

CONTORNI E SCORCI D'UN ARDITEZZA: EDINA ALTARA E LA DONNA ARTISTA

EDGES AND CORNERS OF A DARING: EDINA ALTARA AND THE WOMAN ARTIST

Matteo Tuveri*

*A Pietrina, Egon e CFK
per la forza, i ricordi e la speranza.*

CONTENUTO BREVE

La relazione tra filosofia e biografia è sempre stata stretta. In questo saggio cerco di dimostrare la complessità di questa relazione. Edina Altara, pittrice, decoratrice e artista di grandi doti, non solo rappresenta con la sua vita e con il contesto nel quale ebbe a vivere, un esempio di donna-artista nella quale è possibile ravvisare i fatti e i fattori regionali legati all'isola di Sardegna, alla cultura nell'isola, all'estetica e al mercato dell'arte nel 1900, e alla condizione della donna e dell'individuo nel sud Italia nella prima e nella seconda metà del XX Secolo, ma anche una sorta di sfida filosofica per il lettore e il ricercatore. Nel presente lavoro si analizza la vita di un'artista donna nei risvolti creativi e personali legati alla società. Come Bardot per Beauvoir e come Flaubert per Sartre, tale figura di artista permette di individuare nella vita particolare di un individuo gli sterminati orizzonti dell'esistenza umana. Con l'aiuto di Simone de Beauvoir si compie un viaggio, restituendo l'immagine e il lavoro di un'artista sublime che fece del suo essere donna una caratteristica precipua.

PAROLE-CHIAVE: arte; estética; biografia; presenza assenza Edina Altara

ABSTRACT

The relation between philosophy and biography has always been quite intense. In this essay, I intend to demonstrate the complexity of such a relation. Edina Altara, painter, decorator and artist of great talent, represents not only something special through her life and the context she lived in, as an example of female artist in which is possible to review facts and regional factors connected to Sardinia, the island's culture and aesthetics and to the art market by the middle of the 20th century; but she also represents a variety of

* Laureato in Lingua e Letteratura tedesca e inglese all'Università di Cagliari, è libero ricercatore e biografo dell'imperatrice Elisabetta d'Austria-Ungheria. Si occupa di studi di genere, di storia e letteratura italiana, tedesca, inglese e asburgica. Numerose i volumi e le pubblicazioni a carattere scientifico. Coorganizzatore della 18th Simone de Beauvoir International Conference, a Cagliari (2010); attento osservatore dei fenomeni storici e sociali, si interessa di comunicazione, traduzione e web writing. Il suo sito web ufficiale: www.matteotuveri.it

philosophical challenges to any reader or researcher. In this text, the life of an artist is analyzed through the creative and personal results connected to society. As Bardot to Beauvoir and as Flaubert to Sartre, such figure of an artist permits to individualize the horizons of human existence in private life. With the help of Simone de Beauvoir, a travel is made, restituting the image and work of a sublime artist who made her condition of being woman an essential characteristic.

KEYWORDS: art; aesthetics; biography; Edina Altara

Nel presente saggio si intende esplorare e illustrare le commistioni fra arte e politica, arte e società e, infine, arte e mercato nella prima e nella seconda metà del 1900, specialmente in relazione alla condizione della donna nell'Italia fascista e nella Sardegna rurale e mediterranea, in bilico fra tradizioni fallocentriche e innovazione. Tale viaggio “di genere” segue le orme biografiche e artistiche della pittrice e decoratrice sarda Edina Altara, esempio di donna-artista che, ricca di sensibilità, abilità manuale e genio poetico, ebbe modo di scontrarsi con l'esigenza di emancipazione e con la condizione della donna, legata tutta la vita alle figure maschili genitoriali e maritali. Il fatto biografico assume, in questa trattazione, non solo un'importanza socio-politica, poiché con la narrazione della storia dell'Altara si ha l'opportunità di diffondere le vicende e le opere di uno fra i personaggi più affascinanti della Sardegna, ma anche un significato filosofico di sartriana memoria poiché, come è noto, lo stesso Sartre pose al centro della filosofia esistenzialista il dato biografico come fatto oggettivo capace di affermare l'individuo non solo come espressione della grande storia, ma anche come espressione della volontà del singolo. Argomento già al centro della poetica di Bertolt Brecht e delle sue opere, la volontà dell'individuo appare anche come precipua nel pensiero beauvoiriano, laddove anche la stessa Simone de Beauvoir vide nelle azioni personali, quali lo studio, la preparazione e l'emancipazione economica, uno degli elementi per la piena realizzazione dell'individuo. La stessa sorella della de Beauvoir, pittrice profonda e di certo successo, ebbe modo di sperimentare tali verità lungo l'arco della sua vita, riuscendo così ad affermare, come Edina Altara, la sua volontà di artista-donna.

Nel 1959 de Beauvoir pubblica il famoso saggio dedicato alla femminilità di Brigitte Bardot. In tale lavoro la scrittrice e filosofa francese tratta del rapporto tra arte e

femminilità, impostando un discorso che gioca fra elemento biografico e artistico, fra essenza dell'individuo in quanto espressione della sua storia personale e valore culturale dell'estetica corrente gravante sulla figura femminile. Emerge da questa trattazione una figura, come quella di Edina Altara, lontana dalla femminilità tradizionale, un'artista che con spontaneità, caparbieta e sacrificio porta avanti un'idea di se stessa capace di riflettersi nella sua arte e di conseguenza nella sua vita, una spontaneità ostinata che nel mito fascista dei ruoli sessuali diventa "la bella sciocca" e che in Edina Altara è scandaloso istinto: «*Se ne infischia dell'opinione della gente. B.B. non cerca di scandalizzare. Non esige niente. Non è maggiormente conscia dei suoi diritti di quanto non lo sia dei suoi doveri. Segue le proprie inclinazioni. [...] Fa quello che ha voglia di fare, ed è questo che sconcerta*» (BEAUVOIR, 2006, p. 15). Come Bardot per Beauvoir, come Flaubert per Sartre, l'artista sarda si delinea come una sorta di sfida filosofica per lo studioso e il lettore, la sfida del saper e poter individuare nella vita particolare di un individuo gli sterminati orizzonti dell'esistenza umana.

A queste impostazioni generali si intrecciano i fatti e i fattori regionali legati all'isola di Sardegna, alla cultura nell'isola e alla condizione della donna e dell'individuo nel sud Italia nella prima e nella seconda metà del XX Secolo.

I. Tre volte primitiva, perché sarda, perché donna e perché "giovane" donna, Edina Altara entra in punta di piedi nella schiera degli artisti del primo Novecento e si attesta con raffinata pacatezza nell'esercito di coloro che in Italia, per originalità e scarso allineamento con la critica, hanno contribuito ad affermare una visione diversa dell'arte. Convinta di non poter mai raggiungere la "Vera" arte, come riferirà in un'intervista comparsa nella rivista "*Il nuraghe*" del 1929, Altara forgia con spontaneità scevra da serietà alsaziana, accademica e seria, non solo un'arte sarda e italiana figlia in un certo qual modo del Secessionismo viennese, dunque un'arte pienamente europea, ma anche un modo di essere artista che strizza l'occhio a de Beauvoir e a Coco Chanel e rimane un *unicum*. Un pò *Camp* per il suo culto del buon gusto del cattivo gusto, per citare Susan Sontag, e un po' dannunziana per l'attenzione al decoro e al *design* modernamente inteso, di sicuro compiutamente Altara.

Edina Altara nasce a Sassari nel 1898 da Eugenio, medico oculista, e Gavina Campus, un matrimonio finito con una separazione che metterà al mondo altre tre figlie, Aurora, l'unica che non diverrà artista, Lavinia e Iride, anch'esse profondamente dedite con passione e una certa ironia alla decorazione e all'arte figurativa.

Di Lavinia si ricordano le opere in argilla cruda, così simili alle ceramiche dell'ISIA di Monza di Salvatore Fancello (1934), montate su supporti in castagno, apprezzate da Gio Ponti, dal titolo *Le quattro stagioni* e *La creazione* (**Fig. 1**), opera ironica e divertita, in cui un Dio creatore occupa pienamente la scena abbracciando idealmente le due figure a lui più vicine: un singolare Adamo con la clava e uno scimpanzè, «*in omaggio – forse -alle teorie darwiniane*» (ALTEA, 2005, p. 97). Linee semplici e resa iconografica della narrazione attraverso la plasticità, unione di figura e principio affabulatorio dell'arte catacombale, si pensi per esempio al *Tradimento di Giuda* (**Fig. 3**), fanno senz'altro di Lavinia un esponente di spicco, mai compiutamente messo in rilievo, dell'arte contemporanea, antesignana di un certo modo di intendere il fumetto e di una certa arte che porta alla mente Keith Haring (**Fig. 2**) e, al medesimo tempo, *La cacciata di Adamo ed Eva* (**Fig. 4**) della Cappella Brancacci di Masaccio.



Fig. 1

Lavinia Altara, *La Creazione* (seconda metà anni Cinquanta primi Sessanta) terracotta, supporto in castagno, cm 77,5 x 135.

«Si notino i profili degli animali, spigolosi e tesi al movimento»



Fig. 2

Keith Haring, *Senza titolo*, 1982, acrilico su tela, 244 x 244 cm



Fig. 3

Lavinia Altara, *Tradimento di Giuda* (seconda metà anni Cinquanta-primi anni Sessanta), terracotta, supporto in castagno, cm 47 x 90.

«Si noti in particolare la figura centrale che mostra Giuda perseguitato dal senso di colpa che copre il volto con il braccio.»



Fig. 4

Masaccio, *La cacciata*, Cappella Brancacci, 1425 circa, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze - (Particolare).

È intorno al 1914 che Edina inizia a dedicarsi al *collages* e ai lavori di carta, forbici e colla, aiutata in questo dalla moda del periodo che prevedeva la diffusione fra i fanciulli dell'alta borghesia di numerose pubblicazioni formate da fogli con immagini da ritagliare e incollare o montare come vere e proprie bambole. La stessa Sassari, cittadina grande e piccola insieme, apre alla giovane artista in erba un mondo di possibilità, di stimoli e sensazioni che non tarderanno a irretire con vigore la sua fantasia. Gli incontri con i bambini e i ragazzi delle altre famiglie, le lunghe ore in casa ad aspettare che spiova o che cessi il vento, spingono dunque l'attenzione sui colori, sulle forme e sulla possibilità di creare dal nulla, senza nemmeno il bisogno della parola, un mondo inesistente pronto tuttavia a prendere vita sotto le agili mani della sua artefice. Il grande pittore Giuseppe Biasi, allora uscito vittorioso e rafforzato dalla Mostra della Secessione romana del 1913,

probabilmente fra i conoscenti e frequentatori della famiglia Altara, è un esempio di quanto la Sardegna in quel periodo partecipi al dibattito culturale e artistico e di quanto essa, tramite i suoi esponenti del campo dell'arte, inizi ad esercitare un peso qualitativo negli ambienti artistici specialmente romani. Proprio Biasi offre a Edina la possibilità di esporre le sue opere alla Mostra della Mobilitazione Civile (Sassari, 1916) e si accorge per primo di quel talento discreto ma prolisso che spinge la ragazza a creare, disfare e ricreare continuamente oggetti in cartoncino e carta, originali e arditi, così si dice, ch  non se ne ha testimonianza diretta, e composti con quella pazienza che va oltre la grazia attribuita comunemente allora alle donne in attesa di marito e che sconfinava impercettibilmente nell'arte, una vocazione in difficolt  per la scarsa propensione ad essere etichettata nell'annovero dei "lavori donneschi" e in ascesa proprio per lo stesso motivo. Stare a cavallo fra tre mondi, unire «*al femminile all'infantile il popolare*» (ALTEA, 2005, p. 19), il ruolo di "Bella sciocca", tanto per echeggiare una sua opera, e di sarda ostinatamente ancorata alle forme essenziali in un mondo di imperanti decori svolazzanti,   la forza dell'Altara che costantemente si appella a questo clich  forse calcando la mano sull'aspetto della "vergine artista". Ugo Ogetti non esiter  a ringiovanirla di tre anni, di lei si dice che «*lavora sempre in una privilegiata purit  intuitiva, d'impeti immediati: e se le esce alcunch  di forte,   perch  lei   forte, non perch  lo voglia o lo sappia*» (GIOLLI, 1917, p. 133). Pur non andando in porto il progetto di una Sala sarda per la Secessione del 1915, Biasi riesce tuttavia a trascinare con s , con una forza intellettuale di proporzioni mai viste in un'Isola che non aveva tradizioni artistiche di particolare rilievo, se non quelle importate dai "visitatori" come Bilancioni, Sciuti e Bruschi, «*una leva di artisti (Mario Mossa De Murtas, Oscar David, Giuseppe Frassetto, membri del gruppo formatosi intorno a lui e noto come "Il Cenacolo"; ma anche altri giovani come Carmelo Floris, Loris Riccio, Edina Altara) che va ad ingrossare le fila di un nascente movimento artistico isolano nel quale emergono Francesco Ciusa, Mario Delitala e i fratelli Melkiorre e Federico Melis*» (ALTEA, 2005, pp. 30, 31).

II. La sua immagine, che non stenta a fare la felicit  dei numerosi giornalisti in cerca di "Miss Stupida", si presenta del resto come conforme con la visione sessista dell'arte che ebbe Ardengo Soffici il quale sosteneva che l'essenza femminile non solo non

fosse bisognosa di studi artistici, ma che fosse particolarmente apprezzabile proprio per la sua vocazione nonché conformazione mentale primitiva ed elementare, una «*indisciplinatezza stessa dell'essere femminile*» (ALTEA, 2005, p. 17) in grado di rendere all'arte maggiore servizio delle altitudini, a suo dire, ben maggiori raggiunte dall'artista di sesso maschile. Non era lontano dalla verità Soffici quando sosteneva questo assioma donna-arte, una maschera di donna presente-assente che sceglie per se il lavoro donnesco, di beauvoiriana memoria, poiché esso fotografava con pragmatismo la situazione femminile all'interno della società italiana e d'altronde individuava con chiarezza, forse per la prima volta nella storia della critica d'arte e non senza pecche evidenti, la linea evolutiva dell'arte moderna e contemporanea.

Se é vero, pertanto, l'assunto beauvoiriano che vuole che «*il dramma della donna consiste nel conflitto tra la rivendicazione fondamentale di ogni soggetto che si pone sempre come essenziale e le esigenze di una situazione che fa di lei un'inessenziale*» (CAVARERO, RESTAINO, 2006, p. 138), Edina Altara, nel rapporto simbiotico artistico con il marito, di cui poi parleremo, e con l'eterno maestro Giò Ponti, indossa faticosamente la maschera, «*avatars del superuomo di massa*» (JACHIA, 2006, p. 52), che fa di lei sia un'artista autonoma che un'artista primitiva e che, per la concezione della donna nella società del periodo, coincide paradossalmente con una inessenziale maschera di donna appendice, artista subalterno, caricatura semplificata e primitiva che negli Anni '30 trova spazio solamente nelle ultime righe degli articoli di critica dedicati agli artisti uomini. Valore aggiunto, secondo Soffici, che di fatto la imprigiona, la svaluta, fino a creare su di lei una corazza dolorosa che la porterà a dipingere e piangere simultaneamente mentre lavora ad alcune illustrazioni per *Lo scrigno dei ventagli*, pubblicazione graziosa e triviale edita dall'organizzazione religiosa Casa Mamma Domenica, laddove il pianto simboleggia assai incisivamente l'esigenza della situazione sociale e il disegno assume invece il significato di doppia negazione della libertà di essere (essenzialità del soggetto), la libertà di essere donna per scelta e la libertà di essere artista.

Edina stessa del resto asseconda questa immagine di donna, una bambina che «*sin da piccola, piccola, - prendeva - un gran gusto a giocare con tutti i pasticcetti più semplici e inutili*» (ALBANO, 1922, pp. 24-25) e che sembrava prendere la sua modulazione artistica da un Trio Lescano con gli effetti di un Lorenzo Viani e di un Ingres, a detta del

coraggioso Raffaello Giolli, frenato successivamente dalla Sarfatti che suggeriva alla Altara di non abbandonarsi a quel piccolo mondo manierato ma di seguire un percorso di crescita per non ridurre i suoi lavori ad «una piccola ricetta di cucina domestica» (SARFATTI, 1917, p. 105), frasi che, dette da una Sarfatti, sempre precisa e tagliente, pare dovessero essere considerate come un vero e proprio riconoscimento.

III. Sempre lo stesso Giolli, spronato dal successo riscosso dall'Altara durante la Mostra Campionaria del Giocattolo di Milano (novembre 1916) e durante la mostra del *Lyceum* (marzo 1917), rischiosamente coinvolto dal personaggio e dall'artista, la paragonò alla delicata Lunella dannunziana che «Aveva in mano un foglio di carta bianca, e dentro v'intagliava figure con un par di forbici sottili» dalle cui punte cadevano «intagliate in profilo le minuscole immagini con disegno così scaltro e così netto che parevano condotte non di memoria ma su l'ombra del vero» (D'ANNUNZIO, 1989, p. 628). Proprio attraverso il d'Annunzio, che forse per primo ha elevato ad oggetto di poesia l'arte fine e attenta del decoro e del ritaglio, riusciamo a ritrovare la piena immagine di Edina Altara, maschera vetrosa e intenzionalmente tesa a rappresentare la negazione dell'intelligenza e dell'arte meditata, come suggerisce Gio Ponti nel ritratto in vetro dedicato proprio a lei.

Ancora del vetro, nuovo materiale dell'arte e del decoro, Ponti stesso ricorda il ruolo in un articolo sulla rivista *Stile* del 1941. Vetro che opacizza le tempere ad olio, che illanguidisce le immagini e le proietta nella linee elementari di un'arte futura, come quella esposta sul transatlantico Conte Grande, che restituisce nel ritratto di Edina (**fig. 5**) una donna dal mento appuntito, dallo sguardo emblematico, una capricciosa contessa di Castiglione, una bambina votata alla fantasia e alla originale composizione cromatica che era in grado di produrre immaginifiche a cartacee meraviglie, che oggi nell'era della negazione della carta tanto ci affascina, in cui «la grazia dell'infanzia felina v'era colta in contorni e scorci d'un arditezza e d'una giustezza degne di mano maestra, proprie a quei vecchi pittori dell'Estremo Oriente, che con l'esile pennello volante traducevano su i lunghi rotoli di carta serica i più freschi movimenti della vita animale» (D'ANNUNZIO, 1989, p. 629).

IV. Le lodi sperticate del Giolli sono supportate dal successo riscosso anche durante la mostra della Società degli Amici dell'Arte di Torino (1917) quando re Vittorio Emanuele III acquista il collage di carte colorate intitolato *Nella terra degli intrepidi sardi* e conosciuto anche come “Jesus salvadelu (Gesù, salvatelo!)” (fig. 6). L'opera, ora appartenente al patrimonio artistico del Quirinale, permette ad uno sfondo uniforme e dalla tonalità calda di far emergere le linee essenziali di una chiesa, illuminata da una vetrata sulla sinistra, che accoglie un soggetto che, pur al centro della composizione, appare decentrato, quasi in un angolo, rispetto allo spazio diegetico intuibile. Le mani della donna, fini e appena accennate, insieme alle pieghe leggere della giacca che si allarga sull'ampia gonna, ricche di decori tipici del folklore sardo, introducono nella totalità del lavoro una connotazione maggiormente eterea rispetto al medesimo contesto, come se un figurino di moda, pur tuttavia una donna che prega per qualcuno che è in pericolo, rivelasse davanti alle avversità della vita una forza, una sostanza ben diversa da quella manifestata in superficie. Una fotografia della donna sarda, un suffisso concavo e un richiudersi che manifesta una radice convessa, richiusa come una pietra, che è forse e anche in parte dovuta al *carrefour* che l'arte incontrava e percorreva in quel periodo, svolta dal Secessionismo al Deco, *Mischung* tutta italiana di futurismo, classicismo, che si svilupperà pienamente nel primo dopoguerra, e semplificazioni geometrizzanti di origine viennese.



Fig. 5

Gio Ponti, Ritratto di Edina Altara, anni Cinquanta, pittura a olio sotto cristallo.



Fig. 6

La contessa di Castiglione, Pierre-Louis Pierson (circa 1863-66) pittura a olio sotto cristallo.



Fig. 7

Nella Terra degli intrepidi Sardi, 1916

Nel 1918 Eugenio Altara, in seguito alla separazione dalla moglie, si trasferisce a Casale Monferrato insieme a Edina che lì decide di dedicarsi definitivamente al collage e all'illustrazione che, per la prima volta, le permette di guadagnarsi concretamente da vivere. Ancora una volta Giolli viene in aiuto alla ragazza richiedendole alcune illustrazioni per *La Sorgente*, per un articolo su di lei. I primi lavori le aprono le porte di altre e numerose riviste destinate ad un pubblico femminile o infantile che, pur dandole importanti opportunità, condizionano fortemente la sua evoluzione artistica. Di questo periodo sono infatti le illustrazioni per *La donna*, per *Cuor d'oro* e per *Il giornalino della domenica* di cui si ricordano la levità e le linee essenziali de *L'acqua muta di San Giovanni che guarisce tutti i malanni* (**Fig. 7**), che mostra uno sfondo arboreo vicino al Klimt della prima mostra secessionista (**Fig. 9**). Si notino gli alberi neri e scarsamente frondosi e la magrezza dei soggetti femminili, lineari, asciutti e nonostante tutto marcatamente decorative, che richiama anche le donne della *Beethoven Frieze* (*Die feindlichen Gewalten*, 1902), e le onde sinuose punteggiate d'oro dell'illustrazione per "La leggenda del Golfo degli Aranci", così simili, nell'alito esoterico «prezioso e di una semplicità quasi infantile» (ALTEA, 2005, p. 29) che le anima, alle spirali dell'Albero della vita.

«Si notino gli alberi neri e scarsamente frondosi...»



Fig. 8
Edina Altara, *Seri seri, come piccoli religiosi in processione*, illustrazioni per G. Fernando, “L’acqua muta di San Giovanni che guarisce tutti i malanni”, Il giornalino della Domenica, 1 agosto 1920 - pittura a olio sotto cristallo.

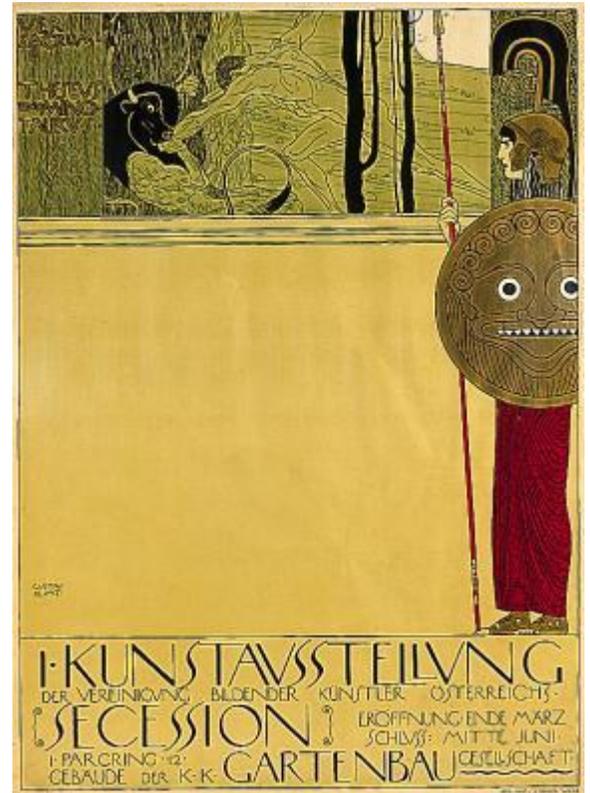


Fig. 9
Gustav Klimt, *Prima mostra secessionist*, 1898, Vienna

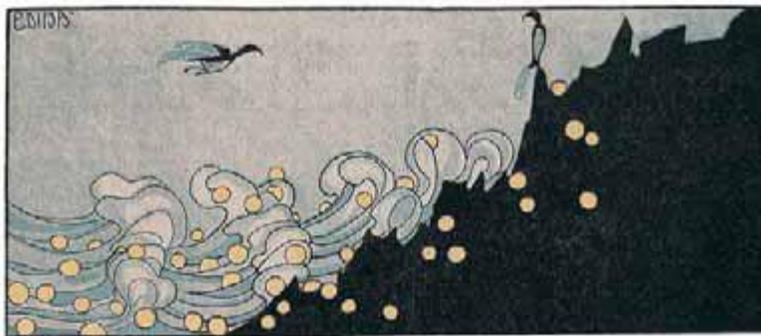


Fig. 10
“A un tratto si mosse, e cominciò a correre, Vieročka, seduta di fronte, lo stava a guardare”, illustrazioni per Elaticic, “Ferferka”, da Il giornalino della Domenica, 30



Fig. 11
Gustav Klimt, *L'albero della vita* (1905.1909 circa)

Edina gioca, impietosamente e in maniera molto pratica, con l'illustrazione, la prende, l'accenna e la piega voluttuosamente al committente, alle esigenze del mercato. Pur potendo ravvisare nelle linee fluide e nei tratti uno stile precipuo, un piacere quasi divertito nell'esternare il proprio talento, l'artista si lascia dolorosamente guidare dalle direttive di chi il lavoro lo ha commissionato e offre, fra le prime in Italia, un ritratto di artista slegato dalla *turris eburnea* del sacro fuoco artistico, un gioco pericoloso per i nervi e per la dignità, figlia della libertà dell'esprimersi, specialmente sentita da un sardo che avverte istintivamente nella sua carne il peso infinito di una terra singolare, «*come acqua che scorre, salta, giù dalla conca piena della fonte, scivola e serpeggia fra muschi e felci, fino alle radici delle sughere e dei mandorli o scende scivolando sulle pietre*». (ATZENI, 2000, p. 56) Gli artisti, che già dal Rinascimento aveva legato le loro sorti a quelle della politica, si pensi all'Ariosto o a Giovan Battisti Guarini, dagli Anni '20 compiono passi da gigante verso un mercato sempre più asservito al consumo, essi non passano più sulla terra leggeri ma seguono la moda, pronta a cambiare da un momento all'altro, ottemperano ai balzelli del mercato e dipendono dalla radio, dalle vendite di un giornale e dal cinematografo, cavalcano l'eccitazione provocata dal loro stesso cognome sulle grandi masse, firmano prodotti di largo consumo, come lo stesso d'Annunzio insegna, e ingoiano a volte lacrime amare perché non guidano più le masse ma ne interpretano gli appetiti che conducono a velocità mai vista verso una sorta di civiltà dell'indifferenza, smarrita e un po' in bilico fra alto e basso, spirito ed estetica. Edina Altara sa tutto questo e lo mette in pratica, disegna bimbi grassocci e trasudanti ludica energia per *Il giornalino della domenica* e ammiccanti figurini femminili per l'*Almanacco della donna italiana* che hanno smarrito, volenti o nolenti, quella innocenza dei tratti ma che rivelano una brezza artistica che scivola verso le pose tremanti e malinconiche del Déco. La sua arte è in definitiva la manifestazione di un'arte che contempla se stessa, in bilico fra una istintiva utopia artistica, ereditata dal secolo precedente, l'arte come strumento del rito così prepotentemente additato a modello dai fautori del primitivismo femminile come Soffici; e quella nuova rotta culturale che può avere due nomi, uno è barbarie e l'altro, come suggerisce Susan Sontag, il termine nietschiano nichilismo.

V. Nel 1922 Edina sposa il disegnatore e illustratore Vittorio Accornero de Testa, conosciuto come Victor Max Ninon. L'inizio della loro unione, che finirà nel 1935, sancisce letteralmente anche l'inizio di una collaborazione artistica, la loro prima opera sembra essere l'illustrazione per la loro partecipazione di nozze pubblicata nella rivista di moda *Lidel*, fondata nel 1919 da Lydia Dosio De Liguoro, poi seguita da Gino Valori e Francesco Dal Pozzo, propugnatrice di una moda totalmente italiana, pertanto sostenitrice dei Fasci Femminili Milanesi e della Lega Contro il Lusso, perfettamente in linea con il principio autarchico. Edina e Ninon collaboreranno anche per le illustrazioni di varie favole e racconti, per svariati giornali e anche per l'illustrazione del menu del transatlantico *Conte di Savoia* (1933). Come è stato spesso rilevato da numerosi critici, in queste tavole illustrative, lo stile della Altara e di Ninon convergono a tal punto, non senza la spinta di quella esigenza "consumistica" della quale si è già parlato, da risultare quasi indistinguibili l'uno dall'altro e ottenendo una certa piattezza diffusa, eccettuate certe soluzioni narrative che coinvolgono lo spazio visivo ribaltandone la prospettiva, tipiche di Edina. Per esempio, se nella ormai nota tavola illustrativa intitolata *Astra, Aladoro, Fiordispine e Sennino si separarono* (Fanfulli Coppini, Mimma) traspare una certa arditezza narrativa, che vuole le tre figure principali disposte specularmente, e su più piani, nello spazio visivo; nel menu del Conte di Savoia, tavole intitolate "Tour in Italy", è possibile constatare uno stile livellato, gradevole e insipido ma poco eloquente per quanto riguarda la potenzialità espressiva e stilistica dei due disegnatori. Ne risulta penalizzata soprattutto l'originalità di Edina che, di fatto, non è una mera illustratrice come invece, con molta dignità, lo è il marito.

La fantasia di Edina riprende respiro nei lavori per Viset, di Pairigi, e per Giviemme, che prendono la forma dei piccoli calendarietti da barbiere e parrucchiere, composti da più tavolette in cartoncino e recanti immagini muliebri lussuose e eleganti, al limite fra il figurino di moda e l'illustrazione: sempre la donna, avvolta e circondata dai suoi ninnoli, ristretta nel suo spazio donnesco, ma al centro, spalle scoperte, un'avvisaglia dei tempi che saranno.

Separatasi dal marito, Edina apre un atelier nella casa di Milano e si dedica, oltre che all'illustrazione, anche alla moda e alla decorazione della ceramica. La separazione dal marito, il relativo allontanamento dalla cerchia che esso rappresenta, sono per Edina letali dal punto di vista del successo: viene emarginata dai critici, specialmente Cipriano Efisio

Oppo, segretario del Sindacato Artisti, ed è proprio in questo periodo che per le sue opere vengono coniate le definizioni di ritagli, gioco raffinato e gli aggettivi di «*piacevoli, ingegnosi, e pazienti*» (FRANCINI, 1931, p. 273). Tali creazioni, davanti alle più che gutte esigenze dell'Italia degli Anni '30, quella densa di tensioni, revanscismi e *topoi* sociali, come quello della mascolinità accentuata e della femminilità vomitata sulle mente delle donne, appaiono prive di forza, di quel Kitsch mussoliniano che sarà definito sano e robusto. Edina diventa in questo periodo il simbolo non solo di una donna insofferente ai vincoli imposti dalla società alla donna, ma anche il simbolo dell'artista costretto a patire l'indifferenza delle camarillas artistiche.

Nel bisogno del guadagno, e nel bisogno anche di esprimere quanto le sue mani e la sua testa ricevono dalla sua arte, anche sulla scia della moda tutta sarda di Melkiorre e Federico Melis, Edina inizia il decoro delle ceramiche, piccole mattonelle e piatti di argomento sardo e folkloristico, non senza l'aiuto delle sorelle e della nipote Maria Teresa. Nel 1942 collabora con la rivista *Bellezza* per la quale inizia a usare tinte più piene, gli sfumati e i corpi acquistano una dimensione più piena e concreta, conservando tuttavia quella levità che diventa una sua caratteristica. I colori, in special modo, iniziano a virare verso i toni caldi e insoliti, un lento accostamento alla fiaba orientale che prenderà poi l'alta forma delle illustrazioni per *L'orso sposo* (1971) e in particolare per *L'esercito del Diavolo* e per *Il ratto d'Europa*. L'esotismo eccentrico e arabescato farà capolino anche e soprattutto nelle opere della sorella Iride che realizza fra gli Anni '50 e '60 una cineseria in vetro e collage di carta e due cornucopie addobbate con ottone, pergamena e filo di ferro. L'accostamento e la conoscenza con Giò Ponti, che pare sia avvenuta già nella redazione di *Bellezza*, *Domus* e *Stile*, si concretizza nel 1946 con l'inserimento da parte di Ponti di alcuni suoi lavori a *trompe-l'oeil* nella mostra *Lo stile nell'arredamento moderno*, ideata e organizzata da Fede Cheti, eclettica signora-impreditrice della decorazione e del buon gusto. Ponti contribuisce in quel periodo alla definizione di un *made in Italy* diverso dalla marmorea idea di arte degli anni precedenti. Influenzato da Fornasetti, che propugnava un'idea di arte che unisse solidità e schematizzazione delle forme a decoro artigianale, l'artista indirizza anche Edina verso la figura su vetro e cristallo, spesso antico, come quello della nave *Biancamano*, e la costringe in questo modo a sperimentare l'emulsione del colore a contatto con la parete liscia del vetro. L'immagine emerge dalla nebbia lattiginosa

dello sfondo e appare scossa nei contorni ma viva e densa, una virata che trasporta la soavità dei primi lavori in un campo maggiormente concreto, sia nel materiale che nella scelta dei colori e della sgranatura.

Questa scuola di colori e di materiali non spegne tuttavia la sua fantasia e Edina, spronata da Ponti a creare e scegliere da sé i suoi soggetti («*guai a darle noi un tema: si spegne tutto*») (PONTI, 1952, p. 40), recupera il mondo fiabesco, ancorato in qualche modo all'iconografia mediterranea, i miti greci sono in particolar modo amati, e lanciato verso la sua stessa sdrammatizzazione, dimostrando un'ironia elegante, quasi filosofica e filologica, che ricorda da vicino la sorella Lavinia (si veda *La Creazione*). Partendo dalle decorazioni su specchio del cassettoni (**Figura 11**) disegnato da Ponti ed esposto alla Triennale di Milano nel 1951 (**Figura 12**), in cui la Altara offre una visione molto moderna del matrimonio, già teorizzata da Dumas figlio che sosteneva che le catene del matrimonio sono talmente pesanti che per portarle bisogna essere in due e qualche volta in tre. Nelle decorazioni della casa Lucano, a Milano, realizza una porta a specchio istoriata con storie di Atena e Bacco e della guerra di Troia, chiosa le decorazioni con leggeri e approfonditi riferimenti alla mitologia, la nave di bacco presenta tralci di vite, mentre la figura di Ulisse, disteso in atteggiamento pensoso - la testa reclinata, sorretta dal braccio, ricorda *Il sogno di Costantino* di Piero della Francesca (**Figg. 13 e 14**) - è incorniciata nella forma schematizzata di un cavallo. Un atteggiamento fumettistico che applica la favola al mobile e la interpreta materialmente con lo specchio e il colore, ma è soprattutto l'idea a rendere speciale Edina che, nel frattempo, vede alcuni suoi lavori esposti alla mostra itinerante del Brooklyn Museum di New York.

Nel frattempo l'artista esegue alcuni studi per *foulard*, destinati a Gucci, che nel frattempo incaricava il marito di Edina di eseguire il foulard *Flora* per Grace Kelly, eseguiti a china su carta (si vedano *Le vele dei sogni* e *Il giardino degli angioli*). Amando l'accostamento di materiali diversi fra loro per consistenza e colore, l'artista, memore dei suoi *collages*, eseguiti fra gli Anni 40 e 50, accosta alla masonite e all'ardesia, pezzetti di carta colorata e di stagnole eseguendo una pittura a velatura, distesa e asportata con uno straccio (*Il ratto d'Europa*, *Penelope*), mentre negli Anni 60 realizza alcune Madonne con collage di carte stampate su superfici di specchio acidaro successivamente dipinte a olio e

decorate con tessuto e filo d'argento. Persino la cornice subisce un trattamento invecchiante e viene dipinta e successivamente graffiata.

La vita e la carriera di Edina, dopo alcune mostre sull'arte *naïf*, si trasforma in una sorta di oblio che la porta dapprima a Sassari (1974) dalla sorella Iride e poi a Cagliari e Lanusei. Muore nel 1983 quando il tempo non è ancora pronto per ricevere la sua lezione, una lezione di indipendenza e femminilità che vanno oltre i ruoli sociali e tradizionali di genere e che approdano alla figura di artista-donna che, fra moda e libero arbitrio poetico, può essere definita uno dei simboli dell'arditezza femminile del Novecento.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Figura 15



Immagini

Le immagini delle creazioni di Edina Altara e Lavinia Altara provengono dal volume di Altea Giuliana, Edina Altara, Ilisso Edizioni, Nuoro, 2005. (Tutti i diritti riservati).

Il volume è presente su Sardegna DigitalLibrary al link:

<http://www.sardegнадigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4463&id=594>

Bibliografia

ALBANO. **Un'artista sarda. Edina Altara.** In: La donna, Torino-Roma, 20 febbraio 1922.

ALTEA, Giuliana. **Edina Altara,** Nuoro: Ilisso Edizioni, 2005.

ATZENI, Sergio. **Passavamo sulla terra leggeri.** Nuoro: Ilisso Edizioni, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. Brigitte Bardot e la sindrome di Lolita. In: BEAUVOIR, Simone de. **Quando tutte le donne del mondo...** Torino: Einaudi, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **Il secondo sesso,** Milano: Il Saggiatore, 2002.

CAVARERO, Adriana, Restaino, Franco. **Le filosofie femministe**, Milano: Bruno Mondadori, 2002.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Forse che sì forse che no**. In: "Prose di romanzi", I Meridiani, Vol. 2, Milano: Mondadori, 1989.

FRANCINI. **Arte sarda alla Seconda Sindacale**. In: Rassegna della Istruzione artistica, Roma, a. II, n. V-VI, settembre-ottobre 1931.

GIOLLI. **Un mondo di carta**. In: La Sorgente, Milano, Anno I, n. 9, settembre 1917.

JACHIA, Paolo. **Umberto Eco. Arte Semiotica Letteratura**, Manni, 2006.

PONTI, Gio. **Opere d'arte nella 'casa di fantasia' e la pittrice cantastorie**". In: Domus, Milano, n. 270, maggio 1952.

SARFATTI, Margherita. **Alcuni artisti sardi, La fiaccola accesa (polemiche d'arte)**, Milano s.d. (1917).

SONTAG, Susan. **Contro l'interpretazione**, Milano: Mondadori, 1998.