativamente elevata di quegli anni, anche se

il suo percorso artistico non pare misurarsi tanto con le tendenze in voga, quanto con un'interiorità riflessiva, come se egli avesse voluto trovare una ragione profonda, autentica per dipingere, e non avesse accettato l'idea che la pittura fosse solamente, o soprattutto, un fatto formale. (Baradel 2013, 11-12)

Ne consegue quindi che, di fatto, l'artista si sente libero di impiegare con originalità di volta in volta gli idiomi prevalenti per adattarli al proprio sentire particolare. «Pittore di fine sensibilità, il suo spirito è pieno di risonanze moderne; egli si rende libero da tutti i pregiudizi e dipinge quello che è, anzi meglio *quello che vive*».⁸

La parabola artistica di Gian Maria si sviluppa e si consolida in particolare negli anni Venti e Trenta fino agli inizi degli anni Quaranta, quando ancora una volta lui, che era stato un artista soldato del Gruppo Bombarde - Armata del Grappa, viene richiamato e mandato a combattere in Africa. È in questi anni, come abbiamo già in parte visto, che il pittore riesce a dare forse il meglio della sua produzione, riunendo una serie di lavori davvero notevoli nell'ambito del paesaggio, degli scorci urbani, della natura morta, dell'arte sacra e in quello, a mio avviso di spicco, dei ritratti e degli autoritratti.

Sul finire degli anni Venti e i primi anni Trenta Lepscky effettua dei viaggi, dapprima in Francia e poi in Spagna, trasferendosi presso la sorella Rosina Lepscky Ferrero, a Barcellona, intorno al '34 e fino al '36, quando inizieranno a farsi sentire i primi disastri della guerra civile (anche la sua casa e diverse opere andranno distrutte). Ad animare le sue 'fughe' da Venezia è probabilmente il desiderio di evasione, anche da una sorta di isolamento non solo artistico, forse derivato da alcuni screzi⁹ e da una certa insofferenza verso il regime, ma pure il tentativo di inserirsi nel contesto

8 «Il successo della mostra personale di G.M. Lepscky a Barcellona». *Il Gazzettino*, 17 gennaio 1936.

9 Nel 1924 Lepscky - stando alle sue stesse dichiarazioni, allegate a una domanda al Ministero dell'istruzione, nel dopoguerra - aveva partecipato a delle manifestazioni di protesta contro il regime, finendo malmenato dalle squadre fasciste. In quell'occasione aveva pre-

culturale di una città internazionale assai vivace, quale il capoluogo della Catalogna.

I viaggi e i 'ritorni' in Italia, tuttavia, risultano frequenti, sia per gli impegni nella decorazione di alcune chiese dell'area triveneta, sia per la partecipazione a mostre (tra le quali vanno ricordate quelle alla Biennale veneziana del 1935 e del 1938, quelle della Bevilacqua La Masa del 1938 e del 1939 e la Triveneta del 1939 a Padova). Nel '32 a Venezia, con gli amici Oscar Sogaro e Giovanni Giuliani, tiene una mostra di dipinti e acqueforti alla Galleria Geri Boralevi, esponendo ancora una volta uno dei suoi paesaggi incantati, «la tela soffusa di un che di romantico» *Villa della Malcontenta* (1932 ca., olio su tavola, 50 × 40 cm, Mestre, collezione Adriana Lepscky), «in cui aleggia, a vero dire, il sogno»¹⁰ e nel quale la malinconia della scena sembra

sfumarsi nelle acque trasparenti in primo piano e negli alti pioppi che si profilano di contro a un cielo tiepolesco, dove la vaporosità dei colori è inversamente proporzionale alla densità della pennellata. (Luderin 2011, 19)

Interessante peraltro qui, come già in *Barche in laguna* (1927, Mestre, collezione Adriana Lepscky) o in altre opere, risulta il fatto che intenzionalmente il pittore lasci scoperte delle macchie non dipinte (ma trattate) della tavola ad integrarsi perfettamente, quasi come un grado zero della materia pittorica, con la composizione. In quest'olio poi – come in quelli dedicati al Friuli, a Buttrio e a Rualis – è possibile pure cogliere la particolare predilezione di Lepscky per le stagioni intermedie e le prime ore del mattino o quelle tardo pomeridiane, quando una luce dorata permea la natura, le cose e le case ravvivandone i colori, a volte quasi uniformandoli in una nota di incanto e soffusa malinconia.

È certo a ogni modo che il mondo pittorico di Lepscky non è costituito da un'emozione che quasi cancella l'oggetto, al contrario dall'oggetto è conquistato. Il paesaggio, al quale Lepscky guarda con commozione, sia quello della città [...] sia quello della natura [...] è colto con lo spirito di un innamorato che vuol fissare un momento di bellezza. È dunque vario di luce e colore, così come è vario nella realtà, ed è inutile cercare una nota insistente.¹¹

sentato una denuncia, poi ritirata su consiglio delle forze di polizia e forse anche di amici e parenti (cf. Archivio Lepscky).

¹⁰ *Il Gazzettino*, 16 marzo 1932.

¹¹ Passarella, Ottorino (1937). «La mostra del pittore Lepscky». *Il Gazzettino*, 23 novembre.



Figura 3. Gian Maria Lepscky, *Autoritratto*. 1934 ca. Olio su tavola, 50 × 40 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini



Figura 4. Gian Maria Lepsky, *Autoritratto*. 1939 ca. Olio su tavola, 63 × 50 cm.
Collezione privata

Paesaggi come questi risulteranno tra i più ammirati anche in occasione di altre mostre, ad esempio nella personale al circolo artistico Il Manipolo di Vicenza del 1935, per «quella aria di dolce e sereno abbandono che vi traspare». ¹² In quell'esposizione il pittore «notissimo nel campo artistico» dispiega al completo la sua arte:

ritratti, studi di nudo, nature morte, paesaggi 'montani' e lagunari risaltano per caldi toni di colore obbedienti a sapiente equilibrio e a suggestiva armonia [...]. Lepscky, con le sue tele, si fa comprendere, si avvicina, si fa ammirare da tutti, pur manifestando una forte personalità. ¹³

Sono tuttavia soprattutto i ritratti a colpire maggiormente la critica. L'artista, definito come «nemico della faciloneria e del facile plauso», è ritenuto capace di scavare in profondità l'anima dei suoi soggetti. *Il violinista Bonelli* (1935 ca., olio su tela, 65 × 75 cm, Bournemouth, UK, collezione Bonelli), per esempio, «che ha esposto alla ricordevole Mostra del Manipolo, è un capo d'opera [...] dà la misura del suo valore di pittore». ¹⁴

Un giudizio lusinghiero, che sembra anticipare quello del *Ritratto* vigoroso, presentato da Lepscky alla mostra commemorativa della Fondazione della Biennale nel 1935, dove il realismo della mossa figura del personaggio si sfalda nello sfondo vaporoso. ¹⁵ Probabilmente l'anno prima (o comunque entro il 1936-37) invece, l'artista aveva realizzato un *Autoritratto* (fig. 3) di straordinaria intensità, dalla pennellata rapida, postimpressionista, nel quale i toni quasi monocromi della figura e del fondo risultano certamente prossimi a quelli di altri artisti della 'Seconda scuola di Burano', ma in cui Gian Maria dimostra una capacità magistrale di introspezione fino alle profondità più recondite di se stesso, guardando con coraggio e timore allo stesso tempo verso di noi e verso lo specchio, senza nulla nascondere e nascondersi, nemmeno uno strabismo forse più accentuato che nella realtà, almeno stando ad alcune foto. Quello che ci troviamo di fronte non è infatti tanto un pittore con tela e pennello, ma un uomo che si avvia verso i quarant'anni, con le prime rughe e la fronte stempiata, girato di tre quarti verso di noi con un atteggiamento di disarmante sincerità. Se pensiamo anche al periodo di esecuzione del dipinto, ossia gli anni difficili della 'fuga' in Spagna, che si concluderà con un forzato ritorno durante la guerra civile, possiamo ben comprendere questa sorta di smarrimento

¹² «La mostra del pittore Lepscky al Circolo artistico». *Vedetta fascista*, 18 gennaio 1935.

¹³ *Il Veneto*, 19 gennaio 1935.

¹⁴ Bognolo, Umberto (1935). «Vicenza. Il continuo interessamento per la mostra Lepscky». *Il Gazzettino*, edizione del pomeriggio, 11 dicembre.

¹⁵ L'ubicazione attuale del dipinto è ignota.

interiore che l'autoritratto sembra testimoniare, il sostare riflessivo sul proprio percorso artistico e umano, come a voler misurare le proprie forze e il tempo, il vissuto personale e la strada che ha davanti a sé. Colpiti dalla vibrazione dei tocchi cromatici, quasi non ci accorgiamo del disegno marcato che pare trattenere la figura dal risucchio dello sfondo.

È di poco successivo un altro intenso *Autoritratto* (fig. 4), assai diverso da quello appena considerato. Qui è ancora l'uomo in abiti borghesi a presentarsi, certo, questa volta con cravatta e camicia ricoperte da un pullover soffice, in cui si mescolano i toni delicati dell'ocra e del grigio, tradotti con tocchi di pennello sfumati fino a suggerire la morbidezza della lana. Egli si gira di scatto verso lo spettatore e l'atteggiamento pare manifestare una forma di fierezza di sé, di una acquisita consapevolezza, suffragata da un volto pulito, persino roseo nelle gote e da una testa finemente pettinata nei capelli dal taglio recente. Lo sguardo dall'alto in basso, verso lo specchio pare confermare una forza volitiva non riscontrabile in nessun altro autoritratto o in nessuna altra foto dell'artista, il quale qui ha intenzionalmente assunto una posa quasi da dandy. La luce che colpisce il mezzo busto di Gian Maria lo sottrae al buio dello sfondo, esaltando tutti i suoi tratti, finanche un accenno di pappagorgia, persino il grigio di una barba folta rasata di fresco, su cui stacca il nero dei baffi, delle sopracciglia e il castano appena ingrigitto dei capelli. È il volto di una persona non alla prima giovinezza, ma in salute, dal bel colorito, piena di vigore. Come una fiammata la luce esalta la parte che si sporge verso lo spettatore, lasciando in ombra l'altra, a testimoniare un contrasto forse anche interiore, così che, per quanto «l'ardore si mostri controllato e la tensione interna trattenuta, si agita nondimeno», possiamo dire, nell'intimo del pittore, come in ogni autentico dandy, «un'eccedenza di passione e di energia» (Boatto 2005, 45).

Sempre sul finire degli anni Trenta, in un clima di dolce intimità domestica, di affetti semplici e sinceri, l'artista ritrae *La madre Maria* (fig. 5), in un olio nel quale la lezione del Postimpressionismo lagunare sembra farsi da parte per far emergere invece degli accenti espressionistici che, nelle mani, conservano un ricordo lontano delle donne di *Pettegolezzi*. Ma i toni bruni dei capelli e dell'abito della madre sono qui avvolti nell'abbraccio di calde tinte rosate. Le pennellate paiono rincorrersi ora più rapide, come nello schienale della poltrona, ora quasi statiche (nell'abito della donna), qui si distendono morbide, lì si aggrumano compatte. Anche in questo ritratto tuttavia il disegno è ben presente a rimarcare, con un'attenzione addirittura sartoriale (e i sarti saranno oggetto di notevole interesse anche nell'ultima fase della sua vita), il taglio preciso dell'abito materno.

Tra il '35 e il '36 Lepscky conosce un successo considerevole in Spagna. Significativa al riguardo la critica che gli dedica la rivista *Renovación*, periodico della gioventù socialista spagnola:



Figura 5. Gian Maria Lepscky, *La madre Maria*. 1937 ca. Olio su tavola, 70 × 50 cm. Mestre, collezione Adriana Lepscky

Nella Sala Fornons Gian Maria Lepscky ha esposto una meravigliosa collezione di quadri, di opere maestre [...]. Nelle opere di Lepscky c'è quella vivacità che ha modellato l'arte, che è stata plasmata da un pennello artistico, dottamente artistico.¹⁶

E, proprio a proposito della ritrattistica del pittore veneziano, il critico de *La Noche*, Juan Saudades scrive:

Pittore vario nella sua produzione artistica, raggiunge i suoi esiti migliori nel ritratto. Il pennello di Lepscky affonda nella psicologia delle persone e, dopo, nel dar forma alla loro rappresentazione esterna, le vivifica, idealizzandole, infondendo loro il valore personale che in esse trova l'artista. Quando si domina la tecnica con tanta facilità come fa Lepscky, si può cadere facilmente in un grande errore, conferendo all'opera realizzata un valore inanimato, puramente estetico. Il pittore veneziano invece raggiunge qualcosa di più, molto di più, e in esso radica il suo autentico trionfo artistico: umanizzando le figure, infiltrandole del riflesso del suo proprio spirito, delle sue passioni, del suo personale potere espressivo.¹⁷

Nel 1938 Lepscky è ancora presente alla Biennale, nel Padiglione Venezia, con il dipinto, datato 1937, *Notturmo* (olio su tavola, 65 × 50 cm, acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia),¹⁸ nel quale la tenebra pare inghiottire i bagliori lunari dei palazzi di un rio veneziano e dove

il cielo tocca con la sua caligine l'acqua e l'acqua sfida il cielo. Anche le case guardano il mistero con un fremito, un sussulto. Il contrasto violento suggestiona e rapisce.¹⁹

Sempre in questi anni, ovvero tra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta prende man mano corpo un altro ambito artistico nel quale il pittore riesce a raggiungere alcuni risultati davvero brillanti. Nell'affresco della *Gloria di S. Martino*, nel lacunare della chiesa di Sambughé, nel Trevigiano, eseguito nel 1929, Gian Maria sembra addirittura anticipare il maestro Ettore Tito del soffitto della chiesa di S. Maria di Nazareth agli

16 «Gian Maria Lepscky en la Sala Fornons», *Renovación*, 5 julio 1936.

17 Saudades, Juan (1936). «Galerías de arte. Gian Maria Lepscky ha inaugurado brillantemente la Sala Fornons». *La Noche*, 3 julio.

18 Dalla visura dell'inventario patrimoniale delle opere della Cassa di Risparmio di Venezia, effettuata nel 1997, il quadro, codice 1113 124L, acquistato per lire 1.000, risulta ubicato presso la sede di Spinea. Successivamente inserito nelle collezioni Intesa San Paolo, l'ubicazione attuale è sconosciuta.

19 «Venezia. La mostra di Lepscky». *L'Artista moderno. Rivista di arte pura e applicata*, gennaio 1938.

Scalzi, traendo dalla tradizione veneziana non solo tiepolesca un uso quasi sensuale del colore, risolto con pennellate larghe, impregnate - si direbbe - di un umore acquoreo. Ma il suo rapporto con la tradizione appare qui del tutto personale, anche per la scelta di introdurre una cesura narrativa tra i due mondi raffigurati nel dipinto: quello che occupa quasi tutto lo spazio della scena sacra con il racconto leggendario del santo a cavallo che si toglie il mantello, con gli angeli, il Salvatore e dei cieli nebulosi e splendenti, e quello in basso della storia terrena, in cui Lepscky riattualizza, vestendo di abiti novecenteschi, l'eterna condizione dei poveri, degli ultimi, celebrando insieme il valore della condivisione o, cristianamente, della misericordia, della *caritas*.

Ma è forse nel soffitto dedicato alla *Definizione del dogma dell'Immacolata*, affrescato nel 1941 per la chiesa di Fossalta di Piave, in provincia di Venezia, o nel soffitto della chiesa di Resana, ancora nel Trevigiano, con *Il martirio di S. Bartolomeo*, del 1944, che il pittore pare trovare le sue soluzioni migliori nell'arte religiosa. In questi affreschi è possibile infatti rinvenire degli spunti che non si limitano solamente al modello settecentesco, ma attestano invece la capacità di Gian Maria di attingere ad una pluralità di soluzioni anche dal mondo rinascimentale non soltanto veneto, rielaborandole secondo una cifra propria. Assai suggestivi peraltro risultano anche i cartoni preparatori di questi lavori, come quelli per la chiesa di Resana (collezione Ada Bergo Filippini), nei quali l'artista si conferma davvero maestro nel disegno, ma pure fine conoscitore di tutta una iconografia religiosa in grado di interpretare il mistero della fede e della sofferenza con accenti di *pathos* autentico, senza mai alcun cedimento al pietismo.

Commentando gli affreschi di Fossalta di Piave, monsignore Costante Chimenton, responsabile della Commissione diocesana d'arte sacra di Treviso, afferma:

Nell'opera nuova si sente il maestro ormai formato: l'artista che ha il pieno possesso del suo pennello [...]. Il Lepscky rivela se stesso: nella fusione delle parti, che formano una cosa sola; negli scorci; nella gamma pittorica; nello scenario; nei caratteri dei personaggi. Equilibrata e originale la soluzione delle masse; e nella composta ricchezza della tavolozza, la pompa e la grandiosità della scena mantengono il raccoglimento e l'unità.²⁰

Nell'applicazione ai temi sacri, infatti,

Lepscky sembra investire tutta la sua cultura e perizia artistica: padroneggia le nozioni sulla struttura figurativa che deve reggere, anche se

²⁰ Chimenton, Costante (1942), «Il 'Trionfo dell'Immacolata' a Fossalta di Piave». *L'Osservatore romano*, 13-14 aprile.

sembra fatta solo di colore, le scale cromatiche e i rapporti tra colori contrastanti, tra luce e ombra; l'impaginazione sintattica dove ha buon gioco una profondità prospettica non aprioristica, ma basata sulle figure e sulle variazioni cromatiche. (Baradel 2013, 13)

Terminato il ciclo di dipinti per la chiesa di Resana, seguito nel '45 da una serie di lavori dedicati al genere della natura morta, in cui talvolta campeggia il tema del tempo, della morte e della *vanitas*, trattato con uno spirito riflessivo e con accenti quasi secenteschi, come nell'olio *Il Tempo* (Padova, collezione Ada Bergo Filippini), Lepscky si ritrova proiettato nel nuovo clima artistico del dopoguerra italiano e, segnatamente, veneziano, caratterizzato da battaglie ideologiche, oltre che artistiche, di totale rimessa in discussione della tradizione figurativa, soprattutto di quella immediatamente precedente. Gian Maria, provato da quest'ultima serie di scontri, dopo quelli bellici, pare allora ripiegarsi nell'insegnamento finalmente ritrovato e in una via creativa ancor più appartata e personale, tuttavia intervallata da alcuni tentativi, a volte forse poco convinti, di confronto con le tendenze in atto, con un certo 'picassismo' dominante. Danno conto però di una vena quanto mai intima alcuni quadri come *Grottesco* e *Luccellatore*, due oli esposti entrambi alla 36. Collettiva della Bevilacqua La Masa, tra dicembre 1948 e gennaio 1949. Il primo, del 1947, inventa con un accento divertito e caricaturale uno strano dialogo «tra un dottor Balanzone sciammannato col nasone nero e il nudo sfatto d'una femmina col gatto in grembo» (Damiani 2012, 50), mentre il secondo, del '48, parte dalla tecnica prediletta dell'olio, che tuttavia

sapeva poter smagrire e dissolversi sino quasi alla cancellazione [...] e arriva a sciogliere la forma facendo rimanere a vista solo un simulacro di figura. I colori sono più liquidi e fusi, lo sfondo ancora più indefinito. Ed è sorprendente il soggetto prescelto per questo disarmo della forma figurata (Baradel 2013, 16)

ossia quella di un viandante solitario di un tempo indefinito che conduce in modo alquanto spensierato una caccia crudele, ma forse per lui necessaria.

Se quadri come *Leggenda malese* del 1958 paiono fondere insieme l'arte primitiva e *naïve* del Doganiere Rousseau con un certo surrealismo, sono i lavori degli ultimi anni di vita che documentano un mondo forse più prossimo all'artista, probabilmente un vero e proprio *divertissement*, in cui sembra spirare un clima leggero, tra il teatro e la favola, elaborato grazie al ricorso all'acquerello o alla tempera, come attestano le maschere e i colori del carnevale in opere che costituiscono una sorta di congedo, quali *Due quadri per un sarto*, del 1964, l'anno prima della morte, quasi a voler rivivere una volta ancora, l'ultima, i fasti e le feste della vita e della sua Venezia.

Bibliografia

- Baradel, Virginia (2013). «Gian Maria Lepscky: un pittore di valore tra le aporie del Novecento». Gaddi, Manlio (a cura di), *Gian Maria Lepscky: metamorfosi di un artista = catalogo della mostra* (Padova, 11 maggio-16 giugno 2013). Padova: Planet Software, 11-16.
- Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999). *Cent'anni di Collettive*. Venezia: Cicero.
- Boatto, Alberto (2005). *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*. Roma-Bari: Laterza.
- Damiani, Licio (2012). «Trasparenze di luci e colori nei racconti visivi di Lepscky». Deganutti, Fausto (a cura di), *Gian Maria Lepscky: innamorato del Friuli = catalogo della mostra* (Cividale del Friuli, 22 giugno-28 ottobre 2012). Cividale del Friuli: Comune di Cividale del Friuli, 43-52.
- Luderin, Pierpaolo (a cura di) (2011). *Gian Maria Lepscky: come d'incanto sospeso... = catalogo della mostra* (Monselice, 16 luglio-28 agosto 2011). [Padova]: [Fond'Arte Tono Zancanaro].
- Marinetti, Filippo Tommaso (1987). *Taccuini 1915-1921*. A cura di A. Bertoni. Bologna: il Mulino
- Stringa, Nico (2006). «Venezia». *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. 3, t. 1. Milano: Electa, 13-124.

