

MASSIMO DE GRASSI

JOSEF ŠVANDRLIK PITTORE

La storia personale di Josef Švandrlík e quella della sua produzione pittorica sono per certi versi paradigmatiche nel quadro della narrazione della sensibilità artistica tardo-ottocentesca, e nel contempo la sua vicenda testimonia per molti aspetti quel «disagio della storia» che secondo Claudio Magris intesse la situazione del microcosmo culturale triestino¹.

Josef Švandrlík era nato a Slaný, presso Praga, nel 1866 e si spengerà all'Ospedale Militare di Trieste nel 1917; era giunto a Trieste nel 1900, per prendere servizio come Bezirksinspektor, cioè Ispettore distrettuale delle guardie di pubblica sicurezza, un funzionario di polizia apprezzato anche dagli irredentisti con note perfino 'bonarie', a dispetto della fama tutt'altro che conciliante della polizia austro-ungarica².

Nelle memorie di famiglia raccolte dalla nipote Rita Svandrlik³, ordinaria di letteratura tedesca presso l'Università di Firenze, si racconta che prima della destinazione triestina, Josef era stato ufficiale dei Kaiserjäger e insegnante di francese e disegno alla Scuola Militare di Sankt Pölten (Militärunterrealschule); qui aveva conosciuto Marie (de) Celebrini (Kronstadt/Braşov 1878 – Trieste 1947), figlia di un ingegnere ferroviario fiumano (suo padre era anche stato borgomastro della città) e di una Singer, famiglia viennese

¹ *Fra il Danubio e il mare. Il mondo di Claudio Magris*, un film e diretto da F. CONVERSANO, N. GRIGNAFFINI, una produzione Movie Movie, Bologna 2001.

² Nelle memorie di famiglia si ricorda infatti che il figlio Guido (1909-2004) raccontava che negli anni trenta un ex irredentista triestino gli aveva chiesto se lui fosse figlio dello Švandrlík che era stato ispettore distrettuale e con cui aveva avuto a che fare durante la sua attività politica, e dopo averne avuto conferma gli aveva confidato che il padre era stato una «brava persona» (cfr. R. ŠVANDRLIK, *Lettera a Claudio Magris*, in *Per Enza Biagini*, a cura di A. BRETTONI, E. PELLEGRINI, S. PIAZZESI, D. SALVADORI, «Biblioteca di Studi di Filologia Moderna», 34, Firenze, University Press, 2016, p. 557).

³ ŠVANDRLIK, *Lettera*, pp. 557-558.



Fig. 1 – Josef Švandrlík, *Abele morente*, 1888, collezione privata.



Fig. 2 – Josef Švandrlík, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1889, collezione privata.

esponente della buona borghesia. L'ingegnere ferroviario, di ottime famiglia, si era però rovinato con il gioco o con le speculazioni sbagliate, le sue due figlie frequentarono l'Institut der Englischen Fräulein a Sankt Pölten e la minore, Eugenie, fece poi davvero la maestra, non sposandosi mai. Per poter sposare Marie (che lui aveva ribattezzato Rita, i due si scrivevano in francese), Josef dovette chiedere il congedo dai Kaiserjäger, perché la sposa non aveva dote, e come ulteriore nota di demerito, dopo il matrimonio venne mandato a Trieste come funzionario di polizia. Lui stesso, primogenito di una famiglia di contadini cechi possidenti – e qui entra in gioco la vicenda che si vuole evidenziare – aveva utilizzato fino in fondo la sua parte di eredità per finanziare la sua formazione artistica, prima a Parigi e poi ad Anversa. Questa sua grande passione non aveva però trovato uno sbocco, per così dire, 'professionale', e quindi al giovane boemo non era rimasto che ripiegare sulla noiosa ma sicura carriera militare.

In questo senso la sua iniziale vocazione pittorica e il suo giovanile tentativo di portare avanti questo suo desiderio può aver dato un contributo non secondario in termini di sensibilità al suo mestiere. Ma al di là della qualità 'morale' del suo effettivo lavoro, rimane, ed è quello che più interessa in questa sede, una produzione pittorica tutt'altro che trascurabile e soprattutto ben al di là, in ogni momento della sua produzione, di quella cifra dilettantistica che ci si potrebbe aspettare, una qualità tale da rendere quantomeno opportuna una compiuta ricognizione delle sue opere anche in vista di una possibile destinazione museale delle stesse, soluzione che almeno una parte di queste senz'altro meritano e che gli eredi auspicano.

La produzione di Švandrlík, che non smetterà mai di dipingere in ogni momento libero, si scala in un lungo lasso di tempo – le opere datate vanno dal 1888 al 1915 – mostrano non solo buona qualità, ma anche una continua evoluzione e un costante desiderio di esplorare nuove composizioni e nuovi soggetti. Se certo non mostra di conoscere e tantomeno di apprezzare le istanze più avanzate della pittura internazionale nell'epoca degli «ismi», va ricordato come questo sia un dato pressoché inconoscibile da una posizione decisamente angolata come quella della Trieste asburgica dei primi del Novecento.

Se quindi non si può certo considerare un artista d'avanguardia, Švandrlík mostra quantomeno di tenersi aggiornato alle correnti si potrebbe dire *mainstream*, presenti e veicolate per esempio dalle mostre del Glaspalast di Monaco di Baviera. Da Arnold Böcklin e dalla scuola monacense dei primissimi anni del Novecento derivano per esempio i soggetti delle tele che ospitano piccole figure mitologiche che Švandrlík realizza all'inizio del secondo decennio del secolo. Del resto Monaco era stato ed era ancora, in que-



Fig. 3 – Josef Švandrlík, *Testa di carattere*, 1890 ca., collezione privata.

gli anni, un punto di riferimento imprescindibile per il panorama artistico triestino⁴, e per quanto non risulti che Švandrlík frequentasse ufficialmente i circoli artistici locali, improbabile anche per la sua posizione istituzionale che richiedeva un minimo di presa di distanza, è tuttavia facile supporre che

⁴ Sull'argomento S. CUSIN, *Trieste – Monaco di Baviera 1880-1915: artisti triestini alla Akademie der Bildenden Künstler*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 20 (2004), pp. 57-104.



Fig. 4 – Josef Švandrlík, *La bottega del fabbro*, 1890 ca., collezione privata.

potesse avere facilmente accesso a riviste e pubblicazioni di vario tipo. Se quindi la principale attività di Švandrlík era sicuramente un ostacolo alla sua produzione artistica, dall'altro probabilmente gli offriva maggiori possibilità di aggiornamento, almeno indiretto.

Ma occorre procedere con ordine: in origine l'opzione della carriera artistica per Švandrlík era stata tutt'altro che secondaria visto che alla fine degli anni ottanta, poco più che ventenne, aveva scelto di trasferirsi a Parigi per tentare di trasformare la propria passione in uno sbocco professionale.

Di fatto i principali dipinti di questo periodo, riconoscibili dalla firma o dalla presenza di timbri sulle tele, risultano essere compiutissime esercitazioni accademiche di ottimo livello, che ben dovevano armonizzarsi con la produzione dei pittori esordienti sulla scena parigina allo scadere dell'ultimo quarto dell'Ottocento; non distanti, per esempio, dagli esempi di maestri ormai celebri e 'strutturati' nel sistema artistico parigino come Jules-Élie Delaunay (Nantes 1828 – Parigi 1891), tra i protagonisti della grande impresa collettiva della decorazione della chiesa di Sainte Geneviève.

Il giovane artista boemo aveva quindi scelto di confrontarsi con quello che allora era ancora il principale e indiscusso centro di riferimento artistico del mondo occidentale. Di fatto però la scelta davvero ardita si rivelerà per lui perdente: è verosimile infatti che opere impegnative, dal punto di vista del



Fig. 5 – Josef Švandrlík, *Natura morta*, 1895 ca., collezione privata.



Fig. 6 – Josef Švandrlík, *Paesaggio*, 1900, collezione privata.

tema come da quello delle dimensioni, come l'*Abele morente* (cm 114x162) e *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (cm 150x190) (figg. 1-2), che portano rispettivamente le date 1888 e 1889, fossero per soggetto e impegno, pensate per essere proposte al Salon della capitale francese, dove però per essere ammesse all'esposizione dovevano passare le forche caudine della severissima giuria d'ammissione. Proprio quest'ultima deve averli impedito di figurare nella grande rassegna, visto che non resta traccia del suo nome nei catalo-



Fig. 7 – Josef Švandrlík, *Paesaggio con cascata*, 1909, collezione privata.



Fig. 8 – Josef Švandrlík, *Massimiliano d'Asburgo a Trento dopo l'incoronazione del 1508*, 1900 ca., collezione privata.



Fig. 9 – Josef Švandrlík, *La carica dei Dragoni*, 1900 ca., collezione privata.

ghi di quegli anni⁵, e che nel solo 1888, come raccontano i giornali dell'epoca⁶, erano state rifiutate più di 15.000 opere a fronte delle 4764 presenti all'esposizione. Il mancato accesso al Salon e le successive esperienze ad Anver-

⁵ Cfr. *Exposition de Beaux-Arts. Salon de 1888. Catalogue illustré*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1888; *Exposition de Beaux-Arts. Salon de 1889. Catalogue illustré*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1889; *Exposition de Beaux-Arts. Salon de 1890. Catalogue illustré*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1890.

⁶ L'argomento è trattato per esempio in E. VON JAGOW, *The Salon of 1888*, «The Connoisseur», 3, 1 september 1888, pp. 24-27.



Fig. 10 – Josef Švandrlík, *La corsa dei carri romani*, 1900 ca., collezione privata.



Fig. 11 – Ulpiano Checa, *Course de chars romains – Race of Roman chariots*, da *Exposition de Beaux-Arts. Salon de 1890*, 1890.

sa, di cui resta soltanto una labilissima traccia nelle memorie familiari e che non dovevano essere state felici, porteranno come detto il pittore boemo a ripiegare sulla più sicura carriera nell'apparato imperiale.



Fig. 12 – Josef Švandrlík, *Crocifissione*, 1905, collezione privata.

Nell'*Abele morente* e nel *Giuseppe e la moglie di Putifarre* Švandrlík mostra una sicura padronanza dell'anatomia e della regia coloristica ma anche qualche scorrettezza compositiva, soprattutto nell'*Abele*, scorrettezza senz'altro lieve ma evidentemente sufficiente a escludere il giovane boemo dalla più importante rassegna artistica del mondo occidentale.



Fig. 13 – Josef Švandrlík, *Cavallo*, 1890 ca., collezione privata.

L'Abele morente, datato come detto 1888, mostra chiaramente di essere ispirato all'analogo e famosissima scultura di Giovanni Duprè⁷, realizzata oltre quarant'anni prima ma apertamente citata anche se con una variante nella posizione del braccio. La posa usata nella statua e poi complicata da uno scorcio piuttosto complesso per di più avvolto in una luce crepuscolare.

⁷ Sulla scultura cfr. E. SPALLETI, *Giovanni Duprè*, Milano, Electa, 2002, pp. 15-21.



Fig. 14 – Josef Švandrlík, *Cavalli in fuga*, 1910 ca., collezione privata.

Il dipinto realizzato l'anno successivo mostra ancora una volta un tema biblico, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, il ben noto episodio della *Genesi* (39,6-20) dove si racconta come la moglie di Putifarre, ricco signore d'Egitto, si fosse invaghita del giovane schiavo Giuseppe, acquistato dal marito e da lui posto a capo dell'amministrazione della casa per le sue capacità, e avesse tentato senza fortuna di sedurlo, per poi vendicarsi accusandolo e facendolo incarcerare.

In questo caso il pittore boemo sceglie una via 'filologica' ricostruendo un ambiente egizio (nella misura in cui era possibile farlo a quelle date) senza scendere nelle letture eccessivamente sensuali o addirittura lascive che questo soggetto aveva assunto nella sua lunga tradizione iconografica. Qui invece Švandrlík rende identificabile il soggetto soltanto evidenziando lo sguardo languido e il seno scoperto della donna.

Allo stesso arco cronologico, con al massimo qualche sfioramento nell'inizio del decennio successivo, appartengono prove di tutt'altro genere, a testimonianza del fatto che il giovane artista cercasse altre vie espressive oltre a quelle 'alte' della pittura di storia, che comunque rimaneva il vero banco di prova per chiunque aspirasse a diventare un professionista. Per questo in quei frangenti Švandrlík si cimenta quindi anche nel ritratto e nelle scene di genere: porta il timbro di una manifattura parigina una tela che mostra il ritratto a mezzo busto di un maturo uomo con gli occhiali, tra i pochissimi della collezione a non essere in buone condizioni di conservazione.



Fig. 15 – Josef Švandrlík, *Il trasporto dei tronchi*, 1910 ca., collezione privata.

Risale verosimilmente a un momento di poco successivo, intorno alla metà degli anni novanta, un'altra composizione dello stesso genere ma raffigurante invece un giovane contadino, sorridente e un po' sfrontato, con il cappello calato sulle orecchie (fig. 3). Dello stesso tenore una scena ambientata nella bottega di un maniscalco (cm 70x108) (fig. 4), dove il titolare, davanti a due suoi collaboratori, presenta il conto a un dimesso contadino accompagnato da un figlio molto timoroso: una composizione di genere di marcato sapore realista, in una declinazione però decisamente tedesca, vicina nel tono e nelle scelte di un forte viraggio chiaroscurale alle prove di protagonisti della scena germanica come Wilhelm Leibl o Wilhelm Trübner; autori di scene ben calate nella realtà rurale del paese e largamente riprodotte, insieme a quelle dei numerosi imitatori, soprattutto nelle principali riviste specializzate di lingua tedesca come «Die Kunst für Alle», di cui il giovane artista era certamente a conoscenza.

Tra i quadri oggi in possesso della famiglia rimane una sola natura morta, purtroppo non datata ma che si può far risalire alla fase dell'apprendistato parigino o poco oltre: si tratta di un vaso di frutta dominato da una grossa fetta di cocomero (cm 47,5x33) (fig. 5), il tutto dipinto con una puntigliosità e una ricerca di effetti di trasparenza che cerca con tutta evidenza di rapportarsi con la scuola olandese del Seicento, riuscendoci per buona parte.



Fig. 16 – Josef Švandrlík, *Centauri alla fucina del fabbro*, 1913, collezione privata.

È molto probabile che la produzione di genere risalente agli ultimi anni dell'Ottocento fosse stata più copiosa, ma purtroppo di queste opere non rimane traccia nella collezione familiare, che verosimilmente rappresenta solo una parte della sua intera produzione, anche se probabilmente quella migliore.

Se durante il soggiorno a Sankt Pölten la sua attività artistica poteva essere proseguita con una certa solerzia, vista anche la sua attività di inse-

gnante di disegno, una volta trasferitosi a Trieste gli impegni lavorativi devono avere lasciato ben poco spazio alla pittura; a questo momento di transizione si può far risalire un piccolo *Paesaggio* (cm 42,5x37) (fig. 6) datato appunto luglio 1900, una prima attestazione di un genere che in seguito Švandrlík praticherà più volte, sempre con buoni risultati, come nel caso di una di quadri gemelli (cm 130x58) (fig. 7), databili alla fine del primo decennio (uno porta la data 1909), dove l'artista sperimenta un formato fortemente verticale con chiaro intento decorativo.

Švandrlík non manca poi di cimentarsi anche in grandi quadri a soggetto storico soprattutto quando riproduce *Massimiliano d'Asburgo a Trento dopo l'incoronazione del 1508* (cm 71x160) (fig. 8), dove ripropone alla lettera una struttura compositiva cinquecentesca, forse da un'opera di Giovanni Maria Falconetto, attivo proprio a Trento tra i 1507 e l'anno successivo⁸, con tanto di minuta descrizione degli schieramenti e delle singole armature. Il risultato è di grande efficacia mimetica, degna peraltro di miglior causa. A una non meglio identificata battaglia contemporanea si ispira invece una grande tela, più o meno dello stesso formato di quella appena descritta (cm 75,5x136) (fig. 9), dove viene descritta una carica dei Dragoni imperiali dell'esercito austro-ungarico contro la cavalleria francese, retaggio forse di un ricordo di battaglie napoleoniche.

Non a una battaglia vera e propria ma comunque a una manifestazione tutt'altro che pacifica si riferisce un acquerello con la *Corsa di Carri romani* (cm 39x72) (fig. 10): un tema legato al revival storicistico largamente diffuso in tutta Europa alla fine dell'Ottocento e di cui, nello specifico, era maestro il pittore spagnolo Ulpiano Checa (1866-1916), le cui opere Švandrlík aveva sicuramente conosciuto nel suo soggiorno parigino. Una di queste (fig. 11), molto simile nell'impostazione a quella dipinta da Švandrlík, era stata anche riprodotta nel catalogo del Salon del 1890⁹.

Proseguendo nella disamina della produzione del pittore-poliziotto boemo, risale al 1905 l'unica attestazione rimasta di una sua 'incursione' nel campo della pittura sacra, un grande acquerello su carta con la *Crocifissione* (cm 72x51) (fig. 12), dove l'autore, oltre a una tecnica raffinata, mette in campo una sicura conoscenza dei prototipi tardo-quattro e cinquecenteschi del tema: da Lorenzo Lotto a Luca Signorelli fino ad Albrecht Altdorfer, letti però in una chiave autonoma e personale, senza ricorrere a prestiti o citazioni dirette e sperimentando in autonomia.

⁸ E. M. Guzzo, *Falconetto, Giovanni Maria*, ad vocem *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44 (1994), pp. 533.

⁹ *Salon de 1890*, p. 305.



Fig. 17 – Josef Švandrlík, *Ritratto del figlio Guido*, 1915, collezione privata.

Al di là di una sostanziale eclettismo nella scelta dei soggetti, frutto di una visione decisamente personale e ‘sperimentale’ della pratica pittorica, vissuta con tutta evidenza come un autentico piacere estraneo a ogni fine utilitaristico, va evidenziato come gli elementi figurativi più presenti nelle

tele di Švandrlík rimangono comunque i cavalli, riprodotti in molte situazioni diverse, da quella citata poc'anzi nel contesto di una contingenza storica al vero e proprio ritratto equestre, ma del solo cavallo, datato alla fine dell'Ottocento (fig. 13). A un momento successivo, probabilmente alla seconda metà del primo decennio del Novecento, risale invece una tela che mostra una coppia di cavalli da tiro in fuga inseguita dal contadino che li stava utilizzando per sarchiare il campo (cm 55x90) (fig. 14)¹⁰; a pochi anni più tardi, con precisione al 1912, risale invece una più vasta composizione (cm 74,5x114) (fig. 15), che mostra, in un contesto assai ameno, un cavallo utilizzato da un giovane boscaiolo per sposare i tronchi d'abete appena tagliati.

La produzione dei primi Novecento svilupperà poi anche aspetti legati alle tematiche mitologiche sviluppate dalla scena monacense e più in generale tedesca nei decenni precedenti: si leggono in questo modo alcune tele popolate da amorini e satiretti colti nei loro tradizionali ambienti silvani, come in una tela datata 1913 (cm 62x47) (fig. 16), dove si vedono alcuni centauri intenti a conversare davanti alla fucina di un fabbro: una sorta di età dell'oro che risente vagamente delle numerose traduzioni che di questo tema aveva dato, tra gli altri, Arnold Böcklin. Švandrlík risolve queste tematiche enfatizzando gli aspetti giocosi dei prototipi esaltandole poi cromaticamente con ambientazioni luminosissime.

Ultimo in ordine di tempo tra le opere datate, il delizioso ritratto a matita del figlio datato 19 febbraio 1915 a Trieste (fig. 17), qui l'amore paterno descrive il fanciullo, nato nel 1909 e quindi all'età di sei anni, con una delicatezza e una rapidità di tocco quasi rubensiana: una ideale e degna conclusione per un percorso artistico cominciato molti anni prima e mai interrotto nonostante tutto.

Švandrlík morirà di malattia due anni dopo, durante il terribile inverno del 1917, tra le ristrettezze imposte dalla prima guerra mondiale: la vedova, ignorata a Slaný dai parenti boemi, la città natale dove la sua salma era stata riportata e dove Švandrlík aveva due sorelle più vecchie, ritornò a Trieste, optando per la cittadinanza italiana in modo da ottenere la pensione di vedova di guerra. Come raccontano i nipoti, rimase per tutta la vita orgogliosamente 'austriaca', senza nemmeno sforzarsi di parlare correttamente l'italiano¹¹: un «disagio della storia».

¹⁰ Di questa tela esiste inoltre una sorta di *pendant* dove gli stessi cavalli sono ritratti al pascolo insieme ad altri due.

¹¹ ŠVANDRLÍK, *Lettera a Claudio Magris*, p. 559.