

RITA LADOGANA



***Filippo De Pisis***  
*Percorsi di vita e arte*

EDIZIONI AV - Cagliari 2012

# Filippo De Pisis

Percorsi di vita e arte



RITA LADOGANA

# Filippo De Pisis

Percorsi di vita e arte



CAGLIARI - 2012

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta in qualsiasi forma  
senza il permesso dell'Editore e/o dell'Autore

**In copertina:**

- *Natura morta con candelabro e violino, 1931, olio su tela*  
(Collezione Ingrao. Galleria Comunale d'Arte - Cagliari);
- *De Pisis a Parigi, anni Trenta*



*Progetto grafico*  
EDIZIONI AV di ANTONINO VALVERI

Via Pasubio, 22/A - 09122 Cagliari

Tel. (segr. e fax) 070 27 26 22

web: [www.edizioniav.it](http://www.edizioniav.it)

e-mail: [edizioniav@edizioniav.it](mailto:edizioniav@edizioniav.it)

© Cagliari 2012

ISBN 978-88-8374-066-1

*Copertina e fotocomposizione: Alessandro Valveri*

## Indice

Introduzione.....	Pag.	7
I. Gli esordi. Tra metafisica e tradizione: il soggiorno ad Assisi e l'esperienza romana.....	»	11
II. Gli anni di Parigi: la maturazione dello stile e il successo.....	»	27
III. Il ritorno in Italia: passioni veneziane.....	»	63
Bibliografia.....	»	81
Appendice fotografica.....	»	85



## Introduzione

Affrontare uno studio sull'opera di Filippo De Pisis significa immergersi in un percorso tra i più singolari e affascinanti della storia della pittura del Novecento. Tra le note di maggiore seduzione è il singolare intreccio, così fatalmente indissolubile, che unisce il cammino della vita all'opera d'arte, richiedendo un'indagine basata, principalmente, su un approfondimento della corrispondenza tra figurazione e dato autobiografico. La copiosa quantità di scritti in forma di lettera, di racconto in prosa, di poesia, di romanzo oppure anche solo di appunto sul diario rivela il bisogno, quasi ossessivo, per l'artista di documentare ogni frammento della sua esistenza, al punto da rendere velleitario, come ha di recente osservato Marco Vallora, ogni tentativo di scegliere la citazione più emblematica ed efficace<sup>1</sup>. Ogni pensiero, ogni parola, sembrano essere indispensabili a tracciare le fila del racconto, a esprimere le infinite sfumature della personalità così complessa, dell'uomo e dell'artista.

Si rivela, a tal proposito, preziosa e indispensabile l'opera di Sandro Zanotto che, attraverso un'eccezionale quantità di documenti inediti, fornisce una ricostruzione biografica nella quale, anno per anno, sono riportate le notizie dettagliate sugli spostamenti, sui progetti, sulle mostre, sulle numerose frequentazioni, sulle posizioni della critica. Sono riferite, inoltre, le testimonianze più intime riguardanti la natura dei sentimenti, l'oscillare degli umori, le pulsioni e le confessioni dell'artista, a documentare una personalità complessa alla ricerca continua ed estenuante di nutrimento per la mente e per i sensi, uno spirito gaudente, seppur tormentato dai ricorrenti e travolgenti "attacchi" di un angosciante mal di vivere<sup>2</sup>.

La strada imboccata dal pittore ferrarese, nato nel 1896, si snoda nel graduale definirsi di una posizione indubbiamente isolata rispetto alle esperienze artistiche più importanti; egli, tuttavia, intesse fin dagli albori della sua attività una rete fittissima di relazioni, di contatti e di occasioni, di volta in volta in circostanze sempre variate, che gli consentono, pur

<sup>1</sup> M. Vallora, *De Pisis, rosignolo innamorato. E il «mare in una boccetta d'inchiostro»*, in G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, cat. della mostra, Torino 2005, pp. 45-92.

<sup>2</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, Vicenza 1996.



mantenendo salda l'autonomia, di entrare in contatto con le tendenze affermatesi in Italia a partire dagli anni Venti e con alcuni esponenti di spicco delle avanguardie europee.

De Pisis conosce, assimila e reinterpreta, filtrando le suggestioni attraverso l'influenza determinante della sua vocazione letteraria; influenza che trapela, nella multiformità di sfumature, lungo tutto il suo percorso di produzione pittorica. Il linguaggio si caratterizza, infatti, oltre che per la ricchezza di intrecci tra i riferimenti ai grandi esempi del passato e i legami con le sperimentazioni coeve, per la singolarità della personale ispirazione poetica, fino ad approdare a vividi accenti di lirismo sensibilmente affioranti, che rendono arduo il tentativo di ricondurre la cifra espressiva alle specificità di una corrente. De Pisis concentra tutte le sue riflessioni intorno al tema della vita e della sua inesorabile fuggevolezza, riuscendo a rendere palpabile l'intensità dell'attimo e la percezione del suo imminente dissolversi; un'idea centrale, dominante, che si esprime attraverso ogni immagine inventata dall'artista, qualunque sia il tema affrontato, tra i pochi da lui eletti. Scriveva Marchiori, alla fine degli anni Trenta, nel suo primo saggio dedicato al pittore: «Gli efebi, i nudi dal cuore trafitto, gli Apolli della periferia valgono quanto un vaso di garofani o una conchiglia ritorta»<sup>3</sup>; così che ogni momento riscritto dal pittore sulla tela può dirsi rappresentativo del suo universo pittorico. Di Filippo De Pisis, artista tra i più studiati e amati dalla critica italiana del secolo scorso e, in tempi più recenti, riletto e celebrato attraverso importanti rassegne che ribadiscono e tengono acceso l'interesse, si tenta di ripercorrere in queste pagine le stagioni dell'arte e della vita, avendo come punto di riferimento l'indagine intorno al nucleo di opere appartenute al collezionista romano Francesco Paolo Ingrao, oggi esposte a Cagliari nelle sale della Galleria Comunale d'Arte<sup>4</sup>. Non ancora indagate dalla critica nella loro specificità costituiscono, infatti, un ideale filo rosso che viaggia attraverso le tematiche più frequentate dall'artista, percorrendo un ampio arco cronologico: le sei opere, distanti nel tempo e

<sup>3</sup> G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, "Emporium", vol. LXXXVII, n. 517, 1938, pp. 29-36.

<sup>4</sup> Il ricco corpus della Collezione Ingrao è esposto in mostra permanente alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari dal 2001, in seguito alla donazione avvenuta dopo la morte del collezionista per volontà di Elisa Mulas, erede testamentaria di gran parte del patrimonio. A. M. Montaldo (a cura di), *La Collezione Ingrao. Guida all'esposizione permanente*, Cagliari 2001.

differenti per tecniche e stile, costituiscono una valida testimonianza delle più significative novità maturate da De Pisis sul terreno del linguaggio.

Ingrao, scomparso nel 1999, frequentava le gallerie e gli studi degli artisti, con i quali non di rado intesseva rapporti di stretta amicizia. L'importante lascito di oltre cinquecento opere, tra dipinti e sculture, si configura come una raccolta organica che conserva chiari i segnali dell'orientamento del gusto del suo artefice, coerente nel privilegiare le espressioni dell'arte figurativa e, nello specifico, di quella italiana, dal primo decennio del Novecento fino agli anni Sessanta. Le acquisizioni sono per la maggior parte frutto di scelte ponderate, come testimonia efficacemente la nutrita raccolta di volumi della sua personale biblioteca, donata anch'essa alla Galleria cagliaritano e ricca di titoli in esplicita relazione alle opere. In merito a De Pisis si ritrovano le più importanti raccolte di lettere, oltreché numerosi cataloghi di mostre tenute in Italia e studi monografici, a partire dal fondamentale contributo di Giuseppe Raimondi pubblicato nel 1952<sup>5</sup>. Le sei opere di De Pisis campeggiano sulla parete lunga di una delle tredici sale del Museo; ad aprire la serie - secondo un criterio cronologico, lo stesso seguito per tutto l'allestimento dell'esposizione permanente - è il dipinto che raffigura la chiesa di *San Ruffino ad Assisi* (1923) (fig. 2); seguono *Natura morta con candelabro e violino* (fig. 51), firmato e datato 1931, *Natura morta* (1935) (fig. 61), *Parigi*, firmato e datato 1938 (fig. 69), *Il cimitero a Cortina* (1931) (fig. 52) e il *Ritratto di giovane* (fig. 91), firmato e datato 1944<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, Firenze 1952.

<sup>6</sup> I titoli sono quelli riportati nel *Catalogo generale* curato da Giuliano Briganti: *San Ruffino ad Assisi* (n. 1924/56, p. 64); *Natura morta* (n. 1935/28, p. 365); *Cimitero a Cortina* (n. 1931/3, p. 257); *Parigi* (n. 1938/59, p. 442); *Ritratto di giovane* (n. 1944/53, p. 655). G. Briganti (a cura di), *De Pisis. Catalogo generale. Tomo primo. Opere 1908-38, Tomo secondo. Opere 1938-53*, Milano 1991 (da ora in poi solo *Catalogo generale*). *Natura morta con candelabro e violino* non è presente nel *Catalogo generale* e il titolo è quello riportato nel *Catalogo della Collezione Ingrao*. In quest'ultimo *San Ruffino ad Assisi* è pubblicato con il titolo *Santa Chiara ad Assisi*, *Natura morta* corrisponde a *Natura morta con carciofo e conchiglia*, *Cimitero a Cortina* è *Il cimitero di Cortina*, datato 1932 anziché 1931, e, infine, il *Ritratto di giovane* è intitolato *Marinaio*. A. M. Montaldo (a cura di), *La Collezione Ingrao*, cit., pp. 99-103.



## I. Gli esordi. Tra metafisica e tradizione: il soggiorno ad Assisi e l'esperienza romana.

De Pisis trascorre ad Assisi pochi mesi della sua vita, dal 25 aprile al 15 luglio del 1923. Un periodo che, seppur breve, si rivela particolarmente intenso e ricco di singolari congiunture, al punto da poter parlare di importante svolta nel percorso professionale dell'artista. Fervente è, infatti, l'attività produttiva, sia in campo letterario che pittorico, molti sono gli incontri importanti e, soprattutto, fondamentale è la maturazione delle scelte che segnano il suo destino. Egli acquisisce, infatti, una piena consapevolezza della strada giusta da intraprendere, come testimoniano esplicitamente gli scritti personali, quella fastosa e inondante produzione di natura autobiografica, perennemente *in itinere*, che accompagna assiduamente ogni frammento della sua esistenza<sup>7</sup>. È, infatti, da una lettera scritta nel 1927 a Lionello Fiumi che apprendiamo del definitivo affermarsi della sua vocazione pittorica, nell'estate di quel 1923 quando è professore nella città umbra per una supplenza di Storia e Geografia alla Scuola Normale: «Una sera fuori dalla cittadina, su un ponte che attraversa un torrente (che cielo! che paese!) trovai per terra una carta da gioco, un *due* di denari. Io non sono superstizioso per niente. Raccolsi, non so perché, quella carta e

<sup>7</sup> Tra i più importanti romanzi autobiografici sono da citare *Il Signor Luigi B.* (Milano, 1920), memoria estesa degli anni ferraresi, *Ver-vert* (Torino, 1984), pubblicato diversi anni dopo la sua morte, nel quale De Pisis racconta in forma di diario le esperienze degli anni romani, e *Le memorie del marchesino pittore* (Torino, 1989), ideale prosecuzione del romanzo precedente, opera anch'essa congegnata come diario dei primi anni vissuti a Parigi, dal momento dell'arrivo nel 1925 fino al raggiungimento del consolidato successo nel 1932. Ai romanzi si affiancano una serie di altri simili diari, letterari e pittorici, ricchi di appunti di diversa entità, ai quali De Pisis affida emozioni, ricordi, riflessioni che fanno luce sulla teorizzazione delle sue proposte estetiche e sui programmi di lavoro. Diari "intimi" che palesano una volontà di opera compiuta, mai realizzata, consentendo di compiere un "affondo" su una personalità poliedrica di straordinaria ricchezza e complessità. Un contributo fondamentale a questa autobiografia diffusa offrono le corrispondenze epistolari, tra le quali un'importanza notevole hanno quelle proseguite, per così dire, un'intera vita, intessute con gli amici conosciuti durante il soggiorno romano, Demetrio Bonuglia, Olga Signorelli e Giovanni Comisso.

vi scrissi sopra: «non fare il professore, ma il pittore». E tenni fede alla mia promessa. Il *due di denari* (titolo di uno dei miei 800 libri che vedranno la luce) restò per qualche tempo appeso a una parete della mia cameretta bianca, fra i miei saggi di pittura che i pochi *competenti* di Assisi lodavano incoraggiandomi»<sup>8</sup>. È la scelta per una vita di pittura e non di scrittura; la rinuncia a perseguire il cammino della prima vocazione giovanile, confluita in tempi brevi, tra entusiasmo e delusioni per le troppe pubblicazioni negate<sup>9</sup>, in una copiosa produzione che percorre dal romanzo alla poesia, dalle raccolte di prose filosofiche ai frammenti in forma diaristica. L'abbandono dei sogni letterari, indubbiamente doloroso e sofferto, non corrisponde, tuttavia, ad un assopirsi della vena scrittorica, al contrario ancora fluente e fruttuosa, sebbene sempre più circoscritta entro i confini ristretti della dimensione privata.

Il cambiamento di rotta matura progressivamente negli anni successivi al trasferimento dalla natia Ferrara a Roma, avvenuto definitivamente nel 1920; prima di allora, come annota il fratello Pietro fissando i ricordi degli anni universitari, «la sua vocazione era tutta letteraria, non confessava aspirazioni pittoriche, di pittura non parlava che come materia di cultura e d'esperienza»<sup>10</sup>.

Dopo il conseguimento della laurea in Lettere a Bologna, De Pisis decide improrogabilmente di lasciare Ferrara: dell'amata «città pentagona», così come l'aveva ribattezzata nella raccolta di prose ad essa dedicate<sup>11</sup>, patisce l'asfittica dimensione provinciale dalla quale teme di essere pericolosamente assorbito<sup>12</sup>. «Sento la necessità di uscire dalla porta di questa cit-

<sup>8</sup> F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Bologna 1983, pp. 38-40.

<sup>9</sup> Si pensi al difficile rapporto con la casa editrice ferrarese Taddei di Alberto Nepi, iniziato con il rifiuto per la pubblicazione de *I Canti della Croara* (editi a Ferrara da Bresciani nel 1916), oppure alle risposte mancate di Tristan Tzara per l'opportunità tanto ambita di poter aver accesso alla rivista *Dada Cabaret Voltaire*, conosciuta nel 1915 durante il suo primo viaggio a Roma. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 44; F. De Pisis, *Futurismo dadaismo metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, Milano 1981, p. 27.

<sup>10</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, Milano 1957, p. 32.

<sup>11</sup> F. De Pisis, *La città delle cento meraviglie, ovvero i misteri della città pentagona*, Bologna, 1918.

<sup>12</sup> «Intensificare e moltiplicare la propria energia dopo la tesi», annota nel suo diario manifestando chiaramente la voglia di guardare oltre, e continua: «È orri-

tà che tarpa le ali a una mia azione più ampia. Io sospiro Roma!»<sup>13</sup>, scrive in una lettera nell'inverno del 1920 a Olga Signorelli, collezionista e mecenate che, insieme al marito, il professor Angelo, medico molto stimato, anima uno dei più ambiti salotti romani, frequentato da letterati e giovani pittori, mostrò di essere capace di intuire precocemente il talento artistico di De Pisis<sup>14</sup>. A Roma l'artista ferrarese, costantemente attento ad ogni sorta di proposizione, ha modo di partecipare attivamente al fervente dibattito culturale: dopo i contatti con l'avanguardia testimoniati dal carteggio con Tristan Tzara<sup>15</sup> e dal riconoscimento, più volte ribadito, della portata innovativa del futurismo<sup>16</sup>, respira il clima del "ritorno all'ordine"

bile la mia inerzia e vigliaccheria finora espressa. Io che potrei dominare il mondo! Devo fare». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., pp. 145-146.

<sup>13</sup> F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, a cura di O. Signorelli, Milano 1967, p. 62.

<sup>14</sup> Olga Resnevič Signorelli, medico di origini russe, ha vissuto a lungo in Italia interessandosi di arte, letteratura e teatro; è nota soprattutto per la pregevole monografia su Eleonora Duse, conosciuta quest'ultima in occasione di una delle serate culturali organizzate dal marito Angelo Signorelli. I coniugi, tra i più appassionati collezionisti nella Roma del primo Novecento, oltre a De Pisis, frequentarono assiduamente, seguendone gli esordi, Felice Carena, Ferruccio Ferrazzi e Armando Spadini. Olga racconta, con dovizia di particolari e con toni coinvolgenti, la lunga storia della sua personale amicizia con De Pisis fino al loro ultimo incontro nelle pagine di prefazione alla raccolta di lettere. F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., pp. 17-36.

<sup>15</sup> Prima del trasferimento avvenuto nel 1920, De Pisis compie nel 1915 un viaggio a Roma, un'opportunità importante offerta dalla collaborazione con le attività assistenziali cattoliche ferraresi. In questa occasione ha un primo contatto con la pittura d'avanguardia conoscendo per la prima volta la rivista Dada "Cabaret Voltaire" e iniziando una corrispondenza con il fondatore Tristan Tzara; invia, insieme alla richiesta di collaborazione, tre prose dedicate a Govoni, Savinio e De Chirico, e cinque tavole realizzate con la tecnica del collage. «Le tavole, nel gusto delle più avanzate avanguardie europee non giunsero mai a Tzara per le difficoltà di spedizione in tempo di guerra», scrive Zanotto. Si tratta delle opere intitolate *Non c'è la fine*, *Composizione IV*, *K. Composizione I*, *Composizione III con scritta Sabauda*, datate 1916 e pubblicate in *Catalogo generale*, cit., n. 1916/1, p. 17; n. 1916/3, p. 17; n. 1916/4, p. 18; n. 1916/5, p. 19.

<sup>16</sup> «Dal futurismo [...] nacquero le nuove meraviglie, come dal disordine, talora nasce l'ordine. A queste nuove meraviglie sono preclusi la maggior parte degli scrittori nostri, anche quelli più lodati e portati in palma di mano [...]. Le nuove meraviglie che sono andati e vanno tentando alcuni sapienti e solitari artisti, di solito incompresi non solo dal grosso pubblico, ma anche dai critici che la preten-

che si va affermando in ambito letterario e nelle arti figurative; si ferma alla terza saletta del caffè Aragno, incontrando per la prima volta gli scrittori della "Ronda"<sup>17</sup>, ritrova De Chirico e Savinio, conosciuti a Ferrara nel 1916, ai quali deve il primo, fatale, avvicinamento alla metafisica, da lui singolarmente interpretata; conosce Armado Spadini e ne studia con passione e interesse gli esiti della produzione pittorica; continua a svolgere l'attività di conferenziere, che gli appartiene fin dagli anni ferraresi, grazie all'amicizia con il gallerista Bragaglia, il quale lo sostiene nei rapporti con il mondo artistico<sup>18</sup>. Ma senza dubbio è anche l'incontro con la città dei musei e delle bellezze archeologiche, l'immersione nell'aria inebriante del luogo dell'arte, quella antica, prima di tutto, insieme a quella barocca, a determinare l'accentuarsi del bisogno di dipingere e il pensare alla pittura come mestiere: «La passione archeologica retaggio dell'infanzia, lo spingeva nei musei, nei luoghi delle classiche rovine», si legge nella monografia di Raimondi, «Si ha ricordo del giovane ferrarese, inquieto e melanconico, nelle sale dei palazzi romani, a qualche erudito ricevimento, che arrossiva un poco a dichiararsi ormai pittore»<sup>19</sup>.

Durante la pausa del soggiorno romano trascorsa nella città umbra, De Pisis trova la dimensione ideale per abbandonarsi alla meditazione e scoprire il piacere di appagare i sensi contemplando la bellezza estetica della natura e degli uomini<sup>20</sup>. Conosce il poeta Luis le Cordonnel, amico di Ver-

dono, vediamo affacciarsi all'opera dei geni a noi più vicini». De Pisis, *Il futurismo e il chiaro di luna*, 29.VIII.1920, in F. De Pisis, *Futurismo, dadaismo, metafisica*, cit., pp. 74-76.

<sup>17</sup> «Più facile era incontrarlo al caffè Greco o da Aragno, dove, nella famosa saletta, la vita letteraria romana assumeva aspetti di pittoresca animazione incontro a Cardarelli e agli amici della "Ronda"». P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 32.

<sup>18</sup> Anton Giulio Bragaglia fonda e dirige nel 1918 la "Casa d'Arte Bragaglia", luogo nel quale De Pisis tiene, nel 1922, conferenze su Campigli, Depero e Spadini, oltre alle serate dedicate alla poesia, con letture commentate. L'attività di conferenziere a Roma era già iniziata negli anni precedenti; si ha notizia di un «corso libero di storia dell'arte antica e moderna» tenuto nel 1921 presso l'Accademia dell'Arcadia a San Carlo in Corso. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 158, p. 162.

<sup>19</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., p. 13.

<sup>20</sup> «Bisogna però non dimenticare che la terra è una terra di mistici, e il misticismo à, a nostro parere, lati non trascurabili con la sensualità. Una certa sensualità adunque è diffusa nell'aria. Non è la sensualità dei meridionali, o la truculen-

laine e Mallarmé, e diventa amico del pittore norvegese Hadelan Hölbo, il quale esprime giudizi positivi sulle sue opere contribuendo a consolidare l'idea di perseguire la strada della pittura<sup>21</sup>. E soprattutto ad Assisi «comincia ad affrontare con impegno e assiduità la pittura di paesaggio»<sup>22</sup>, rivela l'amico Demetrio Bonuglia, con il quale in questi anni inizia a intessere un lungo rapporto epistolare; è affascinato dalla campagna lirica dell'Umbria, ma dipinge anche l'atmosfera silenziosa dei vicoli interni della cittadina. «Era felice del soggiorno di Assisi: aveva dipinto con un'ebbrezza mai provata. Un paio di giorni dopo mi mandò in dono uno dei dipinti: *Le case d'Assisi*», ricorda Olga Signorelli (fig. 1)<sup>23</sup>. Dipinge *en plain air* col prevalere di una tendenza descrittiva e di una semplicità di composizione e con l'uso di un colore spesso ricco di materia, ancora lontano dai successivi esiti di leggerezza. «Un pittore dipinge quando vede, coglie col disegno l'espressione delle cose», teorizzava nei primi anni romani sottolineando, fin dagli albori del suo percorso, l'importanza della presa diretta dal reale<sup>24</sup>. A questo momento è da ascriversi verosimilmente il dipinto della Collezione Ingrao, piuttosto che al 1924 com'è indicato nel Catalogo generale<sup>25</sup>: in quell'anno, infatti, l'artista vive l'esperienza di insegnamento a Poggio Mirteto e non tornerà ad Assisi prima del 1934 (fig. 12)<sup>26</sup>. L'olio, pur

ta passionalità dei nordici, non è la perversità dei quartieri eccentrici delle grandi e vecchie città, è una sensualità morbida, che però tu avverti e se sei un sensibile, esaspererà nella fiorente primavera la tua sensibilità fino al parossismo». F. De Pisis, *Assisi*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Montebelluna 1987, p. 51.

<sup>21</sup> «[...] il pittore Hölbo, norvegese intelligentissimo, vide una mia piccola tela, il ritratto del vecchio ottuagenario custode della Rocca, e disse: "È un pezzo da Museo!". Forse è vero. Il giudizio di questo pittore mi induce a pensare seriamente alla pittura... forse lui mi ha indicato la mia vera (ma non unica!) strada». Il passo è tratto dalla lettera a Lionello Fiumi dell'8 febbraio 1927, in F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., pp. 38-40.

<sup>22</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 110.

<sup>23</sup> F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 20. *Paesaggio di Assisi (Case di Assisi)* è pubblicato in *Catalogo generale*, cit., n. 1923/37, p. 43.

<sup>24</sup> Il passo è tratto da un taccuino del pittore. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 151.

<sup>25</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1924/56, p. 64.

<sup>26</sup> F. De Pisis, *Assisi*, cit., p. 10.



nella sua ingenua spontaneità, rivela già nei rimandi di grigi e marroni una peculiare sensibilità per gli accordi cromatici; come nei mesi precedenti quando «cercava motivi nella vecchia Roma che prediligeva»<sup>27</sup>. cogliendo dalla finestra della casa di via Monserrato, nella regolarità di linee e nella solidità di forme, il campanile di Santa Lucia, così ad Assisi De Pisis è incantato, oltre che dai capolavori giotteschi, dal fascino delle bellezze architettoniche dei monumenti (fig. 3)<sup>28</sup>. Lo testimoniano anche gli appunti nei foglietti sparsi riuniti in una busta con la scritta «Assisi»: in data 28 giugno 1923 annota «Dipingere» e poi tra le varie voci compare «S. Rufino»; e ancora il 15 luglio scrive «Assisi, il paese dal treno, divino il profilo (più bello che girarlo), il mio cuore, il bosco delle carceri. S. Damiano, M (aseo) e Rufino, luoghi battuti e ribattuti. Qui ignoto nasceva un sole»<sup>29</sup>.

Le suggestioni sempre crescenti esercitate dal paesaggio, sia di città che di natura, non sono, tuttavia, le uniche: si affianca, infatti, una copiosa produzione di nature morte, il genere pittorico che si rivelerà più rispondente ad accogliere le necessità interiori, a soddisfare il bisogno di esprimere il senso delle emozioni, già profondamente manifestato attraverso le parole, nei versi e nelle prose. «Le mie nature morte, ancor prima di un loro valore pittorico e costruttivo, ne debbono avere per me uno lirico e interiore»<sup>30</sup>, scrive nel 1931 sulle pagine de "L'Arte", offrendo un prezioso stimolo interpretativo per le opere nelle quali si definisce, più che altrove, l'intreccio tra pittura e vocazione letteraria<sup>31</sup>. Ma già nel 1923 inizia ad esternare le sue riflessioni intorno al potenziale espressivo racchiuso negli oggetti inanimati, annotando nel suo diario che «alle volte un penna di pollo, una povera penna polverosa raccolta sulla via e contemplata in un'ora di grazia, può essere stata il tocco spento per la composizione di un bel quadro, una bella natura morta, ripiena di quel segreto spirito che sa di eterno»<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 119.

<sup>28</sup> *Il Campanile di Santa Lucia* è pubblicato in *Catalogo generale*, cit., n. 1923/15, pag. 43.

<sup>29</sup> Foglietti di appunti riuniti in una busta con la scritta «Assisi», in F. De Pisis, *Assisi*, cit., pp. 113-114.

<sup>30</sup> F. De Pisis, *La Pagina dell'artista. Confessioni*, L'Arte, 1931, pp.232-243.

<sup>31</sup> C. Gian Ferrari, *Tutto nel genio è fatale*, in *Dalle avanguardie al "diario"*, cat. della mostra, Roma 1993, p. 22.

<sup>32</sup> F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., p. 27.

Idee che anticipano nella sostanza alcuni punti del discorso pronunciato a Roma nel 1924, in occasione della sua prima importante mostra personale al ridotto del Teatro Nazionale<sup>33</sup>, quando asserisce che «per miracolo anche le modeste cose trascurate acquistano una loro dolce melanconia: con questa cerca di porsi in comunione, più che il pennello, l'animo commosso dell'artista [...]. Già materia, ma che racchiude un'anima per chi sia uso alla contemplazione del nostro breve mistero!»<sup>34</sup>. «Risuona l'eco delle immagini che attraversano la poesia pascoliana», scrive Elena Pontiggia, e che «suggeriscono a De Pisis la concezione di una realtà inconoscibile»<sup>35</sup>. L'esposizione, presentata dall'amico Armando Spadini, è l'occasione per far conoscere al pubblico e alla critica la produzione degli anni che precedono la partenza di De Pisis per Parigi, avvenuta nel 1925<sup>36</sup>; dopo il breve soggiorno in terra umbra egli continua, infatti, a lavorare assiduamente al fine di accentuare la sua immagine di pittore. Demetrio Bonuglia conserva memoria delle «tele e i cartoni che crescevano rapidamente di numero,

<sup>33</sup> Prima del 1924 De Pisis aveva esposto a Roma presso la Casa d'Arte Bragaglia, esattamente nel marzo e nel settembre del 1920. «Non è un'esposizione di pittura nel senso rigoroso della parola e forse nessuno ne è più conscio e convinto di me», afferma il pittore alla conferenza d'inaugurazione trascritta il 3 febbraio del 1920. F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., pp. 15-16.

<sup>34</sup> Conferenza tenuta a Roma il primo novembre 1924: «[...] anche le modeste cose trascurate acquistano una loro dolce melanconia: con questa cerca di porsi in comunione, più che il pennello, l'animo commosso dell'artista. Le bottiglie luccicanti sul retrofarmacia, fra l'odore di spezie e basilico in un lento grigio pomeriggio, le bianche diafane lenzuola appese sopra un tetto scuro fra le tragiche pareti di un vicolo, e poi la grazia compassata di un soprammobile ottocentesco, il lustro di una seta, il sorrisino svenevole di un ventaglio alla luce perlata di una sera di maggio. Già materia, ma che racchiude un'anima per chi sia uso alla contemplazione del nostro breve mistero!». F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., p. 27.

<sup>35</sup> E. Pontiggia, *Il paradiso provvisorio: Metafisica, eros e natura in Filippo de Pisis*, in E. Pontiggia (a cura di) *De Pisis: opere su carta 1913.1953*, cat. della mostra, Milano 1985, p. 14.

<sup>36</sup> «Il giorno dell'inaugurazione si presentò come una promessa di successo: molti visitatori, ammiratori e denigratori; vivaci discussioni; un articolo altamente elogiativo nel Messaggero del 5 novembre, un altro ne Il Mondo di Filippo Paolo Mulè. Ma alla chiusura nessun quadro era stato venduto. Mio marito, Angelo Signorelli, comprò allora i 24 quadri esposti», così ricorda Olga Signorelli nella prefazione al volume *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 22.

accumulandosi ovunque insieme con gli scritti»<sup>37</sup>, nella casa romana di via Monserrato; e Olga Signorelli, nell'estate del 1924, riceve notizie dall'artista in vacanza nel Cadore, che tiene a comunicare di aver «dipinto moltissimo e con tali progressi da meravigliare il più forte ottimista». De Pisis allestisce a Roma, nel suo appartamento al primo piano di un antico palazzo<sup>38</sup>, quella che chiama "camera melodrammatica"<sup>39</sup>, un ambiente dalla dimensione fantastica nel quale si affastellano oggetti di diversa origine e natura: «la sua estrosa fantasia di poeta vi aveva raccolto e accomunato le cose più impensate e lontane: tabacchiere, bastoni, scatole, conchiglie, vecchi libri tarlati, oggetti di scavo, clessidre, uccelli impagliati, farfalle, fiori di carta, e un infinità di altri oggetti (...)»<sup>40</sup>. Durante la stagione estiva lavora, invece, più confortevolmente nel luminoso e ampio spazio da lui soprannominato "gabbia d'oro", altrettanto "ricco" e misterioso al punto da intitolargli un intero diario<sup>41</sup>. Luoghi incantati, diretta derivazione dalle camerette che allestiva fin da giovanissimo negli anni ferraresi, quando veniva assalito dalla trepidazione di raccogliere tutto il suo mondo entro i confini di un privato studiolo dove poter trovare rifugio dalla realtà esterna. «Ci sono cose che non si perdono, ci seguono attraverso gli anni nella breve vita come il sole malato e la polvere [...], avrebbe potuto riempire una scatola di molti "oggetti" [...]. Piccoli penati che lo seguivano di camera in camera, di città in città, da quando ancora giovinetto, pustoloso e riservato, aveva abbandonato il paterno ostello per frequentare l'università a Bologna», scrive De Pisis raccontando le abitudini del marchesino pittore protagonista del suo romanzo autobiografico<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 114.

<sup>38</sup> «[...] Mi godevo spesso con tutta l'anima la bellezza di Roma, dei monumenti, della campagna, di certe osterie. Abitavo al 149 di via Monserrato in un vecchio palazzo che faceva angolo sulla bella piazzetta Ricci». F. De Pisis, *Introduzione*, in *De Pisis*, cat. della mostra, Genova 1941. Si veda anche A. Podestà, *De Pisis a Genova*, "Primato", Roma, 1 marzo 1941.

<sup>39</sup> «[...] Mi ricordo con tenerezza una visita che mi fece, nella camera che io avevo chiamato "melodrammatica", Spadini con il pittore Bartoli». F. De Pisis, *Introduzione*, in *De Pisis*, cat. della mostra, Genova 1941.

<sup>40</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 101.

<sup>41</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 170.

<sup>42</sup> F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, Torino 1989, p. 89.

Negli allestimenti riverbera l'estro geniale e la singolarità del gusto estetico del suo creatore: i luoghi sono in stretta connessione con l'attività pittorica e il clima magico ed esoterico che avvolge le camere diventa fonte prima di ispirazione per la nascita delle nature morte realizzate nei primi anni Venti. Sono opere che segnano l'inizio di un percorso di evoluzione stilistica verso la maturità raggiunta negli anni parigini e soltanto attraverso una lettura che contempi un confronto con esse è possibile cogliere appieno le specifiche qualità dei dipinti dello stesso genere realizzati negli anni Trenta, dei quali rappresentano una significativa testimonianza le due nature morte appartenute a Inghrao. Opere degli anni giovanili, nelle quali è già compiutamente riflessa quell'impronta personale che rende l'artista ferrarese sfuggente a qualsiasi restrittiva collocazione nelle categorie della storia dell'arte. Nelle tele del periodo romano aleggia un'indubbia suggestione metafisica, in modo particolare nei grandi spazi estesi delle nature morte marine (fig. 4; fig. 7); ma di insoliti accostamenti si può dire anche in merito a diverse nature morte ambientate negli interni domestici. La frequentazione, fin dagli anni giovanili, di Giorgio De Chirico e di suo fratello Alberto Savinio, militari rimpatriati da Parigi e destinati a Ferrara, esercita un'influenza che si rivela decisiva per la formazione dell'artista, offrendo stimoli imprescindibili per l'apertura al linguaggio moderno<sup>43</sup>. Il dialogo si consuma durante lunghe passeggiate a Ferrara<sup>44</sup> e nelle "camere" di De Pisis: quelle della casa in via Montebello oppure quelle, che l'artista chiama "metafi-

<sup>43</sup> P. Castagnoli, *Apertura su De Pisis*, in G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, cit., pp. 11-32. Giorgio De Chirico e suo fratello Andrea, che si firma Alberto Savinio, arrivano da Parigi per presentarsi al Distretto Militare di Firenze: la loro destinazione è il Deposito del 27° Reggimento Fanteria di Ferrara. Insieme alla madre, i due fratelli prendono in affitto un appartamento in via Montebello, quasi di fronte alla casa dei Tibertelli.

<sup>44</sup> «La piazza quadrata, dopo il molto peregrinare, fu il teatro della nostra gioia e della nostra elevazione [...]. Noi fermi sotto la colonna, il piedistallo bianco parallelepipedo con gli spigoli acuti, gli angoli retti, le labbra dello sguscio taglianti come rasoi, e poi il cilindro bianco della colonna che si piega pian piano un po' indietro, si svinca, e la statua fatua, vedetta eroica, muta-gessosa, olimpica, occhi cieca, marmorea, ferma, *mannequin* che sta lì per cadere come un birillo rigido, fissato in una cerniera, come il romano bianco, magnetizzato dall'istriona con la faccia infarinata o un clown da circo». De Pisis fa vivere a De Chirico l'emozionante esperienza della scoperta della Piazza Ariostea. F. De Pisis, *Prose e articoli*, Milano, 1947, pp. 20-21.

siche”, messe in scena presso l’Ospedale Villa del Seminario, dove i fratelli De Chirico trovano ricovero insieme a numerosi altri artisti, scrittori e, più in generale, giovani intellettuali, “diagnosticati” come nevrotici ma, in realtà, strategicamente preservati dagli obblighi militari<sup>45</sup>. È in questo fervido contesto che nascono le riflessioni sulla metafisica e De Pisis, per così dire ridestato dai «nuovi amici che finalmente lo hanno tratto dall’inedia di una oscura vita provinciale»<sup>46</sup>, arriva addirittura a progettare la creazione di un «circolo di giovinetti come Socrate: Savinio e Carrà e Giorgio De Chirico»<sup>47</sup>. Quando si trova a raccontare per la prima volta della nascita della nuova amicizia, si cura di mettere in evidenza la sua partecipazione attiva nell’elaborazione delle nuove speculazioni: «Ci conoscemmo. Io allora avevo già smesso di dipingere, scontento di ciò che facevo. Tra noi c’erano curiose identità di ricerche e anche di scoperte. In certe camere che guardavano sopra a un taciturno e verde giardino chiuso da alte pareti, camere ch’io avevo fatto imbiancare, ermetiche, un po’ spettrali, furono appese, ancora ignote al mondo, lungi da occhi profani, le più belle pitture del De Chirico, del periodo metafisico, *Le Muse inquietanti*, *Ettore e Andromaca*, *I Ritornanti*, e forse mai vissero come per i miei occhi in certe desolate eppure armoniose sere dell’inverno ferrarese. Io somministravo idee al compagno, egli a me»<sup>48</sup>. Successivamente non stenta a definirsi addirittura un precursore, come si legge nella lettera del 1926 a Pietro Torriano: «Quando De Chirico e Carrà vennero a Ferrara soldati, durante la guerra, io ci vivevo ritirato e già avevo tentato in nature morte e composizioni pittoriche e in letteratura [...] ricerche affini. Con ciò non dico che la mia personalità sia da confondersi con quella dei pittori “metafisici” [...] ma l’elemento metafisico, *lirico* e drammatico, di *rêverie* e di sogno e di ironia complicata e di *mise en scène* talora burlesco, talora doloroso, è sempre desto e apparente a un occhio attento sulla mia pittura, anche in quella (dicia-

<sup>45</sup> Villa del Seminario faceva capo all’organizzazione cattolica; Savinio ricorda come tutta l’organizzazione assistenziale di Ferrara per i soldati provenienti dalla Francia facesse capo ai Tibertelli e quindi al loro gruppo cattolico di cui erano esponenti. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 73.

<sup>46</sup> F. De Pisis, *Mercoledì 14 Novembre 1917*, “L’Italia che scrive”, Roma, luglio 1918, p. 17.

<sup>47</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 87.

<sup>48</sup> Conferenza tenuta il 1° novembre 1924 all’inaugurazione della mostra di pittura al Teatro Nazionale di Roma. F. De Pisis, *Confessioni dell’artista*, cit., pp. 23-29.

mo così per intenderci) gustosamente, squisitamente pittorica»<sup>49</sup>. Metafisico accanto a lirico, drammatico, onirico e ironico. Elemento che in De Pisis, oltre a non essere esclusivo, non sembra certamente convergere con il mistero irrisolvibile dell'enigma dechirichiano: «non tentava nemmeno di accoglierne con continuità il difficile arcano messaggio», sottolinea Arcangeli nell'illuminante saggio dedicato all'artista, pubblicato nel 1952 su "Paragone"<sup>50</sup>. C'è piuttosto nella genesi delle nature morte un processo di idealizzazione e celebrazione degli elementi rappresentati, che rifugge da una resa esclusivamente oggettiva per approdare ad una dimensione recondita che si carica di forti valenze espressive: «Nella vita del marchesino pittore certi aspetti di cose, anche banali e umili in sé, avevano un'importanza ben più grande di quella che si sarebbe potuto pensare. Erano come motivi che rivengano in una composizione musicale, determinavano speciali stati d'animo, lo consolavano o lo torturavano. Le ore passavano attraverso il tempo, la luce e la polvere segnate da tali aspetti»<sup>51</sup>. E alla bellezza intima degli oggetti fa riferimento Claudia Gian Ferrari, nello studio dedicato all'indagine specifica sulle nature morte depisiane, riconducendo l'origine dello straniamento metafisico all'eccezionale curiosità del pittore per le cose del mondo, da lui accumulate in singolari stratificazioni, e descrivendo la peculiare atmosfera che riesce a trasformare in "sublimi" gli oggetti quotidiani, consegnandoli all'universalità. Riflessione, quest'ultima, che riprende le argomentazioni di Arcangeli circa la capacità dell'artista «di concedersi all'episodio senza rimpiccinire», merito della imprescindibile educazione degli antichi unita alle suggestioni della metafisica<sup>52</sup>. È l'incontro con l'anima degli oggetti sottratti alla pura parvenza esteriore, della quale De Pisis si sforza di mostrare tutta l'intrinseca fragilità; oggetti

<sup>49</sup> F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., pp. 37-38.

<sup>50</sup> F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, "Paragone", 19, Luglio 1951, pp. 27-46.

<sup>51</sup> F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, cit., pp. 30-31. La prosa datata 24 marzo 1927 è intitolata "Nature morte".

<sup>52</sup> «[...]». Egli ha trovato i suoi antichi, quelli che lo educeranno, veramente, alla grande, non alla buona pittura; che lo restituiscono, in pari tempo, alla fantasia, dandogli nerbo, in eterno per i momenti più carichi, più aggressivi della sua arte; e, in una con le lontane suggestioni della "metafisica", metro vasto, ampio respiro, capacità di concedersi all'episodico senza rimpiccinire». F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 32.

suscettibili alla corruttibilità del tempo, mai concepiti alla stregua di simboli o emblemi imperituri<sup>53</sup>. L'indole letteraria impregna di sé ogni episodio: affiora costantemente il tributo alla pascoliana poetica delle cose, unito al gusto per una segreta e inconsueta composizione di forme<sup>54</sup>.

La vibrazione dei pensieri e delle emozioni, negli oli degli anni romani, si traduce, in termini stilistici, in un fare che predilige le campiture piene e la definizione puntuale del disegno, risolvendosi in una generale rigidità di forme da ricondurre plausibilmente all'influenza esercitata dal clima di ritorno alla tradizione diffuso in Italia; prima intorno alla rivista romana di Mario Broglio, pubblicata dal 1918 al 1921, e successivamente nelle più complesse declinazioni del gruppo Novecento fondato da Margherita Sarfatti, col quale De Pisis entrerà in pieno contatto soltanto negli anni parigini, seppur non condividendo mai del tutto i principali intenti e le linee di ricerca<sup>55</sup>. Ne sono un eloquente esempio le ordinate composizioni datate 1923, in cui ricorrono le tavole domestiche imbandite con i fiaschi, i bicchieri, la frutta e le verdure, e quelle realizzate

<sup>53</sup> Sul superamento di una concezione simbolista, attraverso il confronto con le opere di Morandi, si sofferma Stefano Crespi nel catalogo della mostra dedicata alle *Nature Morte*, allestita presso Campione d'Italia nel 1996: «In Morandi la natura morta, nell'agonia storica dell'arte, è coscienza di un atto terminale, ma rimane ancora un simbolo, un'essenza come un oggetto di Montale che, nell'attrito e nei moti scontornati del cuore, resiste nella sua apparizione lirica, ha un potere di emblema. [...]. Nella natura morta di De Pisis si consumano e si superano i residui dell'eredità simbolista di Morandi (luce e ombra, finito e infinito, tempo ed eterno). C'è una concezione irritornabile della vita, del ripetersi stupendo e doloroso. L'intuizione poetica in De Pisis è la caduta di un immobile eterno, per accettare fino in fondo la grazia disperante del tempo». S. Crespi (a cura di), *Filippo De Pisis. Nature morte*, cat. della mostra, Campione d'Italia, 1996, p. 19.

<sup>54</sup> Cesare Brandi in un primo saggio dedicato a De Pisis parla di «un'arte di evocazione, di ricordo e non di mimesi» e riguardo agli accostamenti degli oggetti fa appello al «meraviglioso che non dipende più dall'intervento degli angeli, di fate o demoni ma dalla umanità rudimentale di una pianta, dalla forma improvvisamente rivelata, a noi che pure credevamo di conoscerla così bene, di una conchiglia marina». C. Brandi, *Il pittore Filippo De Pisis, "Dedalo"*, maggio 1932, pp. 390-407.

<sup>55</sup> I primi contatti con la Sarfatti risalgono al 1919 e sono documentati nelle lettere di De Pisis a Olga Signorelli. In una lettera scritta da Cesenatico, datata 8 agosto 1919, scrive: «lo passo estasi orfiche e panteistiche, consolato da momenti di sosta nella compagnia di buoni amici (Panzini, Valeri, la Sig. Sarfatti buona, bella e cara, Moretti, Cavicchi, Dalla Volpe, etc.)». *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 45-46.

nel 1924 che, pur nella stretta somiglianza degli sfondi scenografici, si arricchiscono di nuovi oggetti<sup>56</sup> (figg. 5, 9, 10). «Dipingevo certe nature morte che mi paiono ora un po' secche, servendomi fra l'altro come modelli di utensili di certe brave signore che mi ospitavano; una cucina misteriosa come ne esistevano ancora a quei tempi a Roma»<sup>57</sup>, ricorda De Pisis nel 1941, dove l'aggettivo 'secche' parrebbe alludere alla definizione e regolarità della costruzione; regolarità che tuttavia non si traduce mai in una situazione di stasi e di totale immobilità, ma già contiene le timide premesse verso una leggerezza di tocco destinata a produrre in seguito esiti di intensa vivacità esecutiva. Una personale ricerca di luce e colore si manifesta negli effetti, di evidente eco postimpressionista, che avvolgono gli oggetti e definiscono i rapporti spaziali. Un ruolo importante ha, indubbiamente, almeno in questa fase romana, l'influenza di Armando Spadini, che De Pisis, in una lettera a Demetrio Bonuglia, definisce «in un certo modo il mio maestro», oltre a dichiarare di avere per lui una grande stima<sup>58</sup>. Figura di spicco nel mondo artistico romano alla metà degli anni Venti, Spadini è pienamente ispirato alla grande pittura dell'Ottocento francese e si palesa strenuo difensore di un leggiadro naturalismo davanti agli strascichi dell'avanguardia e alle reazioni novecentiste<sup>59</sup>. At-

<sup>56</sup> «Dopo i mesi trascorsi a Poggio Mirteto, fra la scuola e la pittura, rientrò a Roma verso il Febbraio del 1925. Lo si incontrava più spesso nelle vie del centro, o al mercato di libri vecchi e degli oggetti usati della Cancelleria e di Piazza del Biscione, che si teneva ogni mercoledì e che era divenuto anche un punto di incontro e di ritrovo nella Roma intellettuale del tempo. De Pisis lo frequentava abitualmente e riusciva sempre a trovarvi oggetti curiosi per le sue raccolte: un bastone, una tabacchiera, un vecchio costume stinto da teatro di una particolare tonalità di colore, e, a volte, anche qualche modello per i suoi disegni e le sue tele». P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 127. Le opere alle quali si fa riferimento sono pubblicate in *Catalogo generale*, cit.: *Natura morta con fiasco* (n. 1923/22); *Natura morta con le uova* (n. 1924/13); *Natura morta con nudino e vino rosso* (n. 1924/24).

<sup>57</sup> F. De Pisis, *Note sulla mia pittura*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 20 gennaio 1941.

<sup>58</sup> «A quel tempo io avevo una grande ammirazione per Spadini, che forse si è un po' mutata ma non spenta, e che posso ritenere in un certo modo il mio maestro». P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 116.

<sup>59</sup> «[...] e bisogna aggiungere che Spadini non fu soltanto quello che fu in proprio, come pittore, ma fu presto un mito e, che valse, anche per quello che si disse di lui e intorno a lui». F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 31.



traverso Spadini e l'Ottocento l'artista ferrarese risale ai grandi esempi del passato, agli antichi, a quei «pittori seicenteschi di nature morte, incontrati nelle stanze deserte dei musei», la cui influenza Raimondi mette giustamente in risalto nella sua monografia<sup>60</sup>. Altro non è che la *bonne peinture*, della quale sovente parla De Pisis, che afferisce alle due grandi rivelazioni del primo Novecento: quella dell'arte degli impressionisti e quella del barocco<sup>61</sup>. Dai mirabili esempi delle nature morte del Seicento italiano egli trae il gusto per la ricchezza dei particolari, riflessa nelle sue tavole imbandite più "popolate", e deriva il piacere per la pittura pastosa, ricca, fatta di pennellate rapide ed estrose, che trapela, pur nel rigore della composizione, in diverse nature morte dipinte nel 1924 (figg. 8, 11)<sup>62</sup>. È la «molla seicentesca», scrive la Borgogelli, «che lo aiuta nella continua e bellissima contrapposizione di neri, di ocre e di verdi, spesso rotti da colpi di rosso»<sup>63</sup>. Il discorso si ricollega alle parole di Guido Ballo che, nella monografia del 1956, parla di un colore che «acquista liberi accenni espressivi, risolvendosi in corposi tocchi, memori delle tradizioni secentiste e anche ferraresi»<sup>64</sup>. Gli anni decisivi dell'ini-

<sup>60</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., p. 14.

<sup>61</sup> G. Briganti, *De Pisis, Parigi e la "bonne peinture"*, in Giuliano Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cat. della mostra, Milano 1987, pp. 11-18. Qualche anno dopo, nel 1956, Guido Ballo scrive nella sua monografia sull'artista: «A Roma De Pisis visita musei, gallerie, si accosta particolarmente ai pittori di nature morte del nostro '600: fra le sue carte si ritroveranno un giorno fotografie dei pesci di Recco, della frutta di Ruoppolo, del Mangiafagioli, del Passerotti. Nel linguaggio di De Pisis, il gusto più moderno attinge e assimila esempi del passato: che lo sollecitano verso una materia già elaborata con sapienza, in funzione di una particolare concretezza». G. Ballo, *Filippo De Pisis*, Milano 1956, p. 16.

<sup>62</sup> *Catalogo generale cit.*,: *Natura morta (1924)* n. 1924/2, p. 48; *Natura morta con oliera* n. 1924/14, p. 51.

<sup>63</sup> A. Borgogelli, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in A.C. Toni (a cura di), *Scipione e la Scuola Romana*, in atti del Convegno, Roma 1989, p. 145. L'autrice, affrontando il discorso sulle posizioni degli artisti che intorno agli anni Venti in Italia hanno reagito alle "mode" contemporanee, si sofferma su De Pisis come peculiare esempio, accanto a Scipione e a Boldini, di opposizione allo stile Novecento, facendo riferimento alle scelte coloristiche del pittore, concentrate nella ricerca di accordi scuri e di macchie improvvise di colore capaci di accendere le composizioni.

<sup>64</sup> G. Ballo, *Filippo De Pisis*, cit., p. 18.

ziazione pittorica lasciano un indelebile segno nella successiva produzione dell'artista, anche quando il respiro inebriante dell'atmosfera parigina porterà inevitabilmente a un rinnovamento del suo linguaggio pittorico: dal persistere del gusto per l'energica irruzione dei neri e dei segni scuri, seppur nella diversità di esecuzione, fino al riecheggiare dell'eco metafisica, ancora presente nei primi anni Quaranta. Si conserva dunque, pur nella complessità del multiforme universo pittorico, la traccia del primo De Pisis, a riprova di una determinata volontà a difendere sempre la personale libertà espressiva, proseguendo sulla via della pittura senza lasciarsi coinvolgere da programmi e ideologie che ne possano condizionare pesantemente le scelte. Significativi a questo proposito sono i pensieri del fratello Pietro, quando scopre, durante il suo primo viaggio parigino nel 1931, che nella vita di suo fratello, con singolare coerenza, «tutto è rimasto sempre sulla medesima linea [...]. Come nei quadri, così nella vita, Gigi ha sempre ridotto ogni cosa a un minimo denominatore comune, tutto plasmando secondo il suo gusto [...] il ritratto di lui e del suo modo di vivere non muta con il variare dello sfondo»<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., pp. 43-44.



## II. Gli anni di Parigi: la maturazione dello stile e il successo.

Il sogno di Parigi matura nel 1925: è Marzo quando De Pisis, come ricorda Bonuglia, alla stazione «salutò gli amici promettendo di tornare presto a Roma»<sup>66</sup>. Il progetto della partenza è già in *nuce* da diversi anni; cresce, infatti, l'urgenza di nuove aperture verso un ambiente che potrebbe offrire maggiori prospettive per la vita. Il bisogno diventa sempre più impellente per l'artista, per l'esteta e per l'uomo. Nel 1921 scrive: «se non ci fossero mille difficoltà andrei a Parigi. O' anche fatto dal vero alcuni disegni che i pittori e i competenti di qui àn trovato buoni»<sup>67</sup>, evidentemente già ben consapevole di una potenziale crescita del mercato delle sue opere fuori dai confini dell'*entourage* artistico romano<sup>68</sup>. Fortemente attratto da Parigi capitale della moda è, invece, l'esteta, quel De Pisis dal guardaroba sempre «complicato e capzioso»<sup>69</sup>, che teorizza nell'*Adamo o dell'eleganza*, la raccolta di scritti iniziata nel 1921, sull'importanza dell'abbigliamento, «ben maggiore di quella che si potrebbe pensare», e sul gusto estetico in grado di influire «più di

<sup>66</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 129.

<sup>67</sup> Confessione di Filippo de Pisis a Gualtiero Metri, risalente al settembre del 1921 e pubblicata in S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 157.

<sup>68</sup> A questo proposito sono importanti le parole rivolte dal pittore all'amica Nina Vendeghini qualche anno più tardi, nel luglio del 1924: «Ò molto dipinto! Con che piacere riceverei una Sua visitina nella camera quadra e luminosa che mi serve da studio. Oggi ò avuto quella di molti signori e signore di Milano, venuti in auto da Cortina per vedere i miei quadri». Sandro Zanotto, in riferimento a questo scambio, scrive: «[...] l'informazione spiega anche la sua sicurezza nel programma di trasferimento a Parigi: era già entrato in contatto con gruppo di artisti che Margherita Sarfatti andava costituendo, il gruppo Novecento, che sarà poi esportato a Parigi nell'ambito della nuova politica culturale italiana». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 185.

<sup>69</sup> Nico Naldini, *De Pisis a Panam. Appunti dal 1925 al 1939*, in Giuliano Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., p. 27.

quanto alcuno potrebbe credere sull'interiore»<sup>70</sup>. E Parigi è anche, per l'uomo, urgenza di vivere in totale libertà la propria "diversa" esperienza sessuale, inseguendo la travolgente passione per i suoi modelli e per i ragazzi incontrati per strada, fuori da ogni sorta di controllo o pregiudizio. Già prima di partire per Bologna a frequentare, giovanissimo, l'Università, egli inserisce in un lungo elenco di *Norme* da osservare la necessità di guadagnarsi una perfetta libertà di spirito e di azione<sup>71</sup>, lontano dalle ingerenze familiari esercitate *in primis* dal padre<sup>72</sup>; qualche anno più tardi scrive: «c'è qualcosa che mi richiama altrove. Un disegno segreto porta più lontano i miei desideri, fuori da questa aria di chiuso che comincia a gravare su Roma [...]. Nelle lunghe notti di Poggio Mirteto ho avuto il tempo anch'io per sognare Parigi e la gloria. Ho qualche soldo da parte e appena mi sarà possibile salirò sul primo treno diretto a Nord, pronto a sacrificarmi pur di conquistare tutta la mia libertà»<sup>73</sup>. La libertà sopraggiunge negli anni parigini, quella libertà «attesa fin dall'infanzia, che gli permetteva il giuoco dei suoi istinti profondi», come conferma l'amico di un'intera vita, lo scrittore Giovanni Comisso, nell'opera illuminante consacrata al suo "sodalizio" con De Pisis, in lunghe pagine dedicate ai ricordi dei momenti condivisi insieme durante i suoi soggiorni parigini<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> F. De Pisis, *Adamo o dell'eleganza*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Bologna 1981, p. 13. Al guardaroba di De Pisis dedica le sue attenzioni l'amico Giovanni Comisso: «A Parigi De Pisis poteva godere anche della massima libertà del vestire, senza che alcuno avesse da stupirsi, come nella piccola e provinciale Ferrara». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano 1954, p. 47.

<sup>71</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 55.

<sup>72</sup> Nel vivere il suo erotismo De Pisis è sovente assalito da un senso di colpa nei confronti del padre: «M'era rimasto vivo e vicino il mirabile ricordo di una creatura bionda: l'avevo vista nel sogno sorridere beata. (Oh il ritmo del suo corpo delle sue membra divine!). Ma poi nel dormiveglia una fine amarezza era entrata in me, una specie di scontento. Pensai a te, o mio Padre», così scrive nei suoi appunti del 1924, quando aveva ripreso a comporre poesie erotiche. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 181.

<sup>73</sup> I pensieri di De Pisis sono riportati in N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino 1991, pp. 113-114.

<sup>74</sup> De Pisis e lo scrittore trevigiano si conoscono a Roma nel 1919. Il profondo legame di amicizia è costellato da una ricchezza di scambi sulla letteratura e sull'arte; delle esperienze importanti e, più in generale, dei momenti trascorsi insieme si conserva il ricordo nella biografia dell'artista scritta da Comisso e nella

Nonostante le perplessità del fratello in merito alle ristrettezze economiche<sup>75</sup>. De Pisis intraprende, tra molte oggettive difficoltà, il suo importante viaggio che sarebbe dovuto durare, nelle prime intenzioni, per non più di un mese e che, invece, si protrasse per quattordici anni. Parigi lo affascina da subito senza indugi il primo impatto è forte, la definisce la «Città metafisica per eccellenza»<sup>76</sup>. Si accontenta inizialmente di uno spazio ristretto ed economico dove alloggiare, un *cabinet* all'Hotel Hesperia in Avenue de Suffren<sup>77</sup>; per poter dipingere, invece, ha la fortuna di trovare un atelier che affitta per poche ore al giorno alla Cour du Dragon, «luogo quanto mai melodrammatico e pittoresco nella vecchia Parigi» (fig. 40)<sup>78</sup>.

Una soluzione temporanea, destinata a cambiare diverse altre volte, fino a quando De Pisis non troverà una sistemazione più stabile nel 1930, al

raccolta di lettere e scritti di De Pisis dedicati all'amico. G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit.; F. De Pisis, *Divino Giovanni. Lettere a Comisso 1919-1951*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Venezia 1988.

<sup>75</sup> «Io insistevo sulla grande spesa che avrebbe richiesto un soggiorno a Parigi; lui, sicuro di sé, non mostrava la menoma incertezza. Nostro padre ci aveva lasciata una piccola sostanza, sufficiente per assicurargli i mezzi per vivere a Parigi qualche anno, sia pure modestamente [...]. Mi incaricò di spedirgli a date fisse quanto gli sarebbe stato necessario per campare [...]. Della sua partenza in Francia ricordo che avvenne nella primavera del '25, ricordo soltanto che egli volle viaggiare in terza classe per assuefarsi alla rinuncia del superfluo». P. Tiberelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 36.

<sup>76</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 193.

<sup>77</sup> Marino Moretti, compagno del primo soggiorno parigino, ricorda: «Pippo giunse quasi povero e trovò in un alberguccio di quartiere popolare non già una stanza e neppure una mezza stanza, ma un cosiddetto *cabinet*, dove non trovava alla sua volta che un letto piccolissimo, una sedia, un attaccapanni e, se ben ricordo, nient'altro». M. Moretti, *De Pisis*, "Resto del Carlino", Bologna, 4 settembre 1966.

<sup>78</sup> All'amica Olga Signorelli De Pisis racconta nei dettagli le vicende relative alla ricerca dell'*atelier*, luogo che ama fin da principio, anche per il buon rapporto con i padroni di casa: «L'*atelier* è una stanza di un curioso e intelligente *monsieur incisore* e maestro di musica a tempo perso che per un prezzo modesto mi offre ospitalità. La cosa andò così. Io ero a dipingere a la Cour di Dragon e il Suddetto Signore si fermò per farmi i complimenti. "Comme coloriste, vous eté grande...votre colorie c'est vrement épatant [sic]" ecc. Gli chiedo di fargli il ritratto. Combiniamo poi l'affare. La moglie donna d'oro, mi fa il tè col pane abbrustolito, il burro e mi colma di gentilezze». F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 75.

quinto piano di un palazzo borghese in rue Servandoni (fig. 72); continuando sempre a gravitare intorno al quartiere di Saint Germain des Prés, sulla rive gauche della Senna, il cuore pulsante della vita intellettuale e culturale parigina. Il 18 aprile del 1925 può già scrivere all'amica Olga: «Gentilissima eccomi a Parigi da una settimana. La città è davvero deliziosa in queste giornate primaverili. Io però, quantunque abbia visto molta gente assai gentile con me, e sia "sbalordito" dalla bellezza del Louvre sento già la nostalgia di Roma e dei buoni amici»<sup>79</sup>; e, dopo circa un mese, ripete con la stessa enfasi ad Angelo Signorelli, marito di Olga, «Le mando un saluto di questa città "mirabile" [...]. Parigi è davvero il gran porto della pittura moderna – Il Louvre è museo da «sbalordire»<sup>80</sup>. Nella natura assai complessa dell'universo pittorico di Filippo De Pisis, costellato da una molteplicità di suggestioni, certamente un peso non poco influente nella configurazione del suo linguaggio ha l'incontro con l'arte francese, quella dei capolavori del romanticismo e dei grandi esempi della pittura impressionista. Raimondi, nello studio monografico, si sofferma su questo primo approccio dell'artista con la città francese: «Sbarcato a Parigi, la mente e il cuore ronzanti dei miraggi dell'educazione letteraria di infanzia, De Pisis cascò, un giorno, in braccio a Delacroix [...]. La cupa ed accesa "palette romantique" di costui, divenne per il giovane ferrarese, come uno stemma di poesia inquartato da quello italiano di lui. Ma vi fu un'altra giornata rimasta, decisiva e operante nel suo destino di artista moderno: quella di Manet [...]. Dopo Delacroix e Manet è la volta di Cezanne, e di Pissarro, di Sisley, di Monet. E subito dopo ancora i fauves: Matisse e Marque[t]»<sup>81</sup>. A Parigi De Pisis vede tanta pittura in brevissimo tempo, al punto da scrivere «ce n'è troppa»<sup>82</sup>. Trascorre le giornate a dipingere nei *quai* rumorosi oppure tra le pareti delle sue camere studio accuratamente allestite; va a prendere, nel primo periodo, il tè al Café Flor e frequenta i ristoranti *prix fixe* di rue de Ministère, come scrive Naldini, «mescolato a studenti in bolletta, veggenti solitari, *campagnards*, artisti disoccupati e *cocottes* stanche di

<sup>79</sup> F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 73.

<sup>80</sup> F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 80.

<sup>81</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., pp. 16-17.

<sup>82</sup> F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 73.

passaggiare»<sup>83</sup>; cammina sul Lungosenna e ammira gli oggetti invecchiati dei *bouquinistes*, cercando a fatica di non cadere nella tentazione che avrebbe pesantemente gravato sui magri risparmi forniti dalla famiglia. Fa eccezione l'acquisto irrinunciabile di un piccolo Manet trovato in una «botteguccia di robivecchi», che diventa per l'artista un «compagno» nella sua cameretta<sup>84</sup>.

La sua situazione economica è destinata a cambiare abbastanza velocemente, grazie alla volontà e all'abilità di inserirsi nell'ambiente artistico e di conseguenza al moltiplicarsi repentino di occasioni importanti per far conoscere la sua pittura. Tra le molte testimonianze che consentono di ricostruire le tappe del percorso parigino di De Pisis rivestono sicuramente un peculiare interesse i ricordi del già citato Comisso, che si reca diverse volte a far visita all'amico, a partire dal 1927, anno nel quale il pittore aveva già cambiato la prima residenza per trasferirsi nel più confortevole alloggio in Place Saint-Sulpice, al numero civico 3, mentre il suo studio era in rue Madame 18 nel magazzino di una lavanderia: «Tutta la città sembrava creata per lui, per la sua libertà e per il gusto di pittore che ormai aveva preso forma consistente. Incominciò subito dalla Place Saint-Sulpice a commuoversi per i due torrioni della chiesa [...] con la stessa commozione passò a farmi vedere il mercato dei fiori che si faceva nella piazza e a esaltarmi la bontà dei *croissants* e del *café-crème* [...]. Poi andammo nello studio, aveva molti quadri [...]. Sembrava lo avesse dominato, nella fulminea ispirazione, lo stesso impeto che aveva fatto dipingere a Raffaello la Madonna sul fondo di una botte. La sua mano si era fatta libera e audace alla pari con la sua vita [...]. Passammo dai caffè di Montparnasse ai loschi ritrovi di Montmartre e della Bastiglia, dove egli avvicinava gente di ogni specie e parlava con tutti come se fosse conosciuto da anni»<sup>85</sup>. Un anno dopo, nel 1928, quando Comisso torna a Parigi inviato dalla "Gazzetta del Popolo", trova De Pisis in una condizione ancora migliore, «ormai aveva i suoi mercanti e la critica francese si era occupata di

<sup>83</sup> N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 142.

<sup>84</sup> «Più tardi, attraversando il Quartiere Latino, sono entrato in una botteguccia di robivecchi dove ho avuto l'incredibile fortuna di mettere le mani su un piccolo Manet – nessun dubbio su questa attribuzione! – e adesso è qui, mio compagno nella cameretta, con quel cielo un po' ridente e una linea di mare... quasi come una creatura... e gli voglio bene... perché io so davvero voler bene». N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 128.

<sup>85</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 30-31.



lui con interesse»; l'amico ricorda i pranzi all'«ottimo» Petit Saint Benoît, quando ormai non si andava più nel «misero ristorante *Au quatre vents*», pranzi ai quali prendevano parte anche «De Chirico, Sciltian, il pittore russo Larionov con la sua amica, la pittrice Gonciarova, che faceva scenari per i balletti di Diaghilev»<sup>86</sup>. Un ruolo indubbiamente importante svolge in questo momento De Chirico, che l'artista ritrova fin dal primissimo periodo dopo il trasferimento insieme a molti altri amici italiani, tra i quali Palazzeschi, Senzani e Savinio<sup>87</sup>. A lui De Pisis deve, infatti, la conoscenza del gruppo dei pittori russi<sup>88</sup> e l'introduzione nell'ambiente degli artisti italiani che vivono e lavorano a Parigi, con i quali condivide una lunga serie di esperienze espositive. La solidità di questo legame, tuttavia, si rivela uno dei motivi per i quali De Pisis non riesce ad avvicinarsi, come invece avrebbe voluto, ai surrealisti: De Chirico, infatti, non raggiunge mai gli artisti agli incontri in Boulevard Saint Germain, e alla sua influenza si aggiunge, sicuramente, anche il forte condizionamento esercitato sul pittore ferrarese dalla critica italiana orientata, sin dalla fine degli anni Venti, in senso avverso alla nuova avanguardia parigina<sup>89</sup>. Dopo la prima mostra "francese" alla Galleria Carmine, inaugurata nel giugno del 1925, e la personale alla Galérie Au Sacre Primetemps, presentata nel catalogo da De Chirico, che lo definisce dotato «d'un talent exceptionnel»<sup>90</sup>, si intensificano i contatti di De Pisis con la patria d'origine. La prima importante opportunità è offerta dalla mostra personale allestita presso la saletta delle esposizioni della rivista Lidel a Milano nel 1926, introdotta nel catalogo da Carlo Carrà che parla dell'affermazione di una «sicura inconfondibile personalità»<sup>91</sup>; dell'evento scrive anche il pittore in una lettera all'amica Nina

<sup>86</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 50-51.

<sup>87</sup> E. Palaia, *Biografia*, in G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, cit., p. 269.

<sup>88</sup> Lettera a Olga Signorelli del 10 maggio 1925: «Venerdì sera con una bellissima Contessa (incontrata da Miss Barbey l'amica di Remy de Gourmont) sono stato a un ballo mascherato, organizzato dagli artisti russi a Parigi». In F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 77.

<sup>89</sup> Sulle testimonianze relative al mancato inserimento nella cerchia surrealista si veda S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., pp. 284, 306.

<sup>90</sup> G. De Chirico, *Préface*, in *Exposition Filippo de Pisis*, cat. della mostra, Parigi 1926.

<sup>91</sup> Alla mostra De Pisis espone sessanta dipinti molti dei quali sono nature morte e paesaggi realizzati ad Assisi o durante le vacanze montanare in Cadore. S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 203.

Vendeghini, sottolineando l'importanza di aver allacciato importanti contatti nella capitale lombarda<sup>92</sup>. Successivamente si attesta la presenza costante delle sue opere alle più importanti occasioni espositive, quali le Biennali veneziane e le Quadriennali romane<sup>93</sup>, oltre che la partecipazione alle mostre del Novecento italiano<sup>94</sup>, il gruppo che alla metà degli anni Venti rappresenta sicuramente la manifestazione più importante nell'ambito dell'arte moderna italiana e che consente a De Pisis di entrare ufficialmente nel vivo della cultura figurativa. Un peso non trascurabile ha senza dubbio l'amicizia con Margherita Sarfatti, conosciuta a Roma prima della sua partenza a Parigi, che lo coinvolge fin dalla prima grande mostra milanese del gruppo nel 1926<sup>95</sup>. Sempre grazie alla Sarfatti, attraverso il pittore Mario Tozzi, entra in contatto con gli *Italiens de Paris* e prende parte alle mostre del *Groupe de sept*, insieme agli altri "parigini d'adozione", quali Campigli, Licini, Severini, Martinelli, Menzio e Paresce<sup>96</sup>. Dopo la primitiva consacrazione nel 1928 al Salon de l'Escalier, seguono numerosi altri successi del gruppo sia in Italia che in Francia, con l'esplicito intento, in quest'ultimo caso, di contribuire ad esportare la cultura italiana all'estero; la presenza di De Pisis è attestata dalla plurirecensita mostra del '29 alla parigina Galerie Zak fino alla XVIII Biennale di Venezia del 1932, oc-

<sup>92</sup> «Non può credere come è vivo (presso chi può capire) il successo morale della mia mostra a Milano in questo momento) i pittori e i critici intelligenti sono piuttosto molti. È anche venduto dei quadri a un signore inglese che mi vuol bene. Mercoledì notte l'ò passata in casa di Margherita Sarfatti. La signora Sarfatti era molto chic. Aveva delle scarpine con riflessi madreperla ch'eran un amore. A' voluto un quadro, ma ò dovuto regalarglielo. Farà un articolo! È visitato studi di artisti (Tosi, Dalietti, Funi etc.) interessanti e sono stato in case curiose». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 204.

<sup>93</sup> De Pisis ottiene un grande successo alla seconda Quadriennale romana del 1935; nell'occasione gli viene assegnata un'intera sala. Il pittore nelle poche righe di autopresentazione nel catalogo della rassegna ribadisce i valori lirici della sua pittura «solo a prima vista inattuale o peggio superficiale». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 298.

<sup>94</sup> De Pisis partecipa alla mostra con tre dipinti: *Interno tragico*, *Campagna ferrarese*, *Campagna del suburbio*.

<sup>95</sup> Per una storia del gruppo Novecento si veda R. Bossaglia, C. Gian Ferrari, *Il Novecento italiano*, Milano 1996.

<sup>96</sup> Per un approfondimento sulle vicende del gruppo: N. Boschiero, *De Pisis con gli "Italiens de Paris"*, in G. Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., pp. 231-236.

casione nella quale è concessa un'intera sala agli italiani di Parigi<sup>97</sup>. I termini del successo si vanno definendo anche grazie al non trascurabile contributo della prima monografia sull'artista curata da Waldemar George, critico allora in voga, paladino dell'arte italiana a Parigi: l'opera, corredata dal testo critico, dalle tavole e da scritti di De Pisis, si presenta come importante riconoscimento in un'ottica ormai europea<sup>98</sup>. Nel 1931 è lo stesso artista a comunicare a Comisso: «Ho il piacere di dirti che ormai Parigi si interessa a me. I migliori mercanti mi domandano cose e le vendite si succedono [...]. In questa settimana ho venduto un quadro quasi ogni giorno»<sup>99</sup> e l'anno successivo scrive all'amico Bonuglia: «Sapessi come la mia vita parigina è bella e interessante. Ora poi comincio ad essere quasi celebre e la mia pittura conta ammiratori entusiasti. Al vernissage chez Bernheim (una nota galleria d'arte in Rue la Boétie) una scultrice molto buffa e brutta ma intelligente gridava "ma ça c'est l'œuvre d'un grand maître... les autres c'est rien au paragon"»<sup>100</sup>. Ma è nella lettera spedita a Olga Signorelli che fa esplicito riferimento alle richieste di acquisto che arrivano da ogni dove per le sue opere, «ormai sparse per tutta Europa»<sup>101</sup>. Le giornate parigine sono fitte di impegni: De Pisis frequenta i luoghi più eleganti di Parigi e intesse una rete di rapporti con le persone più in auge della città, passando in rassegna celebrità di vario spessore; conosce, tra gli altri, Svevo, Joyce, Picasso, Dufy e Matisse e frequenta Cocteau e Soutine. Nel suo *charmant grenier*, al quinto piano di rue Servandoni, organizza colazioni per un pubblico sceltissimo e pranzi, che lui chiama «dîners de beauté», per molte «belle persone» e per gli amici<sup>102</sup>, non esitando a dichiararsi bravo nel *menage* come in pittura<sup>103</sup>. E per i suoi amici tiene anche una

<sup>97</sup> Da segnalare, inoltre, i successi alla galleria milanese di Vincenzo Barboux e Federico Gussoni, nel 1930, e presso George Bernheim, nel 1932, anno nel quale il gallerista ospita le opere di "22 artistes italiens modernes". N. Boschiero, *De Pisis con gli "Italiens de Paris"*, cit., p. 234.

<sup>98</sup> Nel testo il critico sottolinea l'italianità di De Pisis e i rapporti con la tradizione italiana, senza tralasciare l'importanza dei contatti con l'arte francese. W. George, *Filippo De Pisis*, Parigi 1928.

<sup>99</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 70.

<sup>100</sup> D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, Milano 1966, p. 38.

<sup>101</sup> Lettera del 29 maggio 1931 a Olga Signorelli, in F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 117.

<sup>102</sup> N. Naldini, *De Pisis a Panam. Appunti dal 1925 al 1939*, in G. Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., p. 34. L'appartamento, scrive

serie di conferenze, le *leçon péripatéticiennes*, al Museo del Louvre, davanti ai grandi capolavori. Ha un appuntamento quasi fisso con il celebre caffè Deux Magots, a Saint Germain de Prés, lo storico luogo di ritrovo di letterati e artisti; prende parte, ormai, alle feste più *chic* della città dove può dar sfogo al suo temperamento estroso, alla sua stravaganza pienamente riflessa nel modo bizzarro ed estremamente mutevole di vestire. Il “marchesino pittore” ama indossare capi insoliti e combinati in insoliti accostamenti, manie che si trascina fin dalla giovinezza e che sono protagoniste, come scrive Nico Naldini, di «un teatro del narcisismo», nel quale «recitano anche i particolari fisici del suo corpo, occhi, mani, gambe [...]»<sup>104</sup>. Ai momenti di manifesta euforia si alternano, in un regolare avvicinarsi di pulsioni, i sentimenti più cupi, ugualmente ben testimoniati nelle lettere agli amici e nei diari personali. Sono le improvvise crisi di nervi, quelle che lui chiama le terribili *cafard*, che mai lo risparmiano, arrivando improvvise dopo le molte, forti emozioni; ma sono anche il sentimento nostalgico per gli anni romani e il tormento sempre assillante per il destino di poeta mancato. Nella lettera in cui racconta a Bonuglia dei suoi primi importanti successi parigini non manca di scrivere: «Ma ahimè io so di essere soprattutto uno scrittore, e allora di tanto in tanto ritempro la penna»<sup>105</sup>; oppure annota nei suoi appunti, con tono perentorio, «diventa-

Zanotto, è frequentato a tal punto da fargli inaugurare un registro, “7 rue Servandoni – Visitatori”. Durante i due mesi nei quali il registro viene compilato appongono la firma vari artisti e modelli, fra i quali Larionov, Capogrossi, Martinelli e il pittore Tozzi. S Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., 261.

<sup>103</sup> Si tratta di una confessione personale fatta al fratello: «A volte giungevo da lui prima degli altri e lo trovavo intento a preparare qualcosa da offrire agli ospiti. «Sono bravo nel *ménage* come in pittura», mi diceva scherzoso ma convinto». P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 47.

<sup>104</sup> A proposito di stravaganze parigine, Marino Moretti scrive ad Aldo Palazzeschi: «De Pisis ha avuto momenti difficili ma poi si è ripreso con magnifica energia e ora è più farfalla che mai! [...]». La lettera è citata in N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 167.

<sup>105</sup> Lettera a Bonuglia del 4 maggio 1929, in *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 23. Nella lettera a Torriano del 1926, dove racconta degli sviluppi del successo parigino, non si risparmia di dire: «Io sono soprattutto un poeta e un filosofo e, se avrò la costanza e il tempo di fissare sulla carta *ce qui passe dans mon coeur* (Stendhal) sarò anche romanziere fra i pochi del nostro secolo. Ma possiedo (a parere di buoni giudici) doni di pittore e colorista nato». F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., p. 37.

re il più grande scrittore europeo»<sup>106</sup>. È soprattutto Comisso a cogliere sensibilmente la natura delle contraddizioni della sua personalità, che investono l'approccio quotidiano alla vita manifestandosi, per esempio, nel continuo lamentarsi della solitudine, pur avendo allo stesso tempo noia delle gente<sup>107</sup>, nel disprezzare l'arte, continuando assiduamente a praticarla, e nell'amare alla follia Parigi, avendo voglia di andare via dalla città<sup>108</sup>. Ed è a Comisso che De Pisis non esita a svelare, più confidenzialmente che a nessun altro, le sue debolezze: «le tue lettere mi sono carissime, ànno il dono di placare i miei umori più neri! e Dio sa in queste giornate parigine con atmosfere misteriose e sinistre i miei poveri nervi talora debban lottare»<sup>109</sup>.

Un peso non trascurabile per le alterazioni umorali del pittore ha certamente l'ansia opprimente derivata dalla mania ossessiva di voler trovare l'amore per le strade; un amore bramosamente vagheggiato che si traduce in un inseguimento continuo di modelli trascinati nel suo studio e invitati ad abbandonarsi in una accogliente alcova a posare nudi. Occasioni che spesso si traducono in frustranti delusioni e possono non di rado trasformarsi in situazioni di pericolo, come quando viene aggredito alle spalle da un giovane raccolto nei loschi sentieri notturni parigini

<sup>106</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 245.

<sup>107</sup> Si legge ne *Le memorie del marchese pittore*, nel brano intitolato "Il cuore di Parigi", datato 19 marzo 1928: «Il marchese pittore a volte, dopo una giornata laboriosa, sull'imbrunire, sentiva il bisogno di andare nel centro, di mischiarsi alla folla, di camminare sui grands boulevards, all'Opéra, dove il movimento dopo le sei va sempre crescendo [...]. Il marchese pittore lasciava la dolce camera di lavoro per le vie affollate»; in un altro brano, sempre dello stesso anno, intitolato "Sabato santo", si legge, invece: «Dolce solitudine, laboriosa solitudine nella quale il tavolo è il migliore amico [...]. Disperate voci rauche, le trombette dei tassí in rue Bonaparte. Gente che corre verso il proprio amore, una stupida donna isterica che corre [...] imbecilli, lasciatemi in pace. Io posso infischiarci di tutto. Dormire. Ma non si può dormire quando si vuole». F. De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, cit., p. 132 e p. 148.

<sup>108</sup> Il 10 ottobre del 1931 De Pisis scrive a Bonuglia: «Parigi però in complesso mi interessa sempre meno e forse verrà un giorno che mi sarà insopportabile». D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 36. Giovanni Comisso compie un tentativo di mettere per iscritto una sorta di catalogo di queste contraddizioni colte durante i soggiorni parigini, riportate da Naldini. N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 150.

<sup>109</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 72.

con una bottiglia di vino Medoc, che poi ribattezza, in una sua natura morta, la "bottiglia tragica"<sup>110</sup> (fig. 30). L'avvenimento nefasto avviene nella casa studio di rue Bonaparte, la «camera magica» dalla insolita forma ottagonale dove si trasferisce alla fine del 1927 e che abbandona, poco dopo aver subito l'aggressione, nel 1929. Un anno, quest'ultimo, molto difficile per De Pisis, segnato profondamente dal doloroso lutto della sua «dolce madre», compagna insostituibile, durante il primo periodo parigino, dei suoi soggiorni estivi nelle valli del Cadore. Il ricordo della «cara scomparsa», che, come scrive a Bonuglia, «continua ad essere luce della mia vita»<sup>111</sup>; gli provoca continue e improvvise crisi di pianto, che contribuiscono, come aveva ben osservato Comisso, a rendere ancora più scoperto «il fondo della sua sensibilità»<sup>112</sup>.

I tratti della personalità assai complessa trovano, con una intensità sempre crescente, un immediato risvolto nell'invenzione figurativa: una vita di ossessioni che «come indomabili stravaganze», osserva acutamente Naldini, «contornano un'intima tenerezza che gli fa scoprire in ogni angolo l'armonia della vita»<sup>113</sup>. Alla forte tensione vitale corrispondono i correlati contrasti, acuiti nel periodo parigino, che «daranno una prima frattura al suo senso sublime della vita», ripercuotendosi inevitabilmente

<sup>110</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1927/100, p. 167. Giovanni Comisso riferisce il fatto con dovizia di dettagli: «Egli mi raccontò quello che era avvenuto a Parigi. Si era trattato di due giovani affamati a cui aveva avuto il torto di offrire da bere, digiuni come erano, e il vino li aveva impazziti. Mentre uno posava nell'alcova, l'altro rimanendo dietro a lui, come per osservare il disegno che stava facendo, doveva aver avuto un colpo di follia omicida e gli aveva rotto la tremenda bottiglia sulla nuca. Allora in quella stanza cominciò una ridda infernale, entrambi come forsennati si erano scagliati su di lui per finirlo, ma prima volevano avere tutto il denaro che teneva. Per un momento, esausto, era caduto sul letto dell'alcova e nella baraonda si era trovato davanti la fotografia di suo padre che teneva appesa. Alla vista del vecchio padre, che era morto da qualche anno, sentì risorgere una forza insperata che lo fece rialzare e nascostosi il volto con le braccia si precipitò contro la grande finestra, che dava in rue Bonaparte, la infranse e si diede a gridare: "Aiuto!". I due malviventi subito fuggiti verso l'ultimo piano della casa, vennero arrestati, le loro madri il giorno dopo andarono da lui piangenti chiedendogli di avere la pietà di non denunciarli, e così fece». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 55-56.

<sup>111</sup> D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 23.

<sup>112</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 55.

<sup>113</sup> N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 197.

nella sua arte «per portarla a opere nuove e più sensibili»<sup>114</sup>. Tutto quello che egli vede, che osserva e che lo commuove si colloca in una prospettiva poetica, e quindi pittorica. Una nuova sensibilità aleggia percettibilmente sui dipinti e il rinnovamento riguarda innanzitutto il dettato stilistico, il modo nuovo di sentire e utilizzare il colore e, con esso, il metodo che sovrintende alla costruzione delle forme<sup>115</sup>. La limpida aria parigina sembra, infatti, avere un ruolo fondamentale sul mutamento di orizzonte che imbrocca la via della leggerezza e dell'ariosità. Scrive l'artista nel 1931, in un testo dedicato alle sue nature morte: «Una specie di febbre mi prende quando dopo aver fissato i colori delle conchiglie nel primo piano, devo fare il fondo. Ciò che preme è l'aria in cui gli oggetti devono respirare e prendere vita. E perché l'opera viva, i suoi colori devono concentrarsi in una specie di furore disperato [...]. Il segno è preciso e leggero, il volume delle cose ottenute col minimo sforzo [...]. Le cose debbono, agli occhi attenti di chi guarda, sprigionare attraverso forme e colori, mitici e puri, la loro anima»<sup>116</sup>. È l'*incipit* di un percorso graduale e uniforme che approda, all'incirca nella seconda metà degli anni Trenta, ad una fase di immediatezza acuta, di fulminea aggressione dell'oggetto che si impone come cifra distintiva della produzione più matura. Del linguaggio depisisiano, in una prospettiva di lettura che indaga sulle influenze, certamente indiscusse, dell'arte francese e, in particolar modo, dell'Impressionismo, si è sempre occupata la critica a partire dalle prime recensioni alle mostre e dallo scritto monografico del 1928. Il nodo intricato riguarda il debito nei confronti del linguaggio moderno di stampo ottocentesco, partendo dalla Francia e da Manet, e il perdurare di un'"italianità" risolutamente manifesta. Già nel 1932 Gino Severini, nella presentazione delle opere esposte alla XVIII Biennale di Venezia, scrive che De Pisis «dei francesi ha intelligentemente assimilato quello che più si confaceva alle sue attitudini: per esempio la nobiltà dei toni di Manet, la spigliatezza degli impressionisti [...] senza però l'abuso dei complementari ma usando invece ampiamente del

<sup>114</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 54-55.

<sup>115</sup> «Dopo un inizio un poco acerbo con un uso di colori unitari e forme difficili aveva ormai raggiunto lo sfolgorio di ogni colore e la leggerezza della composizione guidata soltanto dal brivido lirico», appunta Comisso, già nel 1929. G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 61.

<sup>116</sup> F. De Pisis, *La Pagina dell'artista. Confessioni*, cit., pp.232-243.

tono locale sapientemente e sensibilmente contrastato»<sup>117</sup>. Nello stesso anno Cesare Brandi, che era stato in visita allo studio parigino dell'artista<sup>118</sup>, sosteneva, nell'importante contributo pubblicato sulla rivista "Dedalo", che «Se la sua atmosfera è in parte debitrice degli impressionisti francesi il suo colore è un'efflorescenza veramente veneta e italiana» e, proseguendo con un'analisi attenta dello stile, soffermandosi sulla peculiarità del "tocco", rileva che «Il segno inimitabile del Guardi, questa pennellata rapida e sapida, incisiva come l'acquaforte, è rivissuta in un senso tutto moderno da De Pisis»<sup>119</sup>. Quasi dieci anni dopo, nel 1941, Raimondi parla di «appassionato viaggio attraverso le opere dei maestri francesi», al quale si unisce l'imprescindibile legame con la tradizione italiana «rintracciabile in qualcosa di pungente, di estroso e quasi volante che traspare dal carattere, fisico e materiale, del suo stile. Quel bizzarro, e impetuoso suo segno [...] così rapido e preciso nel realizzare la forma, quell'urgenza sfrenata per cui anche nelle sue tele, i tratti sono fermati, tracciati con segni quasi di penna [...]. Guercino, Tiepolo, questi sono gli estremi punti barocchi, entro cui può essere maturata nel primo inizio la visione figurativa di carattere italiano settentrionale di Filippo De Pisis, cui si accompagnò indubbiamente l'insegnamento dei maestri francesi»<sup>120</sup>. Arcangeli, partendo dall'assunto che la felicità della tavolozza schiarita del periodo parigino debba essere interpretata all'insegna di Manet e di Matisse (fig. 23), insiste, seguendo le orme di Brandi, sulla maniera guardesca<sup>121</sup>. Analogamente, Guido Ballo nella monografia del 1968, sottolinea il legame con Monet, Sisley e Pissarro, e poi Utrillo e Matisse, i quali «contribuiscono a precisargli il gu-

<sup>117</sup> G. Severini, *Mostra degli italiani di Parigi*, catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1932, p. 101.

<sup>118</sup> Cesare Brandi inizia a frequentare lo studio parigino di De Pisis a partire dal 1931: «È un accorrere a rue Servandoni di giovani! quasi un pellegrinaggio e *tutti* (oggi, Brandi di Siena giovane assai fine) e *tutti* (ça va sans dire) sono tuoi ammiratori», così ricorda G. Comisso in *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 72. Si veda, inoltre, S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 263, dove l'autore parla di un inizio di frequentazione con Brandi.

<sup>119</sup> C. Brandi, *Il pittore Filippo De Pisis*, cit., pp. 390-407.

<sup>120</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., pp. 21-22.

<sup>121</sup> Arcangeli sostiene che la famosa "stenografia pittorica" di De Pisis ha origine, prima che a Parigi, nella Venezia di Francesco Guardi. F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., pp. 37-39.



sto, eccitando la sua particolare espressività pittorica in funzione della luce e dell'atmosfera, frantumata sempre più in tocchi dai timbri vibranti», non tarda a ribadire che l'accostamento al gusto impressionista lo ha ricongiunto ai Veneziani del '700 e «soprattutto al Guardi: De Pisis ritrova in quella tradizione veneta [...] i precedenti più vivi al suo linguaggio<sup>122</sup>. È certamente indubbio che il «fare veloce» di matrice impressionista lascia un'impronta profonda e tangibile nella pittura di De Pisis, così come è altrettanto vero che un ampio varco separa lo spirito profondo delle opere del pittore ferrarese dall'anima più autentica della pittura moderna francese. Se i punti di tangenza riguardano in primo luogo gli aspetti più caratterizzanti della tecnica, a partire dal valore dei neri velocemente stesi e dalla rapidità delle pennellate intense e scorrevoli che paiono direttamente suggerite da Manet, le distanze risiedono, come già sottolineava acutamente Pallucchini, nell'«inquietudine nuova, spiritualmente più complessa della serenità gioiosa e panica dei maestri francesi dell'impressionismo che pervade l'opera pittorica di De Pisis a scapito di una preoccupazione tutta visiva e atmosferica»<sup>123</sup>. In un contributo ben più recente, pubblicato nel 2005 in occasione della grande retrospettiva su De Pisis a Torino, Elena Pontiggia, riallacciando le fila del discorso, riassume in una frase tutte le implicazioni che comporta la complessità dell'approccio sollecito alla rappresentazione realistica nell'opera del pittore, affermando che «L'attimo di De Pisis non è quello scientifico e atmosferico degli impressionisti: è un'unità di tempo filosofica di chi ha capito che qualunque durata è un'illusione»<sup>124</sup>. Al forte impatto con la realtà parigina, sopravvive, anzi si intensifica, pur nell'evoluzione del dato esecutivo, l'attitudine a voler infondere nelle cose l'intensità di un sentimento, l'idea della vita che si muove e quindi del tempo che inesorabilmente scorre: la ripresa vive di spontaneità e immediatezza non fermandosi, tuttavia, alla pura sensazione epidermica, né ad uno slancio vitale fine a se stesso, ma trascinando verso un'intima meditazione sulla bellezza e sulla caducità della vita. «Amara, sensuale, triste, qualche volta violenta e perversa, ma mai e poi mai facile», sono gli aggettivi con i quali De Pisis designa la sua arte in un articolo appar-

<sup>122</sup> G. Ballo, *De Pisis*, cit., p. 23.

<sup>123</sup> R. Pallucchini, *Posizione di De Pisis*, "Lettere e Arti", febbraio 1946.

<sup>124</sup> E. Pontiggia, *Lo splendore breve. Le carte di Filippo de Pisis*, in G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, cit., p. 43.

so su “La Fiera Letteraria”, mettendosi in una posizione di difesa nei confronti di quei critici che lo accusavano di «facilità», nel senso di superficialità e sciattezza, confusi dal fare rapido e ingannevolmente approssimativo<sup>125</sup>.

Dalle nature morte ambientate negli interni domestici a quelle cosiddette marine, dai volti ritratti ai corpi nudi distesi, dai paesaggi ariosi all'infinita varietà di scorci in cui pulsa la vita parigina, è il medesimo continuo vibrare di colori tesi a catturare il fascino più recondito, il «palpito ignoto», «il respiro universale» (figg. 35, 36, 41, 42, 43)<sup>126</sup>. Negli appunti sul diario del 1932 è lo stesso artista a testimoniare con grande efficacia: «semplifico le forme e rendo più pura la materia, leggera, preziosa, per far più virtuoso il segno, per dar più volo all'anima»<sup>127</sup>. E nel 1937 pubblica sul “Meridiano di Roma”, un articolo interamente dedicato alla tecnica, alla pittura di tocco, del quale vale la pena di riportare il passo più significativo: «Diremo che così, all'ingrosso esistono (fra le infinite sfumature della tecnica pittorica) due *modi* fondamentali; pittura nella quale ogni tocco, ogni colpo di pennello [...] è pensato, è dosato, è come le note di uno spartito, quasi che il pennello fosse un *calamus* (penna) che i veri poeti han sempre legato con un filo misterioso al cuore, e pittura nella quale il pennello (o la spatola o il coltello o la pennellina) scorre su e giù come ignobile scopa, copre superfici più o meno vaste, più spesso anzi le ricopre in un guazzabuglio di pentimenti, di inerti melanconie»<sup>128</sup>.

Le due nature morte appartenute a Ingrao, datate rispettivamente 1931 e 1935, testimoniano eloquentemente la felicità espressiva raggiunta dalle ricerche del pittore negli anni in cui si attestano i primi successi e riconoscimenti parigini<sup>129</sup>. La lettura stilistica e iconografica degli oli conduce

<sup>125</sup> F. De Pisis, *Sulla facilità pericolosa*, “La Fiera Letteraria”, Roma 17 ottobre 1946.

<sup>126</sup> F. De Pisis, *La Pagina dell'artista. Confessioni*, cit., pp. 232-243.

<sup>127</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 266.

<sup>128</sup> F. De Pisis, *Saper dipingere*, “Meridiano di Roma”, 17 gennaio 1937.

<sup>129</sup> Olga Signorelli, nel ricordare il periodo in cui ormai poteva considerarsi compiuto l'apprendistato di De Pisis, parla di un successo che ormai si delinea senza ostacoli davanti al pittore: «I quadri sorgevano come per incanto dalle sue mani... Come era già avvenuto a Roma la sua aggraziata disinvoltura lo aiutava a trovarsi ovunque a proprio agio, gli suscitava intorno una calda simpatia. I suoi quadri, contesi dai mercanti, erano orami in quasi tutte le gallerie; le mostre si

necessariamente all'approfondimento del peculiare contesto che ha sovrastato alla loro creazione, illuminando sulla complessità e varietà del teatro degli oggetti e sullo scenario dello sfondo, in un genere pittorico che condensa l'essenza del pensiero poetico e pittorico deppisiano.

Sia la *Natura morta con candelabro e violino* che la *Natura morta* (figg. 51, 61) sono dipinte quando l'artista si è stabilito, da ormai qualche anno, nella dimora di rue Servandoni, la via che porta il nome dell'architetto che ha costruito la facciata della chiesa di Saint-Sulpice, dalla quale si diparte la strada<sup>130</sup>. De Pisis ama il suo "nido", al quale si accede dopo aver percorso un tragitto assai tortuoso attraverso ripide scale di ferro, corridoi e pianerottoli vari<sup>131</sup>; nei suoi appunti si abbandona spesso al racconto dell'atmosfera che aleggia nelle stanze: «Il mio dolce granaio che le campane riempiono di una continua vibrazione metallica è pieno di sole e di atmosfera lirica. Ho messo delle piantine nuove nei vasi. Un geranio rosso Vermeer, una begonia rosa dentifricio, altre pianticelle [...]. Quando ho i nervi in subbuglio quando mi siedo qui davanti al cielo libero a guardare le nuvole e a disegnarle», e agli ospiti che vanno a trovarlo fa ammirare la luce, il panorama, i fiori e gli ultimi acquisti al *marché aux puces*, che vanno ad aumentare il numero sempre crescente dei suoi affezionatissimi "penati". Il candeliere, il violino, lo spartito musicale, i dadi e la candela raffigurati nell'olio del 1931 si ritrovano, come avviene con assidua frequenza per tutti i soggetti dipinti da De Pisis, anche in numerose altre nature morte. Il candeliere, in modo particolare, ricorre sovente a partire dai primi anni Venti, sempre poggiato sul tavolo, ora accanto alle pagine riempite di appunti ora nelle tavole imbandite insieme a pesci, ortaggi e bottiglie (figg. 13, 16, 59)<sup>132</sup>. Nel

susseguivano alle mostre». O. Signorelli, *Prefazione*, in *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, cit., p. 26.

<sup>130</sup> «Quando mi appoggio dal parapetto vedo tutto il fianco della chiesa (vi sono due belle statue berniniane) che mi fan pensare all'architettura barocca di Roma». N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., pp. 172-173.

<sup>131</sup> Scrive Comisso nel 1931 quando si reca per la prima volta nello *charmant grenier* di De Pisis: «Il nuovo alloggio in rue Servandoni 7 era di due stanzette strette e ingombre e per arrivarvi si doveva fare una lunga teoria di gradini, ma egli ne era beato: vi era molto sole e si vedevano le torri di Saint Sulpice». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 67.

<sup>132</sup> Si vedano ad esempio la *Natura morta* (1925) (cat. gen. n. 1925/60, p. 82), in cui il candelabro è raffigurato accanto alle pagine scritte, oppure la *Composi-*

descrivere i momenti più caratterizzanti della nascita di una natura morta, ricordando Chardin e i pittori olandesi, De Pisis menziona, in un articolo pubblicato nel 1938 su "L'Ambrosiano", un «vecchio candeliere d'argento», includendolo nell'armamentario degli oggetti, sempre presenti nel suo studio, dei quali intende servirsi per far da cornice al soggetto principale da dipingere; oggetti con i quali stabiliva un rapporto quotidiano, compagni della sua vita, investiti dal comune destino di fragilità e avviati malinconicamente all'oblio. Riguardo, invece, allo spartito e al violino, anche in questo caso, più che in complesse sottolineature simboliche non confacenti all'universo pittorico depisiano, il significato va ricercato plausibilmente nell'amore di De Pisis per la musica e nell'interesse per gli strumenti musicali nelle arti figurative, che egli manifesta fin dagli anni giovanili. Nel 1915, infatti, pubblica per la rivista ferrarese "L'Orifiamma" due articoli, uno dei quali contenente un affondo specifico sul valore ornamentale e sull'iconografia degli strumenti nell'arte rinascimentale, citando l'esempio mirabile degli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara<sup>133</sup>. Lo spartito musicale, che in genere si inserisce negli scenari affollati delle ricche tavole di De Pisis aumentandone il senso di mistero e magia (figg. 14, 15), nella natura morta presa in esame, ornato della scritta autocelebrativa "W Pippo"<sup>134</sup>, assume un risalto particolare, godendo della scelta per una composizione parca e rigorosamente ordinata, dall'equilibrio formale perfetto: come se il pittore

*zione con mortaio, conchiglie e pesce* (1925) (cat. gen. n. 1925/38, p. 78), con il candelabro sulla tavola imbandita come ne *La tavola apparecchiata* del 1933 (cat. gen. n. 1933/ 53, p. 339).

<sup>133</sup> F. De Pisis, *Musica e strumenti nelle arti figurative. Lo strumento come motivo ornamentale*, "L'Orifiamma", Ferrara, 31 gennaio 1915, p. 1. Nell'articolo De Pisis argomenta intorno al valore decorativo dello strumento musicale in pittura e, dopo aver passato in rassegna esempi illustri del Rinascimento italiano, conclude scrivendo: «Mi sono sforzato di dimostrare quale prezioso elemento ornamentale sia lo strumento». Sempre nella stessa rivista si veda F. De Pisis, *Musica e strumenti nelle arti figurative. Il senso musicale nelle figure e nelle espressioni*, "L'Orifiamma", Ferrara, 15 febbraio 1915, pp. 1-2.

<sup>134</sup> Altre volte nei dipinti compare la stessa formula dal tono elogiativo («W Carrà», «W Savinio», «W Tosi», «W Morandi»). In questo caso il tono autocelebrativo si lega ai risultati parigini particolarmente felici durante quell'anno. La scritta «W Pippo» ritorna anche nelle *Rose bianche* dipinto nel 1950, in questo caso probabilmente scaturita dal bisogno dell'artista di farsi forza per andare avanti negli anni difficili della malattia. *Catalogo generale*, cit., p. 796.

avesse voluto servirsi, innanzitutto, dell' "elemento" spazio per esaltare le forme del violino, facendolo emergere indisturbato quale protagonista della scena. Quel violino che il pittore cita in una lettera a Bonuglia, paragonandolo addirittura alla tavolozza, fonte per lui imperitura di consolazione, lasciando supporre un rapporto di stretto legame con esso<sup>135</sup>. «Nello studio i modelli li componeva sempre in fretta: se fiori li disponeva nei recipienti più vari; se frutta, selvaggina, pesci, oggetti appena acquistati o in casa da tempo, li disponeva distrattamente (così pareva), come capitava, sopra il tavolo, sul davanzale di una finestra, sul letto o anche al suolo: l'importante era che apparissero ben in luce. Il più delle volte vi poneva sotto un foglio di carta da imballaggio, o un'asticella grezza, oppure una stoffa colorata. Si allontanava di qualche passo per dare uno sguardo all'insieme, poi via, come di corsa, senza pause sino in fondo»<sup>136</sup>, così ricorda una sua visita in rue Servandoni il fratello Piero, ed è verosimilmente sul pavimento dello studio, del quale si scorge il dettaglio delle ortogonali, presente anche in altre opere coeve (figg. 62, 65)<sup>137</sup>, che De Pisis, in piena luce, sceglie di disporre con grande cura gli oggetti della sua natura morta. «La facilità con cui tutto è risolto nei suoi quadri, è il frutto di un lungo e cauto studio», è scritto in un articolo pubblicato sulla rivista "L'Italiano", diretta dell'amico Leo Longanesi, «Il facile, in questo pittore, è difficilissimo»<sup>138</sup>, affermazione, quest'ultima, assai pregnante, che pare essere particolarmente appropriata alla natura morta appartenuta a Inghrao. Ariosità e leggerezza sono i fili principali sui quali è intessuta la trama dell'opera. Tocchi rapidi e vibranti danno vita a un disegno solo apparentemente sfuggente, in realtà fermo ed estremamente preciso; come si rileva nella perizia esecutiva con cui l'artista restituisce la delicata fragilità delle corde del violino.

<sup>135</sup> «Presto verrà l'estate (indolente e discinta) ed io correrò ad abbracciare mamma in una villetta, per agosto [...]. Con un po' di buona volontà si possono intesere laudi virgiliane e oraziane e poi ci sarà la consolazione della *palette* (la *palette* è un po' come il violino) e de la *plume*». Lettera a Bonuglia del 4 maggio 1929, in D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 22.

<sup>136</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., pp. 62-63.

<sup>137</sup> Si vedano nel *Catalogo generale*, cit., *Natura morta*, 1935 n. 1935/55, p. 374 e *Natura morta*, 1936 n. 1936/25, pag. 388.

<sup>138</sup> L. Longanesi, *L'Italiano*, n. 5-6, del 17 aprile 1930.

«Tavolozza pulita non povera però. Toni puri e netti. Toni rari e ricchi [...]. Guardarsi dalle marmellate pittoriche»<sup>139</sup>, annota De Pisis nel Diario pittorico datato 1931. E i buoni propositi sono pienamente rispettati nella tela, dove le pennellate appaiono scarne e scorrevoli, ad eccezione dei brani nei quali il colore ritrova la sua matericità, in quelle che Raimondi chiama «le soste più dense, come i nodi di una canna di bambù». I segni, a tratti come rapide e nervose svirgolate, anticipano certi virtuosismi che De Pisis raggiungerà soltanto a partire dalla metà degli anni Trenta, rendendo particolarmente interessante l'opera. Segni che assumono un ruolo prioritario nel definire una peculiare tensione prospettica, insieme al colore che, parallelamente, acquisisce "un valore spaziale"; tutto da ricondurre, come acutamente intuisce Argan, ad un esatto intendimento dello spazio-colore nell'opera di Cézanne<sup>140</sup>. Sulla scia del padre della pittura moderna, l'equilibrio e l'armonia raggiunti negli interni di De Pisis sono, innanzitutto, frutto degli accordi cromatici che l'emozione dell'artista ha prodotto. Nel Diario, a questo proposito, si continua a leggere: «Oggetti semplici in trepidi e consolanti interni di valore pittorico, lirico (e sintetico) per creare un'atmosfera e piacevoli accordi. Del resto tutte le parole sono vane perché la pittura è come la forma, la musica e il canto che c'è o non c'è quando l'armonia dei toni e degli accordi produce gioia all'occhio». In un contesto totalmente differente, adeguatamente modificato, tutti i particolari presenti nel dipinto del '31 ricompaiono in un olio del '39 (fig. 73)<sup>141</sup>: si scorgono, infatti, lo spartito, i dadi, il candelieri, la candela e l'estremità del manico di un violino che sporge dai fogli musicali; si tratta probabilmente del dipinto menzionato in una lettera inviata nello stesso anno a De Pisis da Goffredo Petrassi, per comunicargli che sarebbe giunto a Milano a vedere «una sua natura morta con fogli di musica»<sup>142</sup>. Più accentuate rievocazioni di ascendenza metafisica, invece, paiono giungere dalla *Natura morta*, ascritta al 1935, nella quale si scorgono percepibili corrispondenze con certe atmosfere proprie delle nature morte marine dipinte negli stessi anni. Gli oggetti, esaltati da un ravvicinato primo piano, sono collocati su uno scenario sfuggente; il contesto che li contiene appare, infatti, intenzionalmente indefinito e il gioco de-

<sup>139</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 262.

<sup>140</sup> G. Carlo Argan, *Pittura di De Pisis*, "Primato", 15 gennaio 1942.

<sup>141</sup> *Natura morta*, 1939 pubblicata in *Catalogo generale*, cit., n. 1939/11, p. 456.

<sup>142</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 366.

gli accostamenti si impregna di una fascinosa aura di mistero. Carciofo e conchiglia: il primo compare costantemente dalle prime nature morte dipinte nel 1923, ed è sempre concepito in virtù dell'armonico accostamento dei toni del verde (figg. 6, 26, 37, 47, 55); la seconda, oggetto anch'essa di abituale contemplazione, è raffigurata negli aspetti più vari di un multiforme repertorio, in uno sfavillio di sfumature. In questo caso specifico, sono i toni madreperlacei a plasmare l'involucro cavo della conchiglia d'ostrica; come avviene in numerose altre occasioni, per esempio nel 1928, quando De Pisis dipinge l'olio *Le ostriche*, oppure ancora, successivamente, in una formula molto simile nella *Natura morta con ostriche e grappolo d'uva*, datata 1932 (figg. 38, 53)<sup>143</sup>, memore di suggestioni che dal luminoso cromatismo della *Natura morta con pesci e ostriche* di Manet risalgono fino a Chardin.

«Oggetto più che mai depisiano», come lo definisce Daniela De Angelis, «la conchiglia, perfetto simbolo della visione metafisica del pittore ferrarese, oggetto catalizzatore di atmosfere sommerse e addomesticato feticcio di chincaglieria borghese, soprammobile curioso, un po' grottesco, affiancato da de Pisis ora a una Tour Eiffel [...] ora a un grappolo d'uva, ora a un'altra conchiglia in un'ampia marina»<sup>144</sup>. «Les coquillages fossiles, sont comme des collier de Rois Mages», scrive il pittore, mettendo in evidenza l'«inconnaissable» che appartiene alle conchiglie, ribadendo l'accento sull'intonazione metafisica delle sue opere (figg. 28, 29)<sup>145</sup>. E insieme alle conchiglie dalle sublimi architetture, a popolare le tele sono anche le capesante, i gamberetti (*crevettes*) «dalle antenne filamentose»<sup>146</sup>, la gamba d'aragosta e quindi le ostriche, tutte «creature» provenienti dal seducente universo del mare, del quale conservano una percepibile idea di vastità e di infinito, che il pittore fa rivivere suggestivamente sulla tela (figg. 21, 22, 34, 39, 57)<sup>147</sup>. Nella *Natura*

<sup>143</sup> La datazione è quella riferita in *Catalogo generale*, cit., n. 1928/20, p. 178, n. 1932/81, p. 318.

<sup>144</sup> D. De Angelis, *Catalogo delle opere*, in G. Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., p. 102.

<sup>145</sup> Lo scritto per la presentazione della mostra *Hommage à Filippo De Pisis (œuvres 1915-23)*, alla Galleria Jeune Europe di Aniante, è riportato in S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 272.

<sup>146</sup> N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 154.

<sup>147</sup> N. Naldini, citando la grande conchiglia «rosa carnicina», nominata nelle memorie del marchesino pittore (F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*,

*morta* del 1935, se il primo piano riconduce all'interno, quello dello studio di rue Servandoni come suggerito dal dettaglio del pavimento, il ricordo del mare è tutto nella limpidezza dei colori e nell'atmosfera tersa che domina la parte superiore della tela, rievocando la trasparenza dell'aria azzurra nei cieli dipinti nelle nature morte marine, dove labile è il confine con la linea del mare all'orizzonte. Cieli di una limpidezza «da dare il capogiro», solcati da timide nuvole e interrotti da «appena qualche volo»<sup>148</sup>. Su questo frammento di cielo che incombe il carciofo e la conchiglia, poggiati su un piano che non sembra tener conto delle rigide leggi della prospettiva<sup>149</sup>, risaltano nettamente per le loro accentuate proporzioni: esattamente come nelle nature morte marine, nelle quali, osserva Claudia Gian Ferrari, «il tema nasce dalla dialettica del rapporto tra l'infinitamente piccolo (una conchiglia, un pesce abbandonato sulla rena, dei funghi e un beccaccino) e l'infinitamente grande, il mare sullo sfondo, tracciato solo con una linea blu, terribile e innocente insieme e il cielo appena segnato da qualche nuvola» (figg. 46, 48, 56, 58)<sup>150</sup>. Prima ancora, nel 1932, Cesare Brandi, nella pagina di grande coinvolgimento emotivo dedicata allo stesso tema, afferma che «La

cit., p. 147), conservata sul davanzale di *rue Bonaparte*, scrive che Pippo, mentre la dipinge, fantastica sui fondi inaccessibili degli oceani: «Fondo del mare, fondo magico della vita». N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 154.

<sup>148</sup> Sono espressioni che De Pisis utilizza per descrivere il dipinto del 1928, *Poltroncina che sogna* (fig. 33) pubblicato in *Catalogo generale*, cit., n. 1928/86, p. 128; parole che rimandano suggestivamente ai cieli delle nature morte marine. F. De Pisis, *La cosiddetta arte metafisica*, "Emporium", Bergamo, novembre 1938. L'articolo è pubblicato anche in F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., p. 65.

<sup>149</sup> A questo proposito si cita Claudia Gian Ferrari che, nell'ambito di un discorso generale dedicato alle nature morte, afferma: «La natura morta rappresenta per De Pisis il genere pittorico nel quale maggiormente riesce a fondere la sua vocazione letteraria. I riferimenti culturali, gli elementi con cui costruisce il filo del racconto sono veri e propri momenti di narrazione, che costituiscono, attraverso uno straordinario armamentario di forte suggestione, una messa in scena affascinante e insieme misteriosa, dove spesso il piano di appoggio è posizionato in bilico, con una tensione prospettica impossibile, che trasmette alla composizione il turbamento e l'emozione di un evento che sta per accadere e per modificare la scena». C. Gian Ferrari, *Tutto nel genio è fatale*, in *Dalle avanguardie al "diario"*, cit., p. 27.

<sup>150</sup> C. Gian Ferrari, *De Pisis: il brivido inquieto della bellezza*, in S. Crespi (a cura di), *Filippo De Pisis. Nature morte*, cit., p. 11.



grandezza smisurata che assume ogni oggetto ordinario diminuisce la vastità del mare, riduce l'enorme quantità a questo rivo orlato di bava [...]». Così, nella natura morta descritta, gli oggetti sembrano avere il potere di diminuire il cielo; oggetti, che pur nella velocità del segno, nella frenesia dei tocchi in movimento, conservano ben salda la loro presenza plastica, tutta italiana, pensando alla stabilità delle nature morte dipinte prima dell'arrivo a Parigi; il corpo delle cose, per dirla con Arcangeli, resiste ancora, pur nel gusto ormai pienamente affermato per una pittura mobile, rapida e leggera che condurrà, a partire dal 1935, a capovolgere il rapporto «fra corpo della pittura e volo della scrittura cromatica»<sup>151</sup>. Ancora la fisicità esaltata, dunque, ma sempre nella consapevolezza della natura effimera delle cose. Alla densità plastica del carciofo si accosta armoniosamente la leggerezza della carta, sulla quale, non senza difficoltà, si decifra la scritta «Eliano». Le parole che compaiono ad arricchire le tele, rappresentano una costante irrinunciabile nell'amplessissima produzione di De Pisis, con un'assiduità considerevole soprattutto nelle opere dipinte durante gli anni che seguono il ritorno stabile in Italia dopo il 1939; nella maggior parte dei casi si tratta di preziose informazioni che riguardano i luoghi nei quali il dipinto è concepito, oppure di esplicite dediche agli amici che frequenta (W Morandi, W Tosi, W Savinio) e che sovente ricevono in dono le sue opere; o ancora, ma questo accade più raramente, a riempire le tele sono esclamazioni che esprimono lo stato d'animo del pittore, soprattutto in momenti di particolare euforia, come quando riporta l'esclamazione *Che lietezza!!!*, in un'opera dipinta nel 1938 (fig. 68)<sup>152</sup>. La mancanza di corrispondenze precise con la citazione presente nella natura morta in esame rende troppo azzardata qualunque ipotesi, col pericolo di correre il rischio di fuorviare la lettura interpretativa; una connessione, seppure debole, si potrebbe rilevare nell'appunto annotato in agenda nel maggio del 1934, dove, nel fare accenno ai momenti di aggressione nervosa, De Pisis scrive «grigiore di cielo Elian», riferito quindi alla qualità del colore, espediente indispensabile all'espressione della sua disposizione d'animo<sup>153</sup>. All'affascinante mondo delle infinite combinazioni di oggetti, nel quale

<sup>151</sup> F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 39.

<sup>152</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1938/33, p. 433.

<sup>153</sup> «Grigiore di cielo Elian falso orgoglio cafarad tutti gli anni». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 290.

la dimensione particolare sconfinava suggestivamente in un respiro universale, si affianca negli anni parigini del successo una frenetica attività di pittura *en plein air*. Un genere, si è detto, nel quale De Pisis si cimenta fin dagli anni di Roma e di Assisi, destinato a mutare percettibilmente già dalle primissime tele dipinte dopo il trasferimento a Parigi. L'evoluzione formale si concretizza ancor più rapidamente che nei quadri *d'atelier* e il vento nuovo produce effetti visibili con straordinaria sollecitudine. Già in *Rue de Volontaires*, realizzato nel 1925, l'«ossessione del ben dipingere»<sup>154</sup> che caratterizzava le vedute romane lascia il posto a una ripresa nella quale si colgono tutta la freschezza della sensazione e la rapidità con cui si consuma l'atto conoscitivo, sempre mirabilmente associate a una grande efficacia descrittiva (fig. 18): ritrarre dal vero, innanzitutto. In un'intervista realizzata negli anni Quaranta è lo stesso pittore ad affermare, con la consapevolezza di chi è giunto oramai da tempo ad una piena maturità creativa, che non potrebbe mai rinunciare al lavoro *en plein air*, per lui diventato assolutamente indispensabile «per far cose buone»; «io infatti», afferma, «salvo casi particolari – non do una pennellata senza il vero. Sono un po' del parere di Cézanne che consigliava ai suoi seguaci: «Dipingete ciò che vedete». Ed è ancora nella pittura *en plein air*, più che nel genere nature morte, che si misura con maggior risalto l'importanza della lezione impressionista e, al contempo, le distanze che da essa la separano. Si tratta sempre di una questione di accento lirico, di dimensione soggettiva, che nettamente prevale, ricoprendo di un peculiare tono interiore ogni creazione dell'artista. Arcangeli, che definiva De Pisis «il più grande vedutista del nostro secolo», segna ancora una volta un punto fermo nell'indagine sul seducente universo depisisiano, quando puntualizza che «Gli impressionisti lo aiutano a restar miracolosamente fedele allo spirito d'un luogo, d'una città, pur sfrenandovi il massimo di esaltazione soggettiva [...]. 'Plein air' riassorbito dunque in luce interiore, in colore di sensi altrettanto che di sentimento»<sup>155</sup>. Le due vedute della Collezione Ingrao (figg. 52, 69), oltre alla distanza cronologica che le ascrive a due momenti ben distinti del percorso artistico di De Pisis, raffigurano due

<sup>154</sup> «Affrancandosi dall'ossessione del bel dipingere che lo aveva costantemente seguito negli anni romani, de Pisis vivifica la sua tavolozza, a favore di una visione più immediata», così scrive Daniela De Angelis nella scheda relativa all'opera nel *Catalogo delle opere*, in G. Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., p. 72.

<sup>155</sup> F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 40.

paesaggi di natura evidentemente differente: nella tela del 1931 il paesaggio di montagna è da associare immediatamente ai ritorni estivi dell'artista in Italia; nella veduta del 1938 trionfa, invece, il fragore della vita parigina, incommensurabile stimolo e fonte di eccitazione per la sua vena poetica<sup>156</sup>. Numerose sono le testimonianze relative ai soggiorni montanari di De Pisis trascorsi in compagnia della madre, prima della sua scomparsa, presso la villa Agnoli nell'amata Valle di Cadore<sup>157</sup>. Le pause estive non si traducono mai in una interruzione del lavoro ma, al contrario, rappresentano un momento di fervente attività. Dipingere i colori delle innumerevoli varietà botaniche, la purezza dell'aria alpina, le caratteristiche costruzioni con lo sfondo delle sublimi montagne è un bisogno al quale De Pisis non può sottrarsi, al punto che la madre sente l'esigenza di comunicare al figlio Piero: «Gigi dipinge tutto il giorno e chi vede i suoi lavori li giudica bene. Che dire? Speriamo!»<sup>158</sup>. Gli spostamenti a Cortina sono molto frequenti fin dalla metà degli anni Venti, lo scenario del luogo incantato delle Dolomiti inizia ad essere ritratto, per citare solo qualche esempio, in opere quali la *Baita a Cortina* del 1925, *Chiesetta-Cortina* sempre del 1925 e *Laghetto di Cortina*, datato 1926 (figg. 19, 20)<sup>159</sup>. Dall'estate 1930, invece, De Pisis inizia a soggiornare nel paese, nella frazione Campo di Sotto, all'Hotel Tiziano, insieme all'amico Giovanni Cavicchioli. Nel Luglio comunica a Bonuglia di trovarsi a Cortina in una splendida valle «nella quale un'antica tradizione vuole che abbia aperto

<sup>156</sup> Nel catalogo generale curato da Briganti l'opera è datata 1931, mentre nel catalogo della Collezione Ingrao compare la data 1932. Cfr. *Catalogo generale*, cit., n. 1931/3, p. 257; A. M. Montaldo (a cura di), *La Collezione Ingrao*, cit., p. 101. È da ritenere esatta, con tutta probabilità, la prima indicazione, considerato che nell'estate del 1932 De Pisis non si reca a Cortina. La sua presenza è attestata, infatti, nel 1930, 1931, 1936, 1937, 1939, 1940, 1941, come riportato in L. Magagnato e S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, Vicenza 1983, p. 25.

<sup>157</sup> «Passo buone giornate in compagnia di mia Madre [...]. O' un bel camerone fresco a pian terreno con una finestra sulla strada, c'è un bel tavolo in noce, ò tutto l'agio di scrivere, dipingo anche un po' e faccio dei disegni dal vero [...]». Il periodo è tratto da una lettera a Marino Moretti, scritta nel 1925 e pubblicata in S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 199.

<sup>158</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 200.

<sup>159</sup> *Catalogo Generale*, cit.: *Baita a Cortina* (n. 1925/18, p. 72), *Chiesetta-Cortina* sempre del 1925 (n. 1925/20, p. 72) e *Laghetto a Cortina*, datato 1926 (n. 1926/52, p. 108).

gli occhi alla luce del mondo il Tiziano»<sup>160</sup>. Comisso raggiunge gli amici *in loco* dopo il viaggio in Estremo Oriente, e descrive la sistemazione del pittore, il quale «aveva trasformato in studio un'adiacenza che serviva da magazzino e qui ebbe inizio quel periodo di Cortina che come un ramo prospero si divarica dal tronco del secondo periodo parigino, sempre centrale»; e sempre Comisso, dopo un lungo e suggestivo racconto sulla nascita del dipinto *Il gladiolo fulminato* (fig. 41), tra le più alte prove della lunga serie dedicata ai fiori, rivela che in quel primo soggiorno a Cortina De Pisis non era molto soddisfatto per via del carattere chiuso della gente di montagna, al punto da definire l'ambiente, durante una delle passeggiate con i due amici, «locus nefastus amoris»<sup>161</sup>. All'amica Olga Signorelli, invece, De Pisis racconta della frequentazione e della compagnia per i sentieri montani di una Baronessa olandese, colta e intelligente, conosciuta a Roma, a testimoniare il suo inserimento nella vita elegante e mondana del piccolo centro, meta privilegiata di uomini di cultura, letterati e soprattutto artisti. Un ruolo determinante nel legare De Pisis al paese di Cortina ha senza dubbio il collezionista Mario Rimoldi, conosciuto nel 1929<sup>162</sup>. L'albergatore padovano, appassionato d'arte, riesce con grande impegno e determinazione a contribuire alla crescita di Cortina sotto l'aspetto culturale. Il pittore ferrarese, che ormai aveva acquisito una fama internazionale col trasferimento a Parigi, diviene in breve tempo l'autore principale della sua raccolta di opere d'arte, accanto ai nomi, tra i tanti, di Severini, Campigli, Morandi, De Chirico e Semeghini. Il 27 Luglio del 1938 è Rimoldi a scrivere a De Pisis «Sono felice di poterLe significare di essere detentore di ben undici meravigliose opere di De Pisis [...]. Quante volte avrei potuto venderle, guadagnandoci un bel po'. Ma non riesco a privarmene per nessun conto. Ho raggiunto una collezione di circa 200

<sup>160</sup> D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 30.

<sup>161</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp.64-65.

<sup>162</sup> Nella pagine del "sodalizio" Comisso ricorda il suo primo incontro con Rimoldi: «Un giorno conobbi il padrone di un albergo che mi volle fare vedere una sua squinternata collezione di quadri [...]. Gli dissi che invece di raccogliere quei quadri doveva approfittare che in Cortina vi era la fortunata occasione della presenza del maggiore pittore moderno italiano, già glorioso di una fama parigina, e che doveva acquistare i suoi quadri. Volle essere presentato e così ebbe inizio una delle maggiori collezioni private di quadri di De Pisis». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 65.

opere [...] mi sono finalmente ben orientato nella scelta di opere di Artisti contemporanei. Le opere migliori però sono sempre quelle del De Pisis, per la loro pittoricità e per la dimostrata loro sensibilità, cultura e intelligenza»<sup>163</sup>. L'aspetto peculiare della collezione risiede essenzialmente nel privilegiare, oltre agli artisti veneti, le opere di quanti hanno nel loro percorso ritratto Cortina oppure hanno trascorso lunghi periodi nel luogo<sup>164</sup>; e De Pisis, certamente, come ha affermato Barilli, «ha saputo stabilire una vera osmosi col paesaggio cortinese»<sup>165</sup>. Con un pezzo della collezione Rimoldi, l'artista ottiene il secondo premio alla Mostra del paesaggio nazionale e Bergamasco: si tratta del dipinto intitolato *La Chiesa di Cortina*, del 1937, opera per la quale il collezionista investe la cifra più alta rispetto alle altre numerosissime acquistate dal pittore (fig. 67)<sup>166</sup>.

La chiesa, che in genere si distingue nelle numerose tele che ritraggono il paese dallo sveltare del campanile, diventa nell'opera il soggetto principale, incontrastato, dominante sullo scenario naturale: il pittore si serve di ogni mezzo per accentuare la sua presenza architettonica. Allo stesso modo nell'opera del 1931, raffigurante il Cimitero di Cortina, De Pisis sceglie di concentrarsi su uno scorcio dai confini ben definiti, approfondendo lo sguardo sul particolare; è una tipologia di vedute, meno frequenti, che si affianca alle visioni panoramiche caratterizzate dallo

<sup>163</sup> L. Magagnato e S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, cit., p. 51.

<sup>164</sup> S. Zanotto, *La Galleria d'Arte Rimoldi*, in L. Magagnato e S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, cit., pp. 12-17. La collezione, composta inizialmente soltanto di opere figurative lontane dalle sperimentazioni più avanzate, si arricchisce notevolmente a partire dagli anni Quaranta con l'ampliarsi degli interessi del suo autore. Al 1941 risale la prima grande esposizione della collezione, tenutasi a Cortina e accompagnata da un catalogo con prefazione di Giovanni Comisso; dopo la morte di Rimoldi, avvenuta nel 1972, una parte consistente della raccolta è entrata nella Galleria d'arte moderna «Mario Rimoldi».

<sup>165</sup> R. Barilli, *Testimonianza per Rimoldi*, in L. Magagnato e S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, cit., p. 58.

<sup>166</sup> In un'intervista rilasciata a Paolo Rizzi nel 1968, Rimoldi afferma: «Guardi questo capolavoro che è la "Chiesa di Cortina". A quel tempo l'ho pagato mille lire, il massimo che abbia mai pagato per un quadro suo. Poco fa mi hanno offerto otto milioni ma non lo cederei nemmeno per venti [...]». L. Magagnato e S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, cit., p. 52. In *Catalogo generale*, cit., n. 1928/37, p. 409.

sguardo di ampio respiro sul paesaggio dolomitico. Nella tela scompaiono all'orizzonte le alte cime e l'imponenza degli abeti fa da quinta a un affastellarsi di croci, di fiori e di colori che invadono il primo piano della scena: l'intenzione descrittiva, che si registra nella presenza abbondante di dettagli, è travolta dal fervore dell'immediatezza che tutto confonde. La rigidità del segno, nel definire le ortogonali delle croci, si alterna alle linee diagonali e all'andamento curvo delle pennellate che descrivono la vegetazione naturale, smorzando ogni impressione di ferma staticità. Una sinfonia di verdi si unisce ai neri e alle svariate gradazioni di grigi, ai quali fanno da contrappunto i gialli squillanti e la lucentezza del bianco. Un colore bianco intenso, che De Pisis predilige in diverse altre occasioni, facendogli assumere sempre un peculiare risalto. «Sebbene avessi pensato a una tela un po' nuda e semplicissima, sono tentato dai bianchi di ricotta», scrive nel '34, raccontando della nascita di uno dei suoi paesaggi che ritraggono la campagna del Gers, nei pressi della tenuta del fratello Piero<sup>167</sup>, e poi parla ancora del *blanc de neige* che con furore amava versare abbondantemente nella tela. Nel *Cimitero a Cortina*, tutte le linee sembrano convergere nel bianco carico della lapide al centro, che assume nel contesto dimensioni monumentali. Le forme sono costruite attraverso tocchi brevi e carichi di materia; il colore, in alcuni punti, pare spremuto direttamente dal tubetto sulla tela, poi cosparso e modellato. La pesantezza dei tratti e il modo in cui si "impongono" sulla superficie, piuttosto che all'"ariosità", sempre più accentuata, delle vedute cittadine, rimandano ai paesaggi montanari o di campagna e, nello specifico, per citare qualche esempio, a opere quali *Paesaggio in Cadore* del 1930, o *Ca' Zanna* del 1931 (figg. 45, 49)<sup>168</sup>. Il battito, tuttavia, non è quello «quieto e lento» del De

<sup>167</sup> Nella tenuta del fratello Piero in Guascogna, precisamente nel Gers, De Pisis trascorre lunghi periodi estivi, adattandosi totalmente alla dimensione "contadina". Così ricorda Piero l'estate del 1934, quando si reca a trovare il fratello in trasferta presso la sua tenuta: «Quando lo vidi era vestito come solo lui riusciva: mezzo da artista, mezzo alla paesana [...]. Mi parlò con entusiasmo dell'amenità di certi luoghi lì intorno e con terrore delle attenzioni di alcuni vicini, che nondimeno apprezzava [...]. La vita all'aperto gli ricordava i tempi della nostra infanzia nella villetta di Porotto e gli piaceva di poterli in qualche modo rivivere. Aveva ripreso le gite in bicicletta, a raccogliere fiori, a pescar rane». P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., pp. 65-66.

<sup>168</sup> Rispettivamente in *Catalogo generale*, cit., n. 1930/72, p. 241, n. 1931/14, p. 261.

Pisis che guarda alle valli alpine o ai campi del Gers<sup>169</sup>; domina, al contrario, un ritmo molto concitato e dai segni trapela il turbamento di uno stato di ansietà che, evidentemente connesso al tema trattato, deve essere ricollegato alla profonda sofferenza di De Pisis per la mancanza della madre, scomparsa due anni prima. Particolarmente frequenti sono le testimonianze del ricordo ossessionante che lo perseguita ovunque, non soltanto in montagna dove il pensiero corre alle lunghe estati trascorse con lei. A Parigi, nell'ottobre del 1931, annota, infatti, in un suo taccuino: «Ecco questi lontani monti sereni, ecco questi campi d'oro. Questo largo orizzonte sereno a te mi rimanda o madre... Sono ormai solo. Ora tu riposi su questa terra amara, ma non solo, la tua fede, il volo del mio cuore ad essa restò»<sup>170</sup>. Alla donna della sua vita, oltre alle numerose poesie, ha dedicato la commovente pagina de *Le memorie del marchese pittore*, che racchiude tutta la forza e l'intensità del sentimento provato: «Vedevo le mani di mia madre [...] vedevo la fronte alta e limpida negli ultimi anni, faticata un po' fra le tempie incanutite. In questo abbandono, mi pareva di possedere un gran dono non concesso ancora agli spiriti imprigionati della carne. Ecco la mia anima (ma che cosa è l'anima senza il corpo?) usciva dal mio corpo steso sul lettuccio, andava lontano alla certosa di Ferrara, oh prato coi tassi potati! Oh campi con le lapidi bianche e le croci nere, e i fiori dai bei vivi colori! Ecco l'arco di famiglia, la figura neoclassica bianca inginocchiata e piangente. In una dolce confusione la mia anima si ricomponeva con quella della buona signora che fu mia madre»<sup>171</sup>. Il cimitero è luogo, dunque, che rievoca inevitabilmente il triste ricordo, contribuendo a intensificare un dolore sempre vivo. Così come gli altri luoghi legati alla preghiera, ricorda Comisso «Altre volte nel passare davanti a uno di quei Cristi di montagna o a qualche cappelletta, si segnava con commozione pensando a sua madre e ci ricordava come ella, nelle trascorse villeggiature con lui, amava sempre quei richiami alla devozione e alla preghiera»<sup>172</sup>. E sempre negli stessi appunti, datati 1931, parla di lacrime e poesia, raccontando di come De Pisis riuscisse a coinvolgere e

<sup>169</sup> L. Cavallo, *Filippo De Pisis. Pittura primo amore*, in L. Cavallo (a cura di), *F. De Pisis, pittura primo amore*, cat. della mostra, Milano 2010, p. 24.

<sup>170</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., 270.

<sup>171</sup> F. De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, cit., pp. 267-271.

<sup>172</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 65.

a far partecipare dell'intensità del suo sentimento quanti gli stavano vicino<sup>173</sup>.

In tutt'altro contesto nasce, evidentemente, il paesaggio del 1938, avvolto da quella incomparabile atmosfera che pervade, seppur con accordi di volta in volta prudentemente variati, le vedute parigine di De Pisis, trascinandoci nei meandri di un capitolo fondamentale, se non il più importante, del percorso dell'artista. La città si rivela fin da subito nei suoi aspetti più reconditi, quelli che «forse sfuggivano ai più», scrive De Pisis nei racconti de *Le memorie del marchesino pittore*<sup>174</sup>. A riempire le tele, fin dai primi mesi dopo il suo trasferimento, sono i grandi *Boulevards*, gli ariosi *quais* sul lungofiume, l'eleganza dell'amata cattedrale di Saint-Sulpice e l'imponenza dell'obelisco di Place de la Concorde, ma anche i vicoli stretti e tortuosi della Parigi più antica o il profilo dei ponti sulla Senna, con i grandi alberi mossi dal vento (figg. 24, 31, 50, 66). Quello del pittore è un vagare senza meta alla ricerca di impressioni, di sensazioni che dalle cose scaturiscono, quando, con l'animo sensibile del poeta, egli riesce a coglierne, a un primo sguardo, l'aspetto migliore; sono le cose che acquistano «un'espressione di sogno e di dolce mistero», avvolte dall'aria di Parigi, dalla luce del suo cielo che, come spesso pensava De Pisis, «ha in se una specie di magia»<sup>175</sup>. Impressioni, che si rivelano, innanzitutto, come «emozioni» di colori. Durante le passeggiate serali lungo i *quais*, ricorda il fratello Pietro, «mi faceva notare la bellezza degli alberi che spuntano su dalle rive della Senna e diventano ombre cupe contro il cielo grigio argenteo, il colore che gli piaceva tanto». Sono immagini che ricorrono molto frequentemente negli scritti, come quando, dopo aver rivelato a Bonuglia che Parigi è molto bella «anche col grigio», si sofferma a parlare del verde intenso colante dei *marronniers*, i suoi prediletti ippocastani, nella zona delle baracche agli

<sup>173</sup> Comisso cita una poesia scritta da De Pisis per sua madre e ricorda quando il pittore la recitava a Cortina: «Proseguendo tremava nella voce fino a interporre alle parole il pianto e allora cominciò la vecchia madre delle ragazze a piangere anch'essa seguita dalle tre figlie insieme e poi, incredibilmente, anch'io e Cavicchioli, tutti come presi da un contagio generale». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 70-71.

<sup>174</sup> Il brano è datato 13 marzo 1928 e intitolato *Gli orologi*. F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, cit., p. 129.

<sup>175</sup> Dal brano *L'aria di Parigi*, in F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, cit., p. 110.



*Invalides*<sup>176</sup>; oppure quando, sempre nelle pagine de *Le memorie del marchesino pittore*, si legge: «Magia di queste strade: in fondo, dopo una parete bianca con finestre nere in fila, nel gran cielo grigio, un albero alto, nero leggiadro: la *seine*. Oh caro albero, oh dolce albero consolatore tutto mio. Funereo, o glorioso, mattinale o notturno». De Pisis è sedotto dall'aria, dai colori del cielo, dalle sfumature degli alberi, ma anche dalla gente, dal muoversi della folla brulicante per le strade, dal pulsare della vita che si aggiunge alla storia, ugualmente vissuta, delle pietre che costruiscono i palazzi storici della città, delle chiese e dei monumenti. Una Parigi sempre gremita, e del resto non poteva essere altrimenti nella città degli incontri per eccellenza, «le café de l'Europe», come al suo tempo l'aveva definita l'abate Galiani, nell'espressione "rubata" e continuamente citata da De Pisis.

Da rue du Dragon a rue de Clichy, da rue de Buci a rue Mazarine, passando per Place Vendôme e Quai de la Tournelle fino ai Giardini del Lussemburgo, sono tutti luoghi che il pittore ama dipingere, talvolta immediatamente riconoscibili nelle vedute oppure direttamente citati nei titoli; luoghi che appartengono al quartiere di Saint Germain des-Prés e al pittoresco Quartiere Latino, al confine tra il V e il VI *arrondissement*, la zona dove De Pisis non solo risiede ma sceglie di trascorre tutto il suo tempo durante il lungo soggiorno (figg. 54, 60, 70, 71). Si aggiungono, inoltre, le numerosissime tele che riproducono genericamente "strade di Parigi", tra le quali è la veduta del 1938; sono scorci meno noti o forse riprese da punti di vista meno usuali, che De Pisis riesce a scoprire nel suo vagare, talvolta voltando l'angolo dei grandi *boulevards* oppure dietro la chiesa di Sain-Sulpice, sempre entro gli stessi privilegiati confini. Il pittore sistema il cavalletto davanti al soggetto che intende riprendere, completamente immerso nell'atmosfera del luogo, e appena inizia a lavorare si forma intorno a lui un manipolo di curiosi, sempre più numeroso col crescere della sua fama; con la folla dei passanti egli non si esime dal dialogare ma al contrario intesse un fitto scambio di commenti. È un modo di procedere che non è circoscritto solo agli anni parigini, ma si protrae, secondo una consuetudine pressoché invariata, fino alle ultime tele che ritraggono gli scorci veneziani e le vedute milanesi. Particolarmente suggestiva, a tal proposito, è la testimonianza di Comisso, risalente al suo soggiorno parigino del 1928, riportata in una delle pagine

<sup>176</sup> Lettera a Bonuglia del 4 maggio 1929 (6 rue de Verneuil – strada bellissima), in D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 23.

del suo "sodalizio", citata molto frequentemente dalla critica: «Una mattinata ventosa e limpida con nubi erranti, nel camminare lungo la Senna, giunsi al quai Voltaire, e vidi gente ferma come vi fosse un venditore ambulante, invece in mezzo a quella gente De Pisis dipingeva rivolto verso l'Istituto di Francia [...]. La gente attorno osservava e faceva timidi commenti. Se egli scrutava attentamente il paesaggio che aveva davanti, non meno attentamente ascoltava questi commenti che gli riuscivano come uno stimolo. Si accorse di me soltanto quando dissi con un entusiasmo non trattenuto: «Stupendo, comprato subito». Volse di scatto la testa verso di me per sorridermi soddisfatto e proseguì per terminare con sveltezza. Era un quadro ispiratogli dalla gioia di avere finalmente una bella giornata respirabile [...]. Era uno dei suoi momenti in cui senza retorica si poteva dire che egli era invaso da Dio per glorificare il mondo. E la fretta nell'esecuzione testimoniava, come sempre, in lui tale presenza fulminea da apparizione. Mise la firma e la data, posò il quadro» (fig. 32)<sup>177</sup>. Lo stesso artista, in un'intervista risalente al 1946, racconta divertito della sua predisposizione a fare un po' di commedia con le persone che lo circondano e ammirano il suo operare, riportando compiaciuto una frase che fu di un gran critico a Parigi: «Ecco dei bei giovinetti, della gente che passa alla storia senza saperlo: vede dipingere uno dei più bei talenti pittorici che siano mai esistiti»<sup>178</sup>. L'accentuata euforia, che costantemente accompagna De Pisis nell'abbandonarsi ai piaceri offerti dai mille volti di Parigi, produce di riflesso un'immagine della città piena dell'ampio ventaglio di sensazioni; una visione posta a metà strada tra componente realistica e *inventio*, direttamente connessa quest'ultima a un vedere che non è più riflessivo ma impulsivo ed emozionale. Una scrittura abbreviata, fatta di segni che si rincorrono senza sosta e che, nonostante l'apparente anarchia, non viaggiano mai totalmente liberi, ma sempre condizionati da un sottile gioco di accordi; lo stesso vale per le assonanze cromatiche, dominate dalle peculiari variazioni di grigio, interrotte dai vivificanti guizzi dei rossi e dei verdi. È la Parigi di De Pisis. Le vedute custodiscono la trama del racconto meraviglioso che narra l'esperienza del pittore nella grande capitale europea. «Dipingere è un modo intenso di vivere, un'avventura», scrive Arcange-

<sup>177</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 42.

<sup>178</sup> Intervista realizzata da Antonio Pinghelli, pubblicata su "Il Gazzettino di Venezia", 25 gennaio 1967 e riportata in F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., pp. 77-78.

li, «Così dipingeva De Pisis, in Parigi, le sue indimenticabili occasioni»<sup>179</sup>. Nello snodarsi della lunga successione di scorci della città, realizzati durante l'arco di quattordici anni, si coglie sensibilmente un'evoluzione che investe il piano stilistico; il rinnovamento che, come già accennato, coinvolge anche i ritratti e il genere delle nature morte, a partire dalla metà degli anni Trenta, trova nelle vedute la più alta e completa manifestazione.

Raimondi, per primo, colloca il trapasso negli anni fra il '30 e il '35, quando «la vasta capacità di espressione figurativa sembra espandersi», soffermandosi a descrivere il modo in cui il colore «corre e trapassa, rapidissimo, dalla tavolozza alla tela, realizzando il miracolo nuovo, di esprimere intensamente la forma, con la traccia più allusiva del colore»<sup>180</sup>. Un colore che, con sempre maggiore autonomia, si avvia ad assumere accentuate valenze espressive. Arcangeli lega più precisamente la "deflagrazione" al soggiorno londinese di De Pisis nel 1935, e parla di maniera settecentesca che viene trascinata in un turbine, in un magico gorgo, in un brivido di pulviscoli<sup>181</sup>. Rapidità, dunque; ma anche, e soprattutto, netto accentuarsi della frammentazione del segno che si scompone in una miriade di piccoli frammenti. Un vento nuovo si agita e travolge ogni cosa: l'eccitazione pervade i palazzi, le persone, gli alberi e tutto quanto l'avidità dello sguardo è in grado di afferrare. La presa diventa più aggressiva e la definizione dello spazio sembra perdere definizione e staticità, abbandonandosi all'instabilità delle linee prospettiche disegnate dalla corsività dei segni. Viene meno, per citare Guido Ballo, quella struttura compositiva misurata, quell'equilibrio delle ortogonali che, invece, caratterizza maggiormente le vedute dei primi anni parigini. È lo stesso De Pisis a rendersi conto dell'intonazione nuova nelle sue tele, come rivela la confidenza fatta a Bonuglia intorno agli anni Quaranta: «Ogni tanto c'è chi mi dice che preferisce quelle mie vecchie pitture (il colore era più steso e il fare più monotono), ma se pure non condanno del tutto certe tele del 1927 e del 1928, in quelle d'oggi c'è certo più aria, più brivido e più spesso toccano la poesia»<sup>182</sup>.

<sup>179</sup> F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 35.

<sup>180</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., p. 20.

<sup>181</sup> F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit., p. 37.

<sup>182</sup> P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, cit., p. 116.

La maniera nuova, già preannunciata in alcuni esempi precedenti, tra i quali particolarmente eloquente è *Strada di Parigi* del 1934 (fig. 60)<sup>183</sup>, esplose, senza dubbio, dopo la decisiva esperienza londinese del 1935. De Pisis visita la capitale britannica la prima volta nel 1933, poi ci torna due anni dopo per soggiornarvi in occasione della sua personale allestita presso la Galleria Zwemmer<sup>184</sup>. Frequenta lo studio di Vanessa Bell, moglie del critico Clive Belle e sorella di Virginia Woolf, ma preferisce di gran lunga lavorare *en plein air* e girovagare con il cavalletto e la scatola di colori ad esplorare, insieme ai più frequentati luoghi del centro, anche il quartiere di Soho, dove alloggia<sup>185</sup>. L'atmosfera londinese lo attrae e nei testi elaborati durante la sua permanenza, raccolti sotto il nome di "Lettere londinesi", parla di città dal misterioso incanto del quale tanto si compiace; l'incanto dell'aria «dal cielo rosato e dai grigi finissimi»<sup>186</sup>. Da *White Hall* a *Ring Square*<sup>187</sup> nelle tele è tutto un gioioso delirio e a fatica si riescono a distinguere i tanti protagonisti dello spettacolo pulsante (fig. 63, 64). Scrive Naldini in proposito alle opere di questo preciso momento: «Con quel suo "presto" o "eretismo visuale", come lo chiama il suo giovane amico André Pieyre de Mandiargues, va avanti e indietro senza mai perdere il contatto con la tela, mettendo giù i colori con tocchi leggeri e veloci come se temesse di appoggiarsi troppo a un tasto»<sup>188</sup>. Londra, e dopo pochi mesi di nuovo Parigi: l'effetto è il medesimo, non sembra, infatti, mai più venir meno nelle vedute successive lo stesso im-

<sup>183</sup> *Catalogo generale cit.*, n. 1934/1, p. 340.

<sup>184</sup> «Il primo maggio 1935 l'"Exhibition of paintings" di Filippo De Pisis venne inaugurata e durò venticinque giorni. Vi furono esposti 36 lavori di varie epoche e maniere, a cominciare dal 1927 fino alle tele londinesi [...]: erano impressioni vive, sintetiche, dove il colore aveva una funzione essenziale, come in *Trafalgar Square*». Il passo è tratto da un articolo apparso su "Il Tempo" nel 1957 e citato in *Catalogo generale, cit.*, p. 369.

<sup>185</sup> De Pisis è particolarmente affascinato dal quartiere come testimonia Marino Moretti, suo compagno di viaggio: «Un inglese che si rispettasse non metteva allora piede, ma che a lui, De Pisis, tanto piaceva e a me anche». La testimonianza è riportata da A. Sisti, *Londra di De Pisis*, Novi Ligure 2009, p. 39. Nel volume si legge, inoltre, che il quartiere Soho è considerato da De Pisis come «una specie di Montmatre in minore, di ghetto e di sobborgo italiano».

<sup>186</sup> S. Zanotto, *Filippo De Pisis ogni giorno, cit.*, p. 303.

<sup>187</sup> *Catalogo generale, cit.*, n. 1935/35, n. 1935/36, p. 367.

<sup>188</sup> N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore, cit.*, p. 193.

peto, la stessa, inconfondibile, scrittura stenografica. La veduta del '38 appartenuta a Ingrao si inserisce pienamente nel nuovo "slancio" di ispirazione, rivelando particolari affinità con altri scorci parigini realizzati lo stesso anno<sup>189</sup>: protagoniste le strade animate dalla vorticoso vita giornaliera, che si stagliano al centro della tela attorniate da una quinta di edifici, sia ai lati che sullo sfondo. Nel dipinto si distingue il rosso dei comignoli, prerogativa dei tetti parigini; rosso che si unisce alle molteplici, delicate, sfumature di un cielo grigio e che ritorna nelle insegne dei negozi, mescolato ai verdi e ai marroni. Su tutto dominano i neri: un riversarsi di sferzate e svirgolate che tutto travolge, dove, per citare Testori, «ogni essere, ogni cosa anche la più minuta, getta sul piano vacillante e insieme sterminato su cui più che posare, sembra transitare per un attimo»<sup>190</sup>. Così è per la forma che sembra rimandare al calesse, al centro della strada, e per tutti gli altri passanti colti nell'irripetibilità dell'attimo. Ancora una volta un'infinità di particolari che nulla ha a che spartire, neppure approssimativamente, con le categorie del descrittivismo; tutto è filtrato da una melodia interiore che impone un ritmo sfuggente, vagamente malinconico, rendendo unica la Parigi di Filippo De Pisis. Il 1938, penultimo anno di residenza parigina, si rivela particolarmente prolifico, soprattutto per quanto riguarda il genere delle vedute; lo testimoniano anche gli appunti del pittore che lo vedono impegnato a teorizzare sulla «Tavolozza per paesaggio», elencando ventuno colori di base<sup>191</sup>. Inoltre, nello scritto in prosa, intitolato *L'aria*, De Pisis nomina con grande ammirazione Tintoretto, Guercino e Tiepolo, manifestando un peculiare interesse soprattutto per i cinquecenteschi e il barocco<sup>192</sup>. Indubbiamente dello spirito del barocco nella "maniera nuova" dei paesaggi, mai come altrove, egli sembra conservare il senso di "pienezza" e i ricercati effetti di espressività; un nuovo barocco senza scorci, volute e forzature, come ha scritto Raimondi, ma di una «spietata tensione nel concepimento e nell'impianto dell'opera»<sup>193</sup>. L'euforia visiva, unita al-

<sup>189</sup> Si confronti, in particolare, con il dipinto *Strada di Parigi*, datato 1938 (fig. 73), in *Catalogo generale*, cit., n. 1938/6, p. 423.

<sup>190</sup> G. Testori, *La tragica felicità di De Pisis*, *Corriere della Sera*, 4 settembre 1983.

<sup>191</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 333.

<sup>192</sup> F. De Pisis, *Prose e articoli*, Milano, 1947, pp. 116-119.

<sup>193</sup> G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, cit., p. 22.

l'abbreviazione sempre più accentuata del tratto, prosegue anche negli anni successivi; si impone, ormai, come cifra personale dello stile a caratterizzare le vedute di Milano, Roma e Bologna realizzate tra il 1939 e il 1942, quando, nell'imminente concretizzarsi delle minacce di guerra, De Pisis si trova costretto ad abbandonare Parigi per tornare in Italia. Inizia un nuovo, lungo capitolo della vita e dell'arte del maestro ferrarese (figg. 74, 75, 76).



### III. Il ritorno in Italia: passioni veneziane.

L'allontanamento dalla città, che ha segnato profondamente il suo percorso, avviene senza eccessivi rammarichi, soprattutto perché De Pisis è convinto che presto potrà ritornare nell'amato *charmant grenier* di rue Servandoni. Dai suoi appunti non trapelano confessioni di sconforto oppure riferimenti alla difficoltà di adattamento a un contesto che, seppur familiare, si presenta certamente differente rispetto all'atmosfera fino ad allora vissuta. I primi anni sono contrassegnati da numerosi spostamenti, mantenendo come punto di riferimento fisso Milano, dove alloggia prima all'Hotel Vittoria in via Durini e poi in un «amore di casetta» in via Rugabella, luogo nel quale allestisce il suo studio fin dal 1939 (fig. 85)<sup>194</sup>. L'itinerario seguito dall'artista è così riassunto da Raimondi: «Sbarca a Venezia, senza meta precisa. Gira le calli in maglione blu con la scritta ricamata sul petto: *Fleur du mal*. Fa un breve viaggio a Rimini, e sosta a Bologna, dove dipinge. Poi ritorna nel Veneto, dopo una breve puntata a Roma, dove dipinge la Fontana di Trevi della raccolta Manlio Brosio. Si stabilisce per qualche settimana a Vicenza, visita le pitture delle chiese, la pinacoteca; gli piace sostare nei giorni di mercato tra i banchi della fiera in piazza [...]». Un intenso girovagare che sembra scaturire, osserva ancora Raimondi, da un voler «riattingere e meditare su di una ferma nostalgia italiana, perduta nelle vecchie città del nord e padane». È un momento ricco di importanti esperienze, dominato da un prevalere di momenti felici: «Sono in una bellissima forma pittorica e lirica», annota da Rimini nei suoi appunti, e aggiunge ancora «Ottimo periodo della mia vita»<sup>195</sup>. A Demetrio Bonuglia scrive da Milano nel 1940: «Passo giornate assai buone: "Fîori e Amorî", come nel "lotto reale". Guadagno denari a palate, ma ne spendo *pas mal*». Certamente, a tenere alto l'umore dell'artista, contribuisce la crescita continua del succes-

<sup>194</sup> In una lettera a Raimondi De Pisis scrive: «Ricevo nella mia nuova casetta (uno studiolo cinque camerette) che è un amore di casetta e che bisogna venire a vedere presto». Lo stralcio è riportato in N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., 216.

<sup>195</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 373.



so di pubblico, con il conseguente aumentare delle vendite. Comisso tiene a sottolineare nel suo *Sodalizio* che «In poco tempo a Milano ebbe una vasta e fanatica clientela. Le continue richieste di suoi quadri e il nuovo ambiente, che voleva aggredire con la sua pittura, gli diedero un divino furore di lavoro. Milano nelle sue strade, nei suoi giardini, nei bastioni fu presa d'assalto e conquistata [...]. A Milano, quando uno comincia in un'impresa tutti gli si accodano imitandolo e i collezionisti di De Pisis crebbero ogni giorno»<sup>196</sup>. La risonanza della sua fama è evidentemente connessa anche alla fervida attività espositiva del pittore in prestigiose gallerie, non solo a Milano ma anche a Roma e a Venezia, con la conseguente citazione in numerosi articoli pubblicati su diverse testate, da "L'Arte" all'"Illustrazione letteraria", a "Il Tempo", oltre all'uscita del fondamentale saggio di Giuseppe Raimondi nel 1940 nella rivista "Le Arti" e il riferimento presente in alcuni cataloghi della pittura italiana<sup>197</sup>. I guadagni presero a esorbitare a tal punto da far scrivere a Comisso: «pieno di denaro, non sapeva più dove metterlo»<sup>198</sup>. Ora più che mai De Pisis può assecondare la sua irrefrenabile smania per gli acquisti nelle botteghe antiquarie, arricchendo notevolmente la sua collezione privata, sempre in bella mostra nelle sue stanze, pronta a essere illustrata agli ospiti<sup>199</sup>; e, soprattutto, egli potrà qualche anno più tardi, nel 1943, concedersi il lusso di acquistare una casa a Venezia, la città con la quale aveva da sempre stabilito un legame di peculiare intensità.

<sup>196</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 101.

<sup>197</sup> Il saggio di Raimondi esce in occasione dell'importante donazione di dodici opere alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma. G. Raimondi, *Dodici dipinti di Filippo De Pisis: regalati dall'autore alla R. Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma*, Le arti, Firenze, 1940, fasc. 2, pp. 3-6. Tra le più importanti mostre va senza dubbio ricordata la III Quadriennale Romana, la mostra alla Galleria Barbaroux di Milano, insieme a De Chirico, Tosi, Soffici, Rosai e Carrà, e la mostra alla galleria veneziana del Cavallino. Per un approfondimento si veda la "Cronologia", a cura di Daniela De Angelis, in *Catalogo generale*, cit., pp. 836-852.

<sup>198</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 100-101.

<sup>199</sup> Comisso sosteneva che De Pisis fosse capace di far apparire belle e preziose anche le più anonime cianfrusaglie e ricordando i suoi frequentissimi tè, scrive: «In vero aveva il fascino del poeta che tutto tramuta e vivifica. Cianfrusaglie comperate dai rigattieri o da gente decaduta, come ve n'è tanta a Venezia, le indorava con la sua parola facendole apparire come meravigliosi capolavori». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 122.

Ma prima di Venezia c'è lo studio di Vicenza suggestivamente allestito nella vecchia barca abbandonata di un falegname, dove, pur nella ristrettezza di spazi, De Pisis riesce a organizzare sempre i suoi irrinunciabili tè; poi Rimini, dove sceglie di sistemarsi in un magazzino, che con buon gusto ha saputo rendere «strano e attraente»<sup>200</sup>; poi è la volta di Roma e della grande stanza lussuosa di via Margutta: «un luogo di delizie di un nostro amico molto ricco», ricorda Comisso, «dove le pareti erano adorne di centinaia di cani di ceramica, in svariatissime forme [...]». E ancora Comisso, riguardo all'esperienza romana, riferisce della partecipazione a una grande festa nella casa di Luchino Visconti: «nei saloni vi erano innumerevoli quadri di De Pisis, non appesi alle pareti, ma posati per terra accanto ad esse, perché Visconti, che li aveva appena comperati, voleva che De Pisis stesso decidesse come avrebbero dovuto essere disposti»<sup>201</sup>.

De Pisis continua, sulla scia degli anni parigini, a frequentare gli «amici importanti». In particolar modo a Milano, dove pranza con Curzio Malaparte e lo stesso Visconti, frequenta il pittore armeno Sciltian e ha come vicini di casa, in via Rugabella, Marino Marini, Pompeo Borra e Leonardo Sinisgalli<sup>202</sup>; nel suo studio, che Marino Moretti definisce «degno di lui: ultra-depississimo» e, addirittura, «un po' più su di Servandoni», ospita tra gli altri Orfeo Tamburi, Renato Guttuso e Fiorenzo Tomea<sup>203</sup>. La sua dimora milanese, tuttavia, è destinata ad avere vita breve a causa delle disastrose conseguenze degli eventi bellici. Si ha notizia di un primo scampato pericolo durante i bombardamenti del '42 attraverso una lettera a Comisso, datata 6 Novembre: «L'ho passata brutta per 3 gravi pericoli (bomba, fuoco e persiana di 3 metri cadutami in testa) scongiurati però», e, dopo pochi giorni, in un'altra lettera: «Qui allarmi all'ordine del giorno. Si vive in una strana atmosfera elettrizzata, ma io

<sup>200</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 114.

<sup>201</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 117.

<sup>202</sup> Scrive Zanotto: «I suoi rapporti sono favoriti dalla nuova sistemazione: di fianco a lui, al n. 9, abitano Marini, Cantatore, Borra, Sinisgalli e l'architetto Mancini. Riprende perciò il suo gusto a far cucina e pranza con Malaparte e Luchino Visconti. Lo viene a trovare anche Comisso con cui organizza un altro "pranzo alla Beautés"». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 363.

<sup>203</sup> Nella lettera a Demetrio Bonuglia dell'11 gennaio 1942, De Pisis scrive: «Stasera vengono Tamburi e Guttuso a mangiare da me. Tomea fa un risotto», in D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 63.

non sto male, anzi ho giornate ottime»<sup>204</sup>. Comisso, in più occasioni, manifesta stupore per il modo in cui De Pisis reagisce alle atrocità della guerra senza mai rimanere «troppo impressionato» e riuscendo a proseguire nel lavoro a ritmi spediti; ad eccezione della volta in cui, assalito dall'angoscia, parla di «tempi orrendi», dopo aver appreso la notizia, nel 1944, della fucilazione di Pareschi, un suo vecchio compagno inserito tra i ranghi del regime, che lo aiuta a sfuggire all'incubo del confino in seguito ai soliti «guazzabugli» insorti con i suoi modelli<sup>205</sup>. Un nuovo bombardamento, più vasto e distruttivo, colpisce Milano nell'agosto del '43 e in questa circostanza la casa di via Rugabella viene pesantemente danneggiata: De Pisis si trasferisce definitivamente a Venezia. Già nel mese di settembre scrive a Bonuglia: «Venezia a sera tenue di viola e oro (mirabili pietre, mirabili creature!)...Il mio nido di Milano è infranto»<sup>206</sup>. Non sembra particolarmente afflitto dalla tragedia, anche perché fin dall'inizio dell'anno ha predisposto l'acquisto della sua nuova lussuosa dimora in un palazzetto del '500, a San Sebastiano, al ponte della Maddalena. Tuttavia, a causa della permanenza dei vecchi inquilini, non potrà prendere possesso della casa fino al 1945; per questo motivo, il suo personale segretario, Edoardo Languasco, prima compagno dei viaggi londinesi, poi delle varie tappe del ritorno in Italia, si adopera a procurargli, con l'aiuto del gallerista Carlo Cardazzo, l'affitto di un bellissimo studio ottocentesco in San Barnaba, che De Pisis adora al punto da paragonarlo al *grenier* parigino<sup>207</sup>. È Comisso a fornirci una esaustiva

<sup>204</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., 116. Nel suo diario annota: «10 bombe + calcinacci e vetri rotti». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 407. Con gli stessi toni, anche a Bonuglia, nell'informarlo del pericolo scampato, comunica di star bene.

<sup>205</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 125-127. Le losche avventure milanesi gli hanno procurato l'accusa di «perturbatore della morale».

<sup>206</sup> D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 76.

<sup>207</sup> «Lo studio a San Barnaba funziona benissimo. Ieri *the mandain*, pareva d'essere a Panam!». Al centro vi era un divano circolare, a una parete un grande orologio a pendolo, in un angolo a sinistra un tavolo e come erano dispaiate e sgangherate le sedie, così lo erano le tazze». È sempre Comisso a scrivere che, lasciato l'albergo, De Pisis trova, non distante dallo studio, in Piscina San Samuele, «una cameretta di cui andava glorioso per essere accanto alla casa che fu abitata da Paolo Veronese». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 119-121. Carlo Cardazzo, che si era interessato alle vicende relative al trasferimento di De Pisis, nel 1944 invita l'artista alla Galleria il Cavallino, da lui inaugurata nel

descrizione del luogo: «Vi si poteva accedere con la gondola, aveva un piccolo giardino che lo isolava tra il verde, per una breve scala di legno si saliva a una sola grande stanza con giustissima luce», e ancora prosegue, «nell'ottobre mi scrisse: *Lo studio funziona bene* [...]. Già non si accorgeva più della guerra e delle distruzioni di Milano, e subito aveva ripreso a dipingere»<sup>208</sup>. Sono anni in cui le vendite registrano «una frequenza mai raggiunta», dipesa sia dall'approdo in laguna di un folto gruppo di giapponesi della colonia diplomatica romana che, conosciuta la pittura di De Pisis a Cortina, si recano a Venezia per acquistare le sue opere, sia, soprattutto, per la presenza di «gran parte dell'aristocrazia italiana», stabilitasi nel felice rifugio, dove il denaro abbonda e i dolori della guerra, quando arrivavano, sono considerevolmente attutiti<sup>209</sup>. «Questa stagione veneziana, in tempo di guerra, fu la sua stagione dorata [...]»<sup>210</sup>, De Pisis è ormai una celebrità. Invita i personaggi più illustri ai suoi tè e va in giro con abbigliamento eccentrico e inconsueto, come testimonia l'acquisto della sua bella «pelliccia verde di gatto arlecchino»<sup>211</sup>, e con il suo pappagallo Cocò, sempre appollaiato sulla spalla. Quest'ultimo rappresenta per l'artista un'insostituibile compagnia, alla quale si affeziona eccezionalmente, così come era avvenuto con gli altri Cocò posseduti in passato, dai quali aveva ereditato il nome. Il primo glielo regala a Parigi, nel 1938, una sua amica e collezionista americana, Maria Harges, e dopo la morte dell'animale, avvenuta accidentalmente a Portofino, «ne comperò un altro e si illuse e volle far credere a tutti che fosse sempre lo stesso», riferisce Comisso, che non riusciva a comprendere fino in fondo l'affetto esagerato per «un animale così egocentrico»<sup>212</sup>. Nel maggio del 1944 acquista una gondola di lusso sulla

1941, a leggere le sue poesie in occasione dell'inaugurazione della mostra di sue litografie. G. Bianchi, *Un cavallino come logo*, Venezia 2006, p. 36.

<sup>208</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 119.

<sup>209</sup> In una lettera del Novembre del 1943, De Pisis scrive a Comisso: «lo ò trovato qui un bello studio [dimenticando che glielo avevo fatto trovare io]: "fiori e amori" più che mai e soldoni dai giapponesi molto appassionati della mia pittura». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 119.

<sup>210</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 123.

<sup>211</sup> S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 422.

<sup>212</sup> «Ne comperò un altro e si illuse e volle far credere a tutti che fosse sempre lo stesso». G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 100. Dopo il secondo Cocò, arrivato in seguito all'episodio di Portofino, ce ne sarà anche un terzo,

quale fa dipingere lo stemma dei Tibertelli. È un modo per assaporare ancora meglio lo splendore e la magia della laguna: «Non per ragioni di comodità, che a me piace moltissimo camminare e l'altalena dei ponti è un gioco di fanciulli; ma per poter vedere, per poter capire, per poter vivere questa flotta di pietra ancorata alla fonda del sogno occorre contemplarla soprattutto dall'acqua. Le prospettive esatte di Venezia, sono a fuoco solamente sui rii. Le calli, le fondamenta hanno ancora troppo legame, troppa materia di consuetudine; a Venezia si addice soprattutto il fluido e il fresco silenzio dei suoi canali»<sup>213</sup>. Le prose raccolte in *Ore Veneziane* sono la testimonianza più significativa del peculiare legame di De Pisis alla città lagunare; legame che dura lunghi decenni e affonda le radici negli anni della giovinezza. Nei suggestivi passi ritorna continuamente il riferimento alla luce, all'incanto dei suoi riflessi sull'acqua e a tutto ciò che in essa si riflette: «[...] tutto sembra annegarsi nel mistero dell'acqua che ride», scrive in *Reminiscenze*, datato 1922<sup>214</sup>. Un mistero che lo rapisce al punto da fargli mancare il respiro, come quando osserva la chiesa dei Gesuiti: «Vidi la facciata rizzarsi bianca di profilo con le sue statue e in fondo comparve una dolce striscia di azzurro intenso: la laguna, il mare e poi giù, come una gloria di nubi le Alpi con le vette biancheggianti. Pazza serenità di luci e colori»<sup>215</sup>. Ma De Pisis scrive anche in un breve appunto datato 1944: «Quanto al colore (che in parte lo guida e lo commenta) protagonista del dramma veneziano può considerarsi la luce del dramma in senso stesso»<sup>216</sup>. Venezia è luogo eletto per godere del fremito della vita e allo stesso tempo per meditare sul più recondito dramma esistenziale, per riflettere sul destino delle cose e degli uomini, assunto, quest'ultimo, che sottende a tutto l'uni-

come lo stesso De Pisis riferisce nei suoi appunti del 25 Settembre del 1940, quando annota «L'acquisto di Cocò III», e un quarto, acquistato a Roma, «povera bestiolina, Cocò, il Cocò romano, m'accorgo che gli manca metà dito [...]». S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 375.

<sup>213</sup> Intervista a De Pisis del 12 Novembre 1944 in L. Cavallo (a cura di), *F. De Pisis, pittura primo amore, Filippo De Pisis. Pittura primo amore*, cit., p. 198; il passo è riportato anche in N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 235.

<sup>214</sup> F. De Pisis, *Ore Veneziane*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Milano 1974, p. 19.

<sup>215</sup> F. De Pisis, *Ore Veneziane*, cit., p. 44.

<sup>216</sup> F. De Pisis, *Ore Veneziane*, cit., p. 164.

verso depisiano. Come osservava Guido Ballo «Con le sue luci, i colori, i suoi segreti, Venezia rispondeva più di altre al temperamento inquieto dell'artista, che amava la sorpresa il mistero, l'illuminazione improvvisa, il miracolo dell'attimo che continuamente si distrugge e rinasce»<sup>217</sup>. Già nel 1938 Giuseppe Marchiori, scrivendo dei luoghi frequentati dal pittore, paragona Venezia alle stanze che De Pisis era capace di ricreare ovunque: «era come la sua stanza. Vi si muoveva sicuro tra le cose note. Bastava dipingerle»<sup>218</sup>. Lo studio del pittore, dal momento del trasferimento, si arricchisce notevolmente di vedute. Tra i luoghi preferiti per sistemare il cavalletto, scrive Naldini, sono «San Vidal col piccolo campanile romanico appoggiato alla chiesa settecentesca, la cupola verde di San Simeone, le facciate barocche di San Moisè e Santa Maria del Giglio, il Canal Grande nella prospettiva del bacino di San Marco, i campielli più remoti come San Giacomo dell'Orio, San Stin e San Lorenzo»<sup>219</sup>. E non poteva mancare l'incanto della Chiesa della Salute, «lieta» nelle mattine di sole e simile a «un teschio sghignazzante», nelle giornate più fosche, come nella tela datata 1943, che la ritrae avvolta nella luce soffusa dei grigi (fig. 86). Nel perdurare della stenografia pittorica, maturata negli anni parigini, cresce costantemente in questi anni "italiani" una tensione all'ulteriore semplificazione: diminuisce la densità dei segni, quel rincorrersi di pennellate che tutto ingloba e confonde, come avviene, per citare solo alcuni esempi, nella veduta di *San Stin*, oppure in *Piazza San Marco durante la guerra*<sup>220</sup>, opere entrambe dominate da un'atmosfera sempre più rarefatta (figg. 84, 90). Castagnoli parla di pittura che con il tempo si fa «più asciutta», di «geometrie della composizione più severe», e di una più «ridotta tavolozza»<sup>221</sup>. Come se il nuovo *ductus* pittorico riflettesse l'inclinazione di un tempo nuovo, dominato da una consapevolezza diversa, distante dalla più esaltata eccitazione parigina, pur continuando a vivere sempre con la stessa intensità di emozioni.

<sup>217</sup> G. Ballo, *Filippo De Pisis*, cit., p. 43.

<sup>218</sup> G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, "Emporium", cit., p. 35.

<sup>219</sup> N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 232.

<sup>220</sup> Pubblicata in *Catalogo generale*, cit., n. 1944/26, p. 646. Si vedano anche *Piazza del Popolo*, 1939 (n. 1938/61, p. 473), e *San Remo*, 1940 (n. 1940/175, p. 533) (figg. 74, 77).

<sup>221</sup> P. Castagnoli, *Apertura su De Pisis*, in G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, cit., p. 27.

Il repertorio pittorico negli anni del ritorno in Italia appare immutato: fiori, oggetti, interni, vedute, nudi e ritratti dominano incontrastati; in una ripetizione di schemi che mai pregiudica la peculiarità di ogni singola espressione, per cui la poesia di un'opera si distingue sensibilmente dall'altra. A partire dal soggiorno milanese, tuttavia, si rileva nel ricco *corpus* una crescita considerevole del numero dei ritratti: De Pisis sembra, infatti, frequentare con assiduità un genere che nel suo universo pittorico si era imposto, in tutta la complessità di significato, fin dagli anni giovanili. Comisso nel saggio dedicato a *De Pisis ritrattista umano*, oltre a ribadire che si tratta uno dei primi generi ad essere assunto nelle prove iniziali dell'artista, parla di gusto alla Dostojewski e sottolinea il diverso approccio rispetto agli altri temi trattati: «se negli altri quadri De Pisis vi infonde la sua potenza poetica, nei ritratti invece vi infonde la sua potenza narrativa. Perché nei suoi ritratti quello che è il movente primo è sempre il fatto umano, una situazione narrativa del soggetto che gli si presenta narrandogli una sua vicenda, la sua miseria, la sua disperazione, la caduta di una sua illusione, la fugacità di un aspetto armonioso, e questo fatto, questa situazione è la causa prima dell'interesse, dell'attenzione di De Pisis [...]»<sup>222</sup>. La lettura di Comisso rappresenta sicuramente un punto fermo dal quale prendere avvio per l'indagine sulla ricchezza e varietà dei ritratti, in modo particolare in riferimento alla lunga serie dedicata ai personaggi più umili, contadini, rigattieri, operai, pescatori, venditori ambulanti e facchini, colti in genere nel momento di delicata fragilità della vecchiaia<sup>223</sup>. Sono tipi che «hanno un contenuto letterario», scrive Raimondi, facendo riferimento, sulla scia di Comisso, alla rappresentazione di un destino umano, alla realizzazione di ritratti «sa-

<sup>222</sup> G. Comisso, *De Pisis ritrattista umano*, "Lo smeraldo. Rivista letteraria e di cultura", anno I, num. 3, 30 settembre 1947, Milano, pp. 19-20.

<sup>223</sup> «Quante volte ho sentito da lui fare l'elogio del metrò. [...]. Egli ama il metrò perché in questi corridoi, in questi ascenseurs, in questi treni nello spazio di pochi minuti la folla incrocia con noi innumerevole. Innumerevoli uomini, brutti in maggioranza, affluiscono con noi in quello stesso corridoio o ci vengono incontro smagriti e pallidi. Donne piccole con cappellini ridicoli. Vecchi tremanti e grassi nauseanti. Ma d'improvviso ecco che lo sconforto per tanta strabocchevole bruttezza viene cancellato e si illumina di allarmato piacere il nostro occhio all'apparizione audace d'un ragazzo bruno col berretto spavaldo sbandato e mani rosse animose», così scrive Giovanni Comisso nel suo racconto *Messa notturna* riportato da Naldini in G. Briganti (a cura di), *De Pisis*, cat. della mostra, Venezia 1983.

turi di un contenuto morale, e quasi gnomico», il cui modello è sempre «protagonista di un carattere»<sup>224</sup>. L'interesse per il racconto di frammenti di vita si risolve, infatti, in una dimensione nella quale il prevalente spunto narrativo è sensibilmente intrecciato al dato emozionale, con un'accentuazione della forza espressiva derivata dal potenziale cromatico. Luciano Caramel parla di coinvolgimento della ragione e dei sensi, di «pulsioni emozionali non raccontate ma direttamente attuate nella definizione della forma-colore»<sup>225</sup>. E già al tempo dell'inaugurazione della personale romana nel 1924, De Pisis appare ben consapevole, nelle intenzioni, di voler affrontare il discorso pittorico con una sensibilità tutta moderna: «Il pittore, si sa, coglie quasi sempre lo spunto ispiratore dal vero, ma esso viene elaborato. Vede entro un'osteria romana un uomo che dorme. Entra cauto senza essere visto, farà un rapido schizzo dal vero. Non sono solo però gli elementi pittorici che lo interessano, egli vuol dare, rendendo alla più semplice espressione (come in un'immagine medianica) qualcosa dell'anima di questa povera figura negletta, carpire qualcosa dalla tragicità di quella stanza dalle pareti diafane, dove le ombre violente giudicano sui colori sparuti delle cose. Anima e corpo, ma più anima che corpo! E non gli importerà nulla più se la figura risulterà in parte deformata. Sarebbe come chi volesse giudicare un'opera di Medardo Rosso con gli stessi criteri con cui giudica una del Canova»<sup>226</sup>.

Confrontando il vecchio col cappello della tela intitolata *Testa d'uomo* (fig. 17), datata 1925, con gli esempi raffiguranti soggetti simili realizzati negli anni Trenta e Quaranta, tra i quali peculiarmente significativo è il *Ritratto di vecchio* del 1944 (fig. 89), si coglie sensibilmente il passaggio da un'attenzione marcata per la definizione precisa del disegno e per l'accentuazione del dettato plastico a una costruzione del volto che procede, all'opposto, per "riduzione", attraverso rapidi tocchi di colore disgiunti, in un gioco perfettamente studiato di forti contrasti timbrici, con una esaltazione del dato introspettivo e sentimentale che scavalca, evi-

<sup>224</sup> G Raimondi, *Figure e ritratti nell'opera di Filippo De Pisis*, cat. della mostra, Biblioteca Olivetti- Ivrea 1954.

<sup>225</sup> L. Caramel, C. Gian Ferrari (a cura di), *Volti e corpi come autoritratti*, in *Filippo De Pisis. La figura umana*, cat. della mostra, Caraglio 2002, p. 11.

<sup>226</sup> Tratto dal testo della conferenza tenuta il 1° novembre 1924 all'inaugurazione della mostra di pittura al Teatro Nazionale di Roma, in F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, cit., p. 28.



dentemente, un'indagine di natura meramente realistica. Aspetto, quest'ultimo, pienamente inserito nel più ampio discorso relativo all'evoluzione dello stile nel percorso depisiano, che nel caso specifico del ritratto si carica di maggiori complicazioni interpretative<sup>227</sup>. La componente umanitaria di matrice pascoliana, presente fin dalle prime prove, e la sensibilità crescente nei confronti delle storie, quelle più coinvolgenti, si carica col tempo di un espressività sempre più accentuata. Daniela De Angelis nell'analisi del dipinto intitolato *Uomo di Haiti* (fig. 25)<sup>228</sup>, datato 1926, parla di curiosità, di amore, di pudore nei ritratti dei primi anni parigini, a differenza di una maggiore consapevolezza, di «una pietà ancora più profonda», che invece pervade le tele negli anni Quaranta<sup>229</sup>.

Un'espressività a tratti aggressiva che, come osserva Marchiori nella monografia del '63, si pone in contatto con gli oppressi dipinti da Soutine, nel contesto multiforme della Scuola di Parigi, dal quale il pittore ferrarese era particolarmente attratto. Anche se De Pisis non arriva mai alle marcate deformazioni caratteristiche dei personaggi dell'artista lituano, i punti di tangenza si rivelano, tuttavia, nell'attenzione costante ai soggetti più deboli immersi in un'atmosfera che accresce il senso di profonda solitudine dei personaggi ritratti e ancora, seppur nella diversità dei risultati, nella propensione ad accentuare il valore introspettivo attraverso la ricerca di stridenti accostamenti cromatici. Lo testimonia il modo di strutturare la forma dei volti attraverso incisive "macchie" di colore che si sovrappongono all'uniformità dell'incarnato, conferendo peculiare intensità all'espressione, come avviene, per citare solo alcuni esempi, nel *Vecchio cadorino*, nel *Volto di ragazzo* e nel *Beato Labre* (figg. 82, 83, 87)<sup>230</sup>. Quest'ultimo, da includere certamente tra i capolavori nell'ambito del genere, si distingue per le dimensioni sproporzionate della mano congiunta al petto, ad accentuare l'intensità del gesto che cattura lo sguardo di chi osserva. Lo stesso modo di forzare gli equilibri ritorna nel

<sup>227</sup> *Catalogo generale*, cit.: *Testa d'uomo* n. 1925/16, p. 71; *Ritratto di vecchio* 1944/23, p. 645.

<sup>228</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1926/39, p. 101.

<sup>229</sup> Daniela De Angelis, *Uomo di Haiti (Negro di Haiti)*, 1926, in Giuliano Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, cit., p. 90.

<sup>230</sup> *Catalogo generale*, cit.: *Vecchio cadorino* n. 1942/20, p. 580; *Beato Labre* n. 1942/23, p. 580.

*Ritratto del pittore Dominguez* (fig. 92)<sup>231</sup>, dove l'elemento anatomico si impone ancora nel definire la caratterizzazione psicologica del personaggio: se nel primo caso appare rafforzata l'idea della sofferenza per la tragicità della condizione sociale, nel ritratto del 1948 a distinguersi è, invece, la mano creatrice dell'artista, conosciuto nell'ultimo soggiorno parigino alla fine degli anni Quaranta. Da Soutine a Kokoschka: il linguaggio moderno di De Pisis risale alle origini illustri della nascita del ritratto moderno. Il contatto con il pittore austriaco è testimoniato da una fotografia che li immortalava insieme in visita alla Biennale del 1948, dove De Pisis espone trenta dipinti; nello stesso anno realizza anche un omaggio esplicito al pittore, una natura morta con triglie contenente al centro della tela la scritta "W Kokoschka"<sup>232</sup>.

Pur nella diversità di intonazione e di significato, la forza espressiva e introspettiva del colore si manifesta con particolare intensità anche nella lunga serie dei volti dei giovani modelli ritratti, fonte delle più vigorose e sofferte passioni dell'artista. Volti che si alternano ai corpi nudi distesi, adagiati nell'alcova oppure raffigurati in piedi, sempre colti in posizioni di piacevole abbandono; in entrambi i casi, ritratti o figure intere, sono immagini che si ripetono con la stessa persistente frequenza, urgenti e indispensabili, derivate dal bisogno congiunto, per l'artista, di contemplare la bellezza e insieme di indagare sulla propria identità. Nelle pagine del marchese pittore, non a caso nel brano intitolato *Esame di coscienza*, l'autore si sofferma a riflettere sull'inarrestabile sete di bellezza del protagonista, annoiato da tutto e rapito soltanto dal piacere per l'armonia delle forme e della grazia<sup>233</sup>. L'ideale della bellezza androgina compare nell'opera pittorica e letteraria di De Pisis fin dagli anni ferraresi. «Serena, androgina bellezza, nubile nel corso dei secoli, sul grigi-

<sup>231</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1948/14, p. 747.

<sup>232</sup> Nell'agenda dell'artista del 1948 si legge in data 23 novembre: «[...]. Bella tela con le triglie omaggio a Kokoschka, la Salute con Gino». In *Confessioni dell'artista*, cit., p. 93.

<sup>233</sup> «Tutto più o meno lo stancava, lo annoiava, eccettuato il piacere vero e proprio che pare non possa essere disgiunto, in questa valle di lagrime, dall'amore, e per gli spiriti più raffinati, dall'armonia delle forme e della grazia. [...]. Poi c'erano da contare i progressi che egli faceva nel disegnare il nudo, e la conoscenza che solo la pratica può dare, delle qualità, forma, colore, espressione, del corpo umano, poesia e canto, se è giovane e bello». F. De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, cit., p. 218.

me attuale della vita e sul fango e sui rumori della strada, tu leviti! Io sono un tuo sacerdote»<sup>234</sup>, si legge ne *La città delle 100 meraviglie*; e, in modo ancora più esplicito, nel *Marchesino pittore*: «Poteva teneramente ammirare un fanciullino e un vecchio, amare una vecchietta e una fanciulla pudibonda, ma il suo cuore vibrava disperatamente solo davanti alla bellezza androgina, alla forma fatta carne nelle spoglie di un giovane maschio, angelo o eroe, Apollo o Endimione, Paride o Davide, Perseo o Charpentier»<sup>235</sup>. Ricorrenti sono i riferimenti alla mitologia, alla cultura letteraria, romantica e decadente soprattutto, anche se, come ha acutamente osservato Elena Pontiggia, alla complessità delle espressioni riportate dal letterato corrisponde nelle immagini «l'immediatezza di una rappresentazione nitida, lieve, poeticamente realistica e priva di retorica», ottenuta con un linguaggio che lo stesso artista aveva definito di semplicità e di brivido<sup>236</sup>. Dai nudi depisisiani, infatti, trapelano anzitutto l'impulso emotivo, la forza del desiderio, la passione e il sogno, protagonisti indiscussi di un momento che conserva intatto il segno di manifesta concretezza. Nei disegni, in modo particolare, si coglie con maggiore spontaneità l'idea di bellezza mortale e fugace che, con la rapidità e la scioltezza del tratto, pare essere inseguita sfruttando tutte le intrinseche qualità della tecnica (figg. 27, 81). «Sono spoglie ancora fremitanti, corse da un sangue appena svuotato, di muscoli rilasciati e divallanti, su cui la luce ristagna in pozze opache», forme che non sembrano avere l'aspetto di corpi reali, ed è per questo che Raimondi si appella al confronto con la forma «intellettuale ma trepida» delle figure di Pontormo, del quale esisteva nell'archivio di De Pisis una raccolta di fotografie Alinari contenente disegni di nudi<sup>237</sup>.

Dai volti maschili, invece, emergono più palesemente le caratteristiche del ritratto e quindi l'intenzione di un'accurata indagine psicologica. Le immagini sembrano restituire, con efficacia ancora maggiore, le stesse emozioni che De Pisis descrive nelle sue prose, confidando apertamente le tribolazioni del cuore: gli occhi d'angelo, la bocca peruginesca, il

<sup>234</sup> F. De Pisis, *La città delle cento meraviglie, ovvero i misteri della città pentagona*, cit., p. 26.

<sup>235</sup> F. De Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, cit., p. 100.

<sup>236</sup> E. Pontiggia, *Il paradiso provvisorio: Metafisica, eros e natura in Filippo de Pisis*, in E. Pontiggia (a cura di) *De Pisis: opere su carta 1913.1953*, cit., p. 19.

<sup>237</sup> G. Raimondi, *Figure e ritratti nell'opera di Filippo De Pisis*, cit.

collo delicato, la fronte pallida, le belle gambe dai muscoli tesi, la linea armoniosa del torso e innumerevoli altri dettagli scatenano le reazioni del cuore, che «batte forte senza accennare a calmarsi»<sup>238</sup>. Nella tela tutto si traduce in sottili vibrazioni cromatiche raggiungendo risultati di peculiare intensità a partire dal mirabile *Ritratto di Allegro*<sup>239</sup> che, per quanto riguarda il dato stilistico, da avvio definitivamente a una nuova stagione del ritratto: «L'Allegro è uno dei quadri più singolari di De Pisis, è un ritratto di ragazzo a mezzo busto nudo, abbronzato ed arrossato dal vecchio sole estivo di Rimini ed ha per sfondo la parte dello studio cinerea con un altro quadro di De Pisis appeso. Mentre lo sfondo è pacato e unitario, il ritratto è brusco e composto di macchie di rosso sul cartone bruno lasciato scoperto. Chi lo vede per la prima volta non riesce a fondere i colori di questo corpo estivo e li considera quasi urtanti. Ma come per gli altri quadri, anche per questo, dopo che sia diventato familiare lo si accetta armonioso e come una nostra conquista, come una decifrazione nostra di un linguaggio armonioso»<sup>240</sup>, così lo descrive Comisso al quale il dipinto è appartenuto (fig. 78). Accostamenti "urtanti" e stridenti si ritrovano ancora nel *Ritratto di Fernando*<sup>241</sup>, addolcito tuttavia dalla delicatezza degli inserti di un rosa chiaro, oppure nel *Ritratto di Delio*<sup>242</sup>, volto tra i più intensi dipinti dall'artista, «evocato mediamente negli sparsi tasselli di colore», scrive Raimondi, figura che ci guarda «con i lunghi occhi sgranati, con la fissità un poco ossessionante dei ritratti dell'Egitto romano» (figg. 79, 88)<sup>243</sup>.

E lo stesso si potrebbe dire dei numerosissimi altri dipinti di amici, marinai, militari, gondolieri, pugili, o semplicemente giovinetti, che si distinguono sempre per una straordinaria attenzione costantemente riservata dal pittore alle sfumature dell'incarnato, al disegno accentuato delle labbra, al modo di definire il profilo evidenziando le eleganti linee del collo e, non ultimo, all'inconfondibile disegno degli occhi "stellati", come li ha descritti Elena Pontiggia.

<sup>238</sup> Passi tratti da F. De Pisis, *Le memorie del marchese pittore*, cit., p. 152, p. 100, pp. 190-193.

<sup>239</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1940/26, p. 484.

<sup>240</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., pp. 106-107.

<sup>241</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1941/29, p. 543.

<sup>242</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1943/58, p. 626.

<sup>243</sup> G. Raimondi, *Presentazione*, in *De Pisis*, cat. della mostra, Bologna 1946.

Risuonano inevitabilmente, osservando i ritratti, le parole delle prose pubblicate in *Ore veneziane*, in particolar modo, il brano intitolato *Un Ragazzo*: «Il mio ragazzo veniva a prendere le misure sopra un muro davanti a un tavolino dove io m'ero seduto, e ogni tanto, scompariva dietro una tenda verde e quasi sempre mi volgeva le spalle, ma quando il suo volto si voltava, io vedevo i suoi occhi vellutati e luminosi ridere sulle labbra perfette e la fronte aveva una bianchezza di giglio. Se avessi avuto un album e un lapis avrei voluto dirgli: «Per piacere sta fermo che ti faccio il ritratto»<sup>244</sup>, così De Pisis descrive nel 1922 uno dei suoi tanti incontri nei caffè veneziani durante i numerosi soggiorni giovanili, a testimoniare che il bisogno di indagare e catturare gli sguardi si manifesta molto presto nel suo percorso.

Il *Ritratto di giovane* appartenuto a Inghrao, firmato e datato 1944, si inserisce nel vivo di questa nuova stagione dell'artista; nel 1944, in particolare, anno che Arcangeli ha definito «pieno di capolavori», la produzione del genere si intensifica in modo significativo. Nella tela è presente la sigla S.B (San Barnaba), contrassegno che compare nei moltissimi dipinti eseguiti nel nuovo studio, come gli aveva consigliato di fare Comisso fin dai tempi milanesi di via Rugabella: «Fui io a suggerirgli di indicare in ogni quadro oltre alla data, lo studio che lo aveva ospitato. [...] gli avevo detto che in relazione allo studio, si creava per lui ogni volta un'epoca»<sup>245</sup>.

Il volto del modello ritratto si fonde armoniosamente col motivo decorativo dello sfondo: i toni di colore chiaro si ripetono secondo un armoniosa alternanza ritmica. A fare da contrappunto, in un tutto sapientemente equilibrato, è nella parte inferiore del dipinto il blu delle pennellate che disegnano la camicia, facendo risaltare il busto del giovane e lasciando intendere una vigorosa corporatura. La leggerezza e la rapidità dei brevi tocchi di bianco che accendono il profilo concorrono ad esaltare l'espressività del volto: trapelano dagli occhi e dal sorriso, appena accennato, naturalezza e semplicità, probabilmente legate a un rapporto di serena amicizia tra il pittore e il suo modello. Forse De Pisis ha ritratto uno dei suoi amati gondolieri, considerato che nel periodo tra il 1943 e il 1944, molto frequentemente, negli appunti compaiono i riferimenti alle lunghe passeggiate in gondola e agli amici con i quali tra-

<sup>244</sup> F. De Pisis, *Ore veneziane*, cit., p. 83.

<sup>245</sup> G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 148. De Pisis usa per la prima volta la sigla S.B. quando realizza nel 1943 il dipinto *Omaggio a Gino Rossi. S. Zanotto*, *De Pisis ogni giorno*, cit., p. 420.

scorreva le gite: Mario, Nando, Berto e Bruno. Quest'ultimo, in particolare, è il più vicino a De Pisis: quel Bruno Scarpa presentato agli amici come appartenente a una famiglia di lunga e nobile esperienza, impegnata da secoli nell'arte del navigare a Venezia; giovane amico che, oltre a condurre il pittore lungo i canali, all'occasione è anche assunto come cameriere per le sue cerimonie mondane<sup>246</sup>. A testimoniare lo stretto legame tra i due sono le molte fotografie scattate nella casa di San Barnaba, dove Bruno compare accanto all'artista, oltre alle lettere di De Pisis a Comisso e a Bonuglia, nelle quali il suo nome è citato numerose volte, sempre con toni affettuosi. Il gondoliere, inoltre, è ritratto a figura intera in un dipinto datato 1945, verosimilmente ambientato nello stesso studio veneziano; nel dipinto, sullo sfondo, ritorna lo stesso motivo decorativo, a strisce verticali, del ritratto di giovane appartenuto a Ingrao. Ancora giovani, marinai, soldati e nudini, insieme a vecchi e derelitti, tornano costantemente fino all'ultima stagione di De Pisis, quando la malattia, una grave forma di arteriosclerosi, lo costringe a stare confinato nella clinica di Villa Fiorita a Brugherio, dove per la prima volta viene ricoverato nel 1948 e, salvo la parentesi del viaggio a Bologna, vi rimane fino al 1956, anno della sua morte. Nonostante i dolori e le sofferenze che pian piano lo consumano, egli riesce a dipingere fino agli ultimi anni, continuando a preoccuparsi delle vendite e della partecipazione, sempre molto attiva, alle esposizioni. «Sono ancora *fragile*», scrive a Bonuglia nel 1949, «I dottori dicono che ci vuole *tempo e pazienza*. Inutile dirti che vivere in questa casa di cura, sebbene sian tutti molto gentili con me, mi è molto penoso. Mi è stato di conforto il lavorare, e finora ò fatto tele, che, credo, ti piaceranno»<sup>247</sup>. Lo stile registra un sostanziale mutamento, approdando

<sup>246</sup> Scrive Naldini: «Il cameriere si chiama Mario ma presto verrà sostituito dal sessantaduenne Paolo. In casa c'è un altro aiutante, il diciottenne Bruno che dopo aver posato come modello si presenta alla cerimonia del tè vestito da cameriere con la giacchetta bianca e Cocò sulla spalla, giustacuore del Settecento. Sulla sua pelle è diffuso il rosa e il miele dei modelli amati da De Pisis - la pelle *qui refelet la lumière*, come piaceva a Renoir». N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 237.

<sup>247</sup> Lettera a Bonuglia del 31 Dicembre 1949 in D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, cit., p. 115. A Villa Fiorita De Pisis ha la possibilità di dipingere nella serra della clinica. «In questa serra torva i soggetti dei suoi quadri», scrive Naldini, «ci sono foglie morte, ragnatele, trappole per topi, vasi rotti. Le tele di ragno non vuole che vengano tolte perché intessono tra le pareti trame di velo o di tulle». N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, cit., p. 277.

a soluzioni di profonda intensità, ancora cariche di lirismo, specchio manifesto di una consapevolezza ormai pienamente acquisita davanti all'incombere ineluttabile della fine. La semplificazione degli elementi descrittivi si accentua fortemente fino a ridurre la definizione degli oggetti a linee sottili che disegnano fragili profili; si arresta quel ritmo vigoroso, quella irrefrenabile corsa a catturare l'eccitazione di un istante prima del suo veloce dissolversi, lasciando spazio a un tempo rallentato, che ha il carattere di una calma e silenziosa rassegnazione, in attesa dell'oblio.

Lo testimoniano con singolare efficacia i paesaggi dipinti nei primi anni Cinquanta, tra i quali *Campagna* (fig. 97), visione del reale intrisa di delicata fragilità, e *Paesaggio con la neve* (fig. 94), dove nello scorcio di Brugherio appare silenziosamente immobilizzato<sup>248</sup>. Il silenzio è prerogativa dominante delle ultime prove di Filippo De Pisis. Investe i ritratti, come nel caso dell'*Infermiera Norina*<sup>249</sup>, «nuovamente e terribilmente brillante, nell'incantato stupore animale», scriveva Arcangeli; nell'opera, i tratti che definiscono il volto sono ridotti all'essenziale, ad accentuare la severità dello sguardo della donna, nel quale pare riflettersi tutta la paura di De Pisis davanti all'incubo della malattia (fig. 93). Ma sono soprattutto le nature morte a offrire l'espressione più intensa del silenzio: cala sugli oggetti una diffusa luce bianca che tutto avvolge, come in un lento e necessario cammino verso il prevaricare del vuoto. Marchiori parla di «luce bianca che non vuole essere vera»<sup>250</sup>; e certamente, il valore del bianco, in opere quali *La rosa nella bottiglia* o le *Rose bianche*<sup>251</sup>, nulla possiede degli accesi bagliori di luce calda e naturale che percorrono le tele dell'artista negli anni più fervidi della sua maturità (figg. 95, 96). Il rimando è al bianco della sua cameretta nella clinica, quel bianco «che qualche volta mi ossessiona. Ah, come mi ossessiona!», diceva De Pisis agli amici.

*Natura morta con calamaio*<sup>252</sup>, più di ogni altro dipinto nella stagione ultima, segna l'avvenuto approdo a un linguaggio di straordinaria modernità: De Pisis risolve in una scarna bicromia il suo dialogo con la

<sup>248</sup> *Catalogo generale*, cit.: *Paesaggio con la neve* n. 1950/71, p. 800; *Campagna* n. 1951/22, p. 807.

<sup>249</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1949/44, p. 775.

<sup>250</sup> G. Marchiori, *De Pisis*, Milano 1963, p. 5.

<sup>251</sup> *Catalogo generale*, cit.: *La rosa nella bottiglia* n. 1950/8, p. 782, *Rose bianche* n. 1950/60, p. 796.

<sup>252</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1952/21, p. 822.

fine ormai prossima, spogliando gli oggetti della loro consistenza volumetrica; la materia pittorica, al di là della forma, si fa portatrice dell'inevitabile peso del dramma esistenziale (fig. 98). La sintesi sembra essere racchiusa in una frase: «Qui non posso vedere i colori», aveva detto il pittore a Comisso, nel loro ultimo incontro a Brugherio raccontato dallo scrittore con forti accenti di commozione.

Il trionfo dell'essenzialità cromatica si ripete fino all'ultimo capolavoro, *Natura morta con penna*<sup>253</sup>, con il quale il pittore si congeda dalla vita e dall'arte (fig. 99). La scala musicale si concentra su poche note livide e l'intonazione elegiaca raggiunge un livello di così elevata e originale intensità da distinguere l'opera non solo tra i capolavori di De Pisis ma tra i più alti risultati del percorso della storia dell'arte del Novecento europeo. La tensione è estrema: nella delicatezza della piuma e nel vibrare sottile delle ombre si concentra la percezione della fragilità della vita e il lamento sopra la fugacità dell'esistenza<sup>254</sup>. Canto ultimo di De Pisis, a consolidare l'unicità e originalità del suo linguaggio pittorico. Linguaggio che, negli anni di piena affermazione delle poetiche dell'informale, risponde con un formula, ormai disgiunta dai richiami manetiani e dai guizzi di memoria guardesca, carica di espressione fortemente accentuata in senso individuale, pur senza recidere la stretta relazione con il dato reale.

«È morto De Pisis, i suoi quadri si fanno più vivi», ha scritto Comisso, nel 1956, dopo aver appreso la notizia della fine, come se i sentimenti, i pensieri e le emozioni potessero sopravvivere con ancora maggior vigore nella pienezza della materia, ancora pulsante di vita.

Una considerazione, quella di Comisso, che conduce alla riflessione sugli imperituri valori espressi attraverso gli oggetti, i fiori, i volti e i paesaggi dipinti dall'artista ferrarese.

Il sentire di De Pisis, disgiunto dai problemi contingenti della cultura e dell'arte, si colloca nella dimensione atemporale della meditazione sulla effimera condizione esistenziale, avanzando dentro la storia e, allo stesso tempo, preservando dalla storia e dalle sue circostanze la propria autonomia.

<sup>253</sup> *Catalogo generale*, cit., n. 1953/9, p. 826.

<sup>254</sup> Nel 1983, davanti alla *Natura morta con penna*, nelle sale di Palazzo Grassi, così si esprime Giovanni Testori: «lo splendore e lo sgomento di una tavolozza livida, come un definitivo addio, e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di una notte». G. Testori, *La tragica felicità di De Pisis*, "Corriere della Sera", 4 settembre 1983.





## Bibliografia

- F. De Pisis, *Musica e strumenti nelle arti figurative. Lo strumento come motivo ornamentale*, "L'Orifiamma", Ferrara, 31 gennaio 1915.
- F. De Pisis, *Musica e strumenti nelle arti figurative. Il senso musicale nelle figure e nelle espressioni*, "L'Orifiamma", Ferrara, 15 febbraio 1915.
- F. De Pisis, *Mercoledì 14 Novembre 1917*, Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1918.
- F. De Pisis, *La città delle cento meraviglie, ovvero i misteri della città pentagona*, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 1920.
- G. De Chirico, *Préface*, in *Exposition Filippo de Pisis*, catalogo della mostra, Parigi 1926.
- G. Waldemar, *F. De Pisis*, Paris, Editions des Chroniques du jour, 1928.
- G. Severini, *Mostra degli italiani di Parigi*, catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1932.
- F. De Pisis, *Saper dipingere*, "Meridiano di Roma", 17 gennaio 1937.
- G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, "Emporium", vol. LXXXVII, n. 517, 1938.
- G. Raimondi, *Dodici dipinti di Filippo De Pisis: regalati dall'autore alla R. Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma*, "Le arti", Firenze, fasc. 2., 1940.
- F. De Pisis, *Note sulla mia pittura*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 20 gennaio 1941.
- A. Podestà, *De Pisis a Genova*, "Primato", Roma, 1 marzo 1941.
- F. De Pisis, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942.
- G. Cavicchioli, *Filippo De Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1942.
- G. Raimondi, *Presentazione*, in *De Pisis*, catalogo della mostra, Galleria La Cupola, Bologna 1946.
- F. De Pisis, *Sulla facilità pericolosa*, "La Fiera Letteraria", Roma 17 ottobre 1946.
- R. Pallucchini, *Posizione di De Pisis*, "Lettere e Arti", febbraio 1946.
- G. Comisso, *De Pisis ritrattista umano*, "Lo smeraldo. Rivista letteraria e di cultura", anno I, num. 3, 30 settembre 1947, Milano.

- F. De Pisis, *Prose e articoli*, Milano, Il Balcone, 1947.
- F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, "Paragone", 19, Luglio 1951.
- G. Raimondi, *Presentazione*, catalogo della mostra di Filippo De Pisis, Ferrara, Castello Estense, 1951.
- G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1952.
- G. Raimondi, *Figure e ritratti nell'opera di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra, Biblioteca Olivetti-Ivrea 1954.
- G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano, Garzanti, 1954.
- G. Ballo, *Filippo De Pisis*, Milano, Ilte, 1956.
- P. Tibertelli de Pisis, *Mio fratello De Pisis*, D. Bonuglia, *Ricordi romani*, Milano, Guarnati, 1957.
- G. Marchiori, *De Pisis*, Milano, Garzanti, 1963.
- M. Moretti, *De Pisis*, "Resto del Carlino", Bologna, 4 settembre 1966.
- D. Bonuglia (a cura di), *Lettere di De Pisis 1924-1952*, Milano, Lerici, 1966.
- F. De Pisis, *Lettere a un'amica: 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, a cura di O. Signorelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.
- L. Cavallo, *Filippo De Pisis*, Milano, Edizioni Galleria "Il Castello", 1968.
- M. Malabotta (a cura di), *L'opera grafica di Filippo De Pisis*, Milano, Edizioni di Comunità, 1969.
- F. De Pisis, *Vaghe stelle dell'Orsa (Diario, Bologna 1916-1918) e lettere al fratello Leone (1917-1918)*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Milano, Longanesi, 1970.
- F. De Pisis, *Ore Veneziane*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Milano, Longanesi, 1974.
- F. De Pisis, *Adamo o dell'eleganza*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Bologna, L'Inchiostroblu, 1981.
- F. De Pisis, *Futurismo dadaismo metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, Milano, Scheiwiller, 1981.
- G. Testori, *Omaggio a De Pisis*, catalogo della mostra, Galleria Gian Ferrari, Milano, 1983.
- L. Cavallo (a cura di), *De Pisis didascalie per un pittore*, Milano, Mazzotta, 1983.
- L. Magagnato, S. Zanotto (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

- G. Testori, *La tragica felicità di De Pisis*, "Corriere della Sera", 4 settembre 1983.
- F. De Pisis, *Confessioni dell'artista*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Bologna, L'Inchiostroblu, 1983.
- E. Pontiggia, P. Thea, *Filippo De Pisis. Opere su carta 1913-1953*, catalogo della mostra, PAC, Milano, Electa, 1985.
- E. Pontiggia (a cura di), *De Pisis: opere su carta 1913.1953*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.
- G. Testori, *De Pisis, la leggerezza tragica*, "Corriere della Sera", 1 agosto 1986.
- G. Briganti (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1987.
- F. De Pisis, *Divino Giovanni. Lettere a Comisso 1919-1951*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Venezia 1988.
- F. De Pisis, *Divino Giovanni. Lettere a Comisso 1919-1951*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Venezia, Marsilio, 1988.
- A. Borgogelli, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in A.C. Toni (a cura di), *Scipione e la Scuola Romana*, in atti del Convegno, Roma, Multigrafica Editrice Roma, 1989.
- G. Briganti (a cura di), *De Pisis. Catalogo generale. Tomo primo. Opere 1908-38, Tomo secondo. Opere 1938-53*, Milano, Electa, 1991.
- N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino, Einaudi, 1991.
- C. Gian Ferrari, *Dalle avanguardie al "diario"*, catalogo della mostra, GNAM, Roma 1993.
- C. Gian Ferrari (a cura di), *Filippo de Pisis: opere dal 1920 al 1948*, Milano, Galleria Gian Ferrari Arte Moderna, 1994.
- S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.
- S. Crespi (a cura di), *Filippo De Pisis. Nature morte*, catalogo della mostra, Milano, Charta, 1996.
- M. L. Pacelli, *De Pisis a Ferrara: opere nelle collezioni del Museo d'arte moderna e contemporanea Filippo De Pisis*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2006.
- C. Gian Ferrari, L. Caramel, *Filippo De Pisis. La poesia nei fiori e nelle cose*, catalogo della mostra, Palazzo Liceo Saracco - Acqui Terme, Milano, Mazzotta, 2000.

R. Ladogana, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*

- A. M. Montaldo (a cura di), *La Collezione Ingrao. Guida all'esposizione permanente*, Cagliari 2001.
- L. Caramel, C. Gian Ferrari (a cura di), *Filippo De Pisis. La figura umana*, catalogo della mostra, Caraglio, Marcovaldo 2002.
- G. Mazzonis (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra, Torino, Gam, 2005.
- G. Bianchi, *Un cavallino come logo*, Venezia, Cavallino, 2006.
- O. Patani, M. Fagiolo dell'Arco, F. Farsetti, *F. De Pisis. Artista d'Europa*, catalogo della mostra, Galleria Farsetti, Cortina d'Ampezzo, 2002.
- A. Sisti, *Londra di De Pisis*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2009.
  
- L. Cavallo, *Filippo De Pisis. Pittura primo amore*, in L. Cavallo (a cura di), *F. De Pisis, pittura primo amore*, catalogo della mostra, Milano, Farsetti arte, 2010.

## APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Paesaggio di Assisi (Case di Assisi), 1923, tempera su tavola, cm 44 x 21,7



Fig. 2. San Ruffino ad Assisi, 1923, olio su tela, cm 37 x 27



Fig. 3. Il campanile di Santa Lucia, 1923, olio su tavola, cm 55,5 x 35





Fig. 4. Conchiglie, 1923, olio su tela, cm 42 x 54



Fig. 5. Natura morta con fiasco, 1923, olio su tela, cm 57 x 68



Fig. 6. Natura morta con carciofi, 1923, olio su cartone, cm 36 x 45,5



Fig. 7. Natura morta marina con l'aragosta, 1924, olio su cartone, cm 51 x 76



Fig. 8. Natura morta (1924), olio su cartone, cm 39 x 48



Fig. 9. Natura morta con le uova, 1924, olio su tela, cm 38 x 60





Fig. 10. Natura morta con nudino e vino rosso, 1924, olio su tela, cm 46 x 59



Fig. 11. Natura morta con oliera, 1924, olio su cartone, cm 47 x 65,5

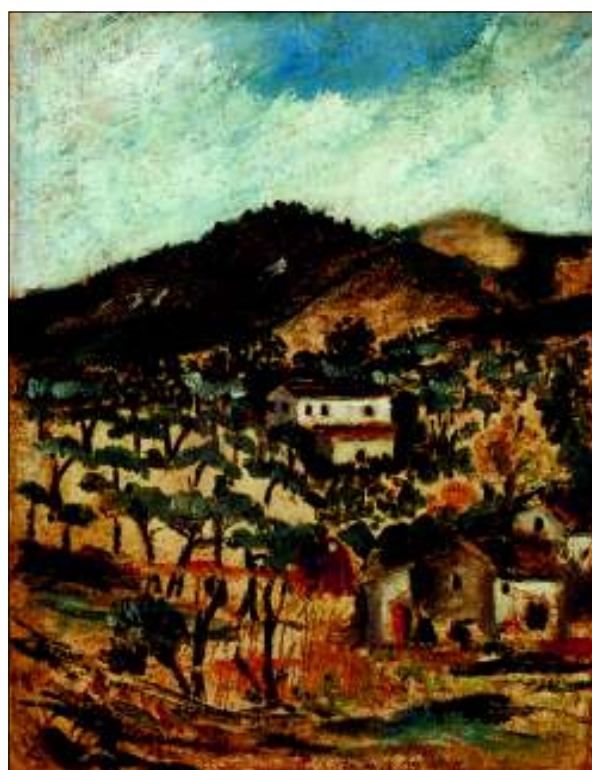


Fig. 12. Poggio Mirteto, 1924, olio su carta, cm 25,5 x 33



Fig. 13. Natura morta, 1925, olio su cartone cm 50 x 36

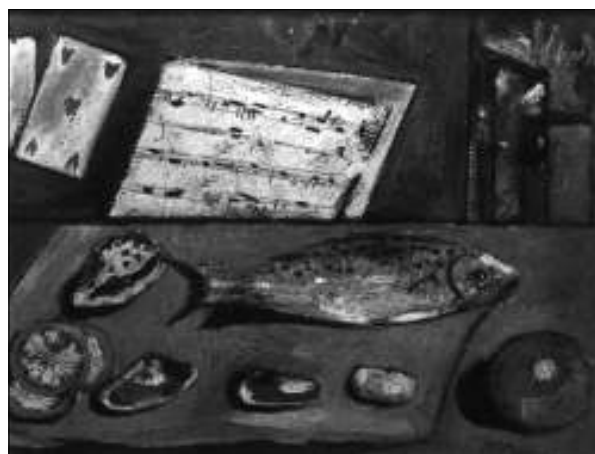


Fig. 14. Natura morta col pesce finto, lo spartito musicale ed il cinque di cuori, 1925, olio su cartone, 36 x 45,5 1925/35



Fig. 15. Natura morta con l'uccello e la tavolozza, 1925, olio su tavola, 74 x 55. 1925/74





Fig. 16. Composizione con mortaio, conchiglie e pesce (1925), olio su tavola, 53 x 70.



Fig. 17. Testa d'uomo 1925, olio su tela cm 43 x 22



Fig. 18. Rue des Volontaires, 1925, olio su tela, cm 55 x 45,5



Fig. 19. Baita a Cortina, 1925, olio su tela, cm 38 x 46



Fig. 20. Laghetto a Cortina, 1926, olio su tela, cm 60 x 80



Fig. 21. Paesaggio con aragosta, 1926, olio su tela, cm 55 x 87



Fig. 22. Natura morta marina, 1926, olio su cartone, cm 52 x 68





Fig. 23. Omaggio a Manet: fiori e libro, 1926, olio su cartone, cm 48,35 x 37,5



Fig. 24. Ponte sulla Senna a Parigi, 1926, olio su tela, cm 61 x 46



Fig. 25. Uomo di Haiti, 1926, olio su cartone, cm 59 x 46



Fig. 27. Ritratto maschile, 1927, matita su carta, cm 32,5 x 26



Fig. 26. Natura morta con spazzola e carciofo, 1927, olio su tela, cm 45,5 x 55



Fig. 28. Marina metafisica, 1927, olio su tela, cm 33 x 46





Fig. 29. La grande conchiglia, 1927, olio su tela, cm 53 x 41



Fig. 31. La Cattedrale di Saint-Sulpice, 1927



Fig. 30. La bottiglia tragica, 1927, olio su cartone, 52 x 65.



Fig. 32. La coupole (Quai Voltaire) 1928, olio su cartone, cm 54 x 45



Fig. 33. Poltroncina che sogna 1928, olio su cartone, cm 39 x 31



Fig. 34. Plage aux ecrevisses et aux coquillages, 1928, olio su tela, cm 79 x 94,9



Fig. 35. Nudo d'uomo (1928), olio su tela, cm 37 x 47





Fig. 36. Vaso con fiori, 1928, olio su cartone, cm 81 x 54,5



Fig. 37. Natura morta con conchiglie e carciofi, 1928, olio su tela, cm 38 x 55



Fig. 39. Natura morta con gamberi e conchiglie, 1929, olio su tela, cm 46 x 55



Fig. 38. Le ostriche, 1928, olio su masonite, cm 43 x 66



Fig. 40. Rue du Dragon, 1930, olio su tela, cm 65 x 55



Fig. 41. Il gladiolo fulminato, 1930, olio su cartone, cm 69 x 50



Fig. 42. Natura morta marina con la grande conchiglia, 1930, olio su tela, cm 65 x 100





Fig. 43. La Senna a Parigi, 1930 olio su tela, cm 60 x 50



Fig. 45. Paesaggio di Cadore, 1930, olio su tela, cm 86 x 63



Fig. 44. Rue de Clichy, 1930, olio su tela, cm 94 x 74



Fig. 46. Natura morta con aglio, 1930, olio su tela, cm 38 x 60



Fig. 47. Natura morta con ortaggi e mela, 1930, olio su tela, cm 50 x 63



Fig. 48. Natura morta (Settembre a Venezia), 1930, olio su tela, cm 74 x 98



Fig. 49. Cortina-Ca Zanna (1931), olio su tela, cm 63 x 96



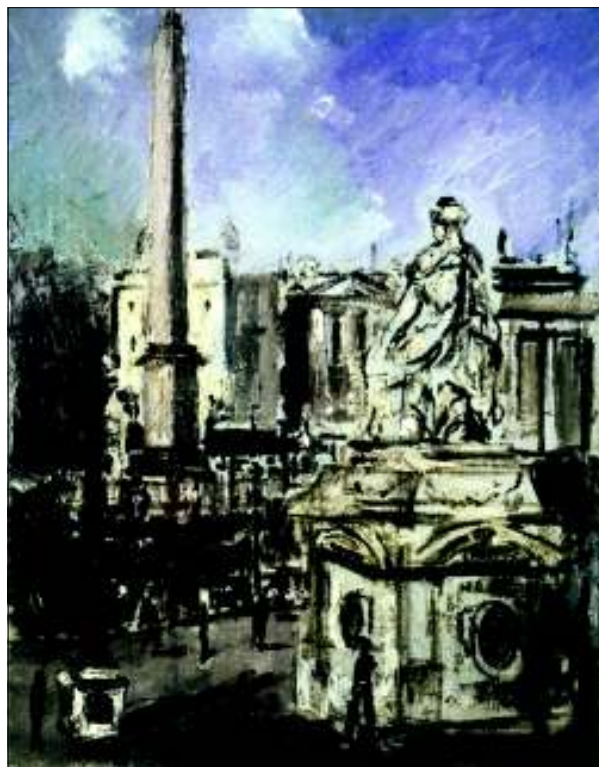


Fig. 50. Place de la Concorde, 1931, olio su tela, cm 65 x 50

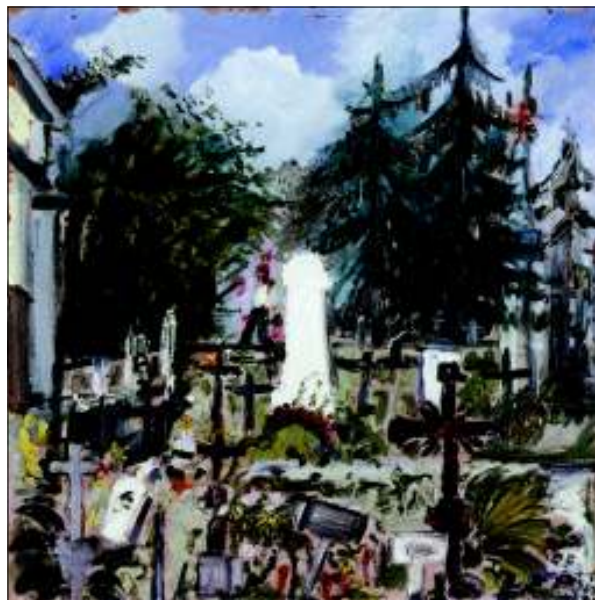


Fig. 52. Cimitero a Cortina, 1931, olio su tela, cm 49,5 x 50



Fig. 51. Natura morta con candelabro e violino, 1931, olio su tela, cm 54,2 x 64,7



Fig. 53. Natura morta con ostriche e grappolo d'uva (1932), olio su tela, cm 38 x 46



Fig. 54. Una via a Parigi, 1932, olio su tela, cm 63,5 x 53



Fig. 55. Natura morta con carciofo, 1932, olio su tela, cm 34 x 40,5



Fig. 56. Nature morte au faisan, 1932, olio su tela, cm 65 x 81





Fig. 57. Natura morta marina (Natura morta con conchiglia), 1932, olio su tela, cm 45 x 70



Fig. 58. Natura morta marina con foglia e banana, 1932, olio su cartone, cm 65 x 102,5



Fig. 60. Strada di Parigi, 1934, olio su tela, cm 93 x 65



Fig. 59. La tavola apparecchiata, 1933





Fig. 61. Natura morta (1935), olio su tela, cm 32 x 45



Fig. 62. Natura morta (1935), olio su tela, cm 65 x 84,5





Fig. 63. White Hall, 1935, olio su tela, cm 60,7 x 52



Fig. 64. Ring Square, 1935, olio su tela, cm 61 x 51



Fig. 65. Natura morta, 1936, olio su tela, cm 54 x 65



Fig. 66. Ponte sulla Senna (Le Pont Neuf), 1937, olio su tela, cm 54 x 81



Fig. 67. Chiesa di Cortina, 1937, olio su tela, cm 92 x 70



Fig. 68. Che lietezza, 1938, olio su tela, cm 106 x 66





Fig. 69. Parigi, 1938, olio su tela, cm 73 x 54



Fig. 70. Strada di Parigi, 1938, olio su tela, cm 73,5 x 54,5



Fig. 71. Quai de la Tournelle, 1938, olio su tela, cm 92 x 64



Fig. 72. Finestra di Rue Servandoni, 1939, olio su tela, cm 142 x 63





Fig. 73. Natura morta, 1939, olio su tela, cm 70 x 75



Fig. 75. Strada a Bologna, 1940, olio su tela, cm 68 x 48



Fig. 74. Piazza del Popolo, 1939, olio su tela, cm 80 x 60



Fig. 76. Cantiere a Milano, 1940, olio su tela, cm 65 x 75



Fig. 77. San Remo, 1940, olio su tela, cm 90 x 80

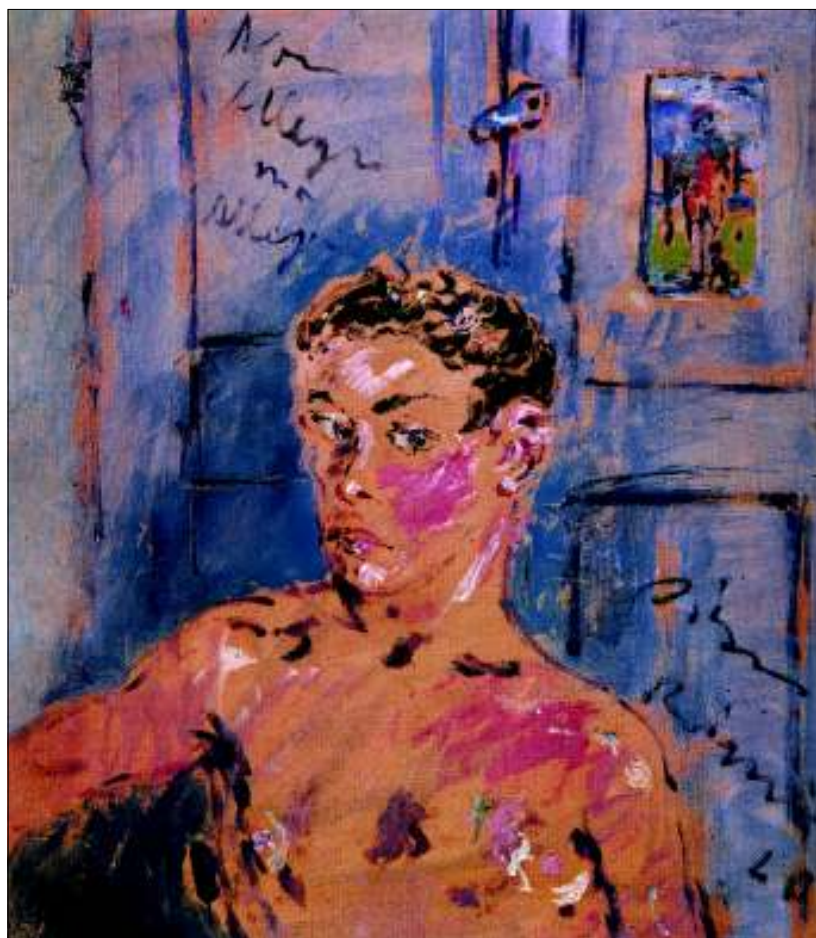


Fig. 78. Ritratto di Allegro, 1940, olio su cartone, cm 71 x 61





Fig. 79. Ritratto di Fernando, 1941, olio su cartone, cm 31 x 21



Fig. 80. Ritratto maschile, 1941, olio su carta applicata su cartone, cm 50 x 35



Fig. 81. Nudo 1941, inchiostro acquerellato e pastello su cartoncino, cm 49,7 x 34,6



Fig. 82. Vecchio cadorino, 1942, olio su tavola, cm 58 x 48





Fig. 83. Volto di ragazzo, 1942, olio su tela, cm 24 x 18



Fig. 84. San Stin, 1942, olio su tela, cm 69 x 59



Fig. 85. Il cortile dello studio di via Ruggabella, 1943, olio su tela, cm 69,5 x 50,5



Fig. 87. Beato Labre, 1943, olio su tela, cm 80 x 65



Fig. 86. La chiesa della Salute a Venezia, 1943, olio su tela, cm 95 x 73



Fig. 88. Ritratto di Delio, 1943, olio su tavola, cm 27 x 19





Fig. 89. Ritratto di vecchio, 1944, olio su tavola, cm 42 x 27



Fig. 90. Piazza San Marco durante la guerra, 1944, olio su tela, cm 70 x 79



Fig. 91. Ritratto di giovane, 1944, olio su tavola, cm 49 x 34



Fig. 92. Ritratto del pittore Dominguez, 1948, olio su tela, cm 82 x 65



Fig. 93. L'infermiera Norina, 1949, olio su tela, cm 49 x 32





Fig. 94. Paesaggio con la neve, 1950, olio su tela, cm 44 x 54,5



Fig. 95. La rosa nella bottiglia, 1950, olio su tela, cm 60 x 50



Fig. 96. Rose bianche, 1950, olio su tela, cm 50 x 39,7



Fig. 97. Campagna, 1951, olio su tela, cm 55 x 65



Fig. 98. Natura morta con calamaio, 1952, olio su tela, cm 40 x 50



Fig. 99. Natura morta con la penna, 1953, olio su tela, cm 50 x 65



Finito di stampare nel mese di febbraio 2012  
presso lo stabilimento litotipografico  
PRESS COLOR – Via Beethoven, 14  
09045 Quartu S. Elena (CA)  
per conto delle Edizioni AV di Antonino Valveri  
Via Pasubio, 22/A – 09122 Cagliari



€ 20,00

ISBN 978-88-8374-066-1