

FILIPPO DE PISIS



DICEMBRE 78 - LA GALLERIA DELLO SCUDO COMPIE 10 ANNI

1968-1978: DIECI ANNI DI ATTIVITÀ
DELLA "GALLERIA DELLO SCUDO"

Ricordiamo chiaramente la mostra inaugurale della "Galleria dello Scudo" il 1° dicembre 1968: sulla copertina del catalogo, contrassegnato dal numero 1, la prestigiosa firma di Roberto Crippa.

L'arte moderna trovò allo "Scudo" una sede accogliente e aperta alle più diverse tendenze artistiche. Una sede che consentì attraverso le mostre, le conferenze e i dibattiti la diffusione e la conoscenza della cultura nel riquadro di campiture dignitosissime. L'arte è sempre stata intesa dalla Galleria come un «veicolo dalle magiche e poliedriche angolazioni educative e morali».

Dieci anni di attività intensa e oculata e suffragata dalle nutrite mostre di grandi maestri dell'arte come Roberto Crippa, Fabbri, Fontana, i Futuristi russi, Sironi, Zigaina, Luca Crippa, Dova, Rosai, Morlotti, Campigli, De Chirico, Capogrossi, Morandi, Guttuso e nel giro di questa attività sono stati immessi alcuni artisti veronesi ben degni di figurare accanto alle succitate firme: Bogoni, Girardello, Zamboni, Guido Rossi, Zoppi, Pigato, Stringa, Vitturi, Ada Zanon e Finotti.

Se la "Galleria dello Scudo" ha contribuito a divulgare le opere dell'arte moderna attraverso gli artisti ospitati è altrettanto d'obbligo rilevare il contributo dato dai critici nel firmare le presentazioni a catalogo, intervenendo nei dibattiti e nelle conferenze. Preziosi e prestigiosi collaboratori sono stati Valsecchi, Guttuso, De Micheli, Calvesi, Verzellesi, Argan, Perazzi, Soldini, Jouvét, Ballo, Magagnato, Martini, Lajolo, Pasolini, De Grada, Marchiori, Brandi, Bertoldi e Carluccio.

La direzione della Galleria, dopo le grandi mostre di Campigli, De Chirico, Morandi e Guttuso, ha scelto de Pisis in concomitanza con i dieci anni di attività. Perché de Pisis? Per un significato ben preciso. De Pisis amò molto il Veneto e in particolare Venezia, inoltre dal 1923 in poi soggiornò più volte a Verona e dipinse degli scorci suggestivi della città scaligera. E de Pisis non dimenticò mai Verona: questa testimonianza è resa da una lettera di Giovanni Comisso, in cui mi scrisse: «... per de Pisis Verona era una città matta, più matta dei suoi matti cittadini. Mi confidò che a Verona si sentiva riscaldare dal languido tepore medioevale e gli veniva la voglia di restarci per sempre. La indicava la città-amante che ti bacia e vuol essere abbondantemente ribaciata... mi disse a proposito della città scaligera: "Se fosse nata donna, ipotesi surreale, avrebbe dipinto o come Rembrandt o come Vermeer o come de Pisis..."».

Bruno Finesso

PERCHÉ CI INTERESSA LA PARABOLA DEI SUOI STATI D'ANIMO

La personalità di de Pisis è fortemente turbata, come è noto, e non solo nella drammatica fine della sua esistenza; ma non è come caso patologico o psicologico che la parabola dei suoi stati d'animo ci interessa, bensì perché nel percorso della sua attività di artista si avvertono continuamente i riflessi del suo io più profondo; anche nella sua arte si avvicendano degli atteggiamenti diciamo così di presa di possesso della realtà, di controllo della sua sfera d'azione e affettiva, e di crisi di rottura e di ripiegamento su se stesso che ci sembrano profondamente motivati. Negli anni tra i trenta e i trentacinque che coincidono probabilmente con la fase di maggior dominio della sua personalità, egli esprime con la massima vigoria il raggiunto controllo di sé in una gioiosa presa di possesso della realtà che lo circonda; la stupefacente serie di opere del '28-'31 testimonia di questa fase centrale della sua esistenza d'uomo e d'artista; non a caso anche la serie dei suoi nudi più espressivi cade in quegli anni.

Nel periodo che va dai fiori di Gers del '36, alle vedute di Londra e di Parigi del '35-'38, s'avverte il montare e il crescere di un sentimento nuovo, talora smarrito e perfino ansioso di fronte al brusio della natura e del reale, un tempo affrontato e dominato con tanto ardore e aggressività, perfino con libidine gioiosa e violenza: pensiamo ai grandi "trionfi" di fiori, ai paesaggi freschi e viventi, agli animali morti ma ancora palpitanti del '30-'31. La lacerazione, il fulmine che ha colpito negli anni del decennio successivo la materia stessa, il tessuto strutturale delle sue composizioni (nature morte, paesaggi, ritratti) sembra minacciare invece la consistenza stessa del reale. E questo avvertono con chiarezza crescente i critici dal '40 in poi, dal Solmi al Paccagnini, come si è detto. Ma si direbbe per di più che ancora una volta, proprio per via culturale de Pisis salvò in questa fase il suo essere, oltreché la sua capacità espressiva; il brulichio del reale si codifica in questo caso in una tipologia impressionista-espressionista, che si fissa in alcuni capolavori del paesaggio moderno, in certe Londra del '35, o nei lungosenna del '38, ma anche nelle "piazze" italiane (De Chirico capovolto!) del '37-'39, tra le quali l'indimenticabile Piazza Cavalli di Piacenza. Ed è singolare che da questo momento in poi l'impianto prospettico, la gabbia delle linee di fuga di cornici e profili, sopravvenga con insolita preminenza, in un tentativo estremo di tenere unito, in un punto almeno di sintesi, tutti gli elementi staccati, scomposti, quasi frantumati del reale. Non solo nelle sue nature morte marine, ma anche nei paesaggi di montagna o di città fino allora de Pisis aveva non dico rifiutata, ma elusa per l'impianto stesso frontale della rappresentazione, la regola

prospettica; dal '35 in poi, per lo meno fino al momento di Villa Fiorita, egli non abbandonerà più questo recupero della camera ottica, ed anzi – come ha giustamente notato il Pallucchini – l'innesto veneto-settecentesco, diciamo pure guardesco, finirà per essere non più che una variazione sui temi delle Londre, e un riconoscimento della parentela esistente tra il settecento veneziano e il filone del paesaggio anglo-francese, da Constable a Sisley e Monet. Non a caso giusto in quegli anni la critica italiana dal Fiocco, al Longhi, all'Arslan coglieva gli accenti moderni, il grottesco-drammatico, il lirico significato del paesaggio guardesco e dei geroglifici umani che lo popolano. E alla mostra la serie delle Venezie dal '43 al '47 della collezione Novacco ben rappresenta questo finale "travestimento" del paesaggio depisissiano, in cui l'artista si rifugiava suggerendo tristi presagi.

Eppure nemmeno questa è la finale e definitiva espressione della personalità e dell'arte di de Pisis; nella stretta drammatica degli ultimi anni tra Villa Maggio e Villa Fiorita, gli oggetti appaiono in una luce e in uno spazio ancora diverso; come se nell'improvviso rarefarsi intorno ad essi dell'atmosfera e dello spazio cognito, ciascuno di essi avesse assunto una essenzialità assoluta; e la simbologia di cui spesso – consciamente o inconsciamente – si erano caricati, avesse lasciato il posto alla loro nuda e inquietante connotazione più elementare. Foglia secca, fiore reciso e morto, matita, forbice, boccetta, penna, conchiglia, cartoccio vuoto: colori freddi come nell'anilina, sottosegnati d'ombre che li isolano, sotto una campana di vetro, su piani precipiti e atemporali: non più «les accords tranquilles des coquillages sur la mer, doux comme les harmonies des sphères platoniques» (sono le parole con cui nel 1928 de Pisis aveva descritto mirabilmente una sua natura morta marina); non più l'emblematica angosciosa ma ancor vitale di quella "Grande foglia" sbattuta dall'imminente bufera (siamo nel '40) della collezione Scicluna, o di quel "Grande granchio sulla spiaggia", ove in una specie di tremendo trofeo sembrano affrontarsi i corpi di due giovani lottatori rosati, che reggono uno scudo dentato e divoratore, su una spiaggia più desolata e vuota che mai, ma pur sempre memore delle vellutate superfici di un tempo. Ora gli oggetti non sembrano essere che parvenze immote; ma poiché il poeta che le dipinge è pur sempre vivo anche se disperato, talora improvvisamente qualcuno di questi oggetti "decolla" verso il cielo delle immagini assolute. È il caso dei ritratti ultimi che hanno il lontano progenitore nel Beato Labre e nel Domeniguez.

Licisco Magagnato

QUANDO L'ELEGANZA NON È FINE A SE STESSA

Passano gli anni, mutano i gusti e gli indirizzi critici, ma la presenza di Filippo de Pisis, tra i maggiori pittori del nostro tempo, rimane sempre viva con una predilezione che è aristocratica e popolare insieme: aristocratica per la qualità della pittura, l'angolo spirituale a cui essa appartiene, il timbro della sua letizia e della sua malinconia; popolare perché un artista così aperto, immediato ed indifeso come de Pisis, poeta accorato e sensibile delle piccole cose accanto a quelle immense con la naturalezza del fanciullo, appartiene a tutti, è di tutti.

Quanti quadri ha dipinti de Pisis? Non si sa: avrebbe potuto riempire con le sue opere tutta la Biennale, compresi ventotto padiglioni esteri ai Giardini. E che Biennale. La pittura gli sgorgava con il pensiero, lieve come una brezza, ma talvolta martoriata e dolorosa, con accorata partecipazione di sofferenza, come in alcuni indimenticabili ritratti di vecchi in cui sopravvive la sua affettuosa compartecipazione. Appare quasi all'improvviso l'aspetto inquieto, dolorosamente umano, nel cogliere la realtà, nel travolgere le regole classiche della pittura, a motivo d'una vibrazione interna, che si specchia in questi ritratti. Tutto suo è il modo di appuntare lo sguardo e di trasfigurare con un accento lirico i fiori, gli oggetti, le nature morte, i paesaggi, le architetture, le nuvole del cielo.

La pittura ha il potere di specchiare immediato, senza schermi, quella tensione commista di ansia e di gioia nervosa che lo animano nell'atto stesso di riportare nella tela il movente che gli urge nell'animo e vibra assieme quasi per incantamento.

Una mostra di grande qualità come oggi viene presentata a Verona ripropone l'attualità di de Pisis, l'indimenticabile eleganza del suo stile.

Sembra di dover fare delle confessioni innanzi a questi quadri, a ventidue anni dalla scomparsa del pittore. La prima e più immediata che viene alle labbra è questa: egli sa affidarsi alla sua eleganza, espressa con sicurezza assoluta di stile, da signore nell'animo, che non ha dubbi, sa di essere maestro.

In questi ultimi anni la pittura ha cercato altri soggetti, spesso si è caricata di espressionismo che l'ha portata per altre strade, di ingorghi sentimentali, di analisi intimistiche e di precetti intellettuali perdendo quel soffio di tenerissima primavera che alita nei quadri di de Pisis.

Venezia, pur essendo tutta di pietra, si lega spontaneamente alla sua

arte. Qui l'architettura è più sognata che strutturalmente costruita, tutta sciolta com'è in una scenografia diluita nel colore, nel gioco dei riflessi colorati sull'acqua, che stimola la fantasia ad andare più in là, superare l'apparenza della materia. Sembra una città fatta apposta per de Pisis. A Venezia il pittore prova la felicità di sentirsi vicino a Francesco Guardi per una comune visione delle apparenze.

Le illusioni suggerite dalla realtà sfociano in uno spazio immaginario che appartiene soltanto alla pittura. C'è un indefinito variare di luci, di penombre, di mezzi toni, di sfumature che l'acqua rende iridescenti: quel fluire continuo del tempo sulle architetture antiche, sui campi, sulle case, sulle fondamenta, poi i campanili, le altane, i fiori alle finestre, i colombi, i gabbiani, il passare delle nuvole nelle varie ore della giornata. C'è dunque una Venezia nuova interpretata da de Pisis che è viva nella invenzione poetica dell'artista.

Penso che la vecchia Verona, parente stretta di Venezia nella creazione artistica, la Verona di S. Zeno, Piazza delle Erbe, del grande fiume e dei dolci colli, sia particolarmente sensibile a questa immagine di Venezia di de Pisis, la sappia intendere con i legami di un'antica amicizia affettuosa.

Guido Perocco

DALLE ROSSE ARAGOSTE

ALLE NERE PENNE DI COLOMBI FULMINATI IN VOLO

[...] Ci fu un periodo in cui Ferrara divenne un singolare e intenso crocevia delle arti: nel 1915 arrivò all'ospedale militare Giorgio De Chirico, con il fratello Alberto Savinio, scrittore e musicista; nello stesso periodo giunse da Milano anche Carlo Carrà. In quegli anni la poesia era di casa a Ferrara con Corrado Govoni; anche Bologna veniva coinvolta da quei sortilegi tramite Giuseppe Raimondi, che in quel tempo compilava un fascicolo letterario dove comparvero i poeti simbolisti francesi, nonché le prime riproduzioni a stampa di un giovane bolognese, Giorgio Morandi.

È qui, dentro queste risonanze poetiche da cassa armonica e suggestioni preziose, che il talento cresce di Filippo Tibertelli de Pisis. A tredici anni possiede già un granaio tutto per sé, al fine di studiare, disegnare e raccogliere cianfrusaglie da rigattiere più che da antiquario, che faceva rivivere nel lume di un suo affetto fantastico e un poco decadente. Aveva quindici anni e percorrendo i giardini e i prati della Longara, imprigionava farfalle e iniziava erbari: questo suo fare è una spia, perché rivela già quell'acuminata capacità di cogliere con lo sguardo ogni più piccola presenza, quale, più tardi, de Pisis dimostrerà di possedere anche come pittore.

Il tempo liceale trascorrerà tra Ferrara, la campagna estiva e Bologna, dettando poemetti, scrivendo lettere; in quel tempo studierà anche l'antica pittura ferrarese. Sopravvengono gli anni della guerra e frequenta l'università di Bologna. È il momento in cui comincia a dipingere. Questi suoi primi quadri dal 1916 al 1919 sono anch'essi un elenco di oggetti eterogenei, che appaiono in ordine sparso, senza alcun legame di tempo e di prospettive. De Chirico, negli stessi anni, riuscirà a cavare da questi incontri improvvisi di oggetti e di figure, strane correlazioni e inattese illuminazioni di spazi ideali. Nei dipinti di de Pisis ogni oggetto vive invece del suo ultimo ed estremo riflesso di bellezza.

Si è parlato di un periodo metafisico di de Pisis, conseguente agli incontri con De Chirico. Ma si dovrà notare che "metafisico" vero lo è di straforo: e difatti nei suoi quadri, anche di questo periodo, è difficile cogliere quel senso enigmatico e inquietante che si coglie nei quadri dechirichiani.

Nel 1920 si trasferisce a Roma: è il primo distacco dagli "incantesimi" adolescenti di Ferrara. Insegna in una scuola media, coltiva la filosofia buddista, e dipinge, legge conferenze su pittori e poeti, scrive di Campigli, di Prampolini e Depero. Ma quando dipinge filtra dalla sua sensibilità le morbide luci d'argento della natura morta con la caf-

fettiera napoletana, del Museo di Torino, oppure i paesaggi di Assisi smorzati nell'umidità dei colori verdi e bruni.

Nel 1923 è ad Assisi ed entra nella sua pittura un tono più dimesso e reale, un pensiero da idillio malinconico. Ha adesso un'umiltà sincera, che gli permette di ricusare tutte le retoriche, anche quelle moderniste, per cui gli oggetti dei suoi quadri, i paesaggi e i personaggi quotidiani compaiono nei quadri chiamati da un'attenzione diversa, meno intellettuale. Dipinge in prevalenza nature morte, con quel piacere fisico e visivo che doveva provare nell'elencazione letteraria dei suoi oggetti.

Si è spesso parlato di un fascino esercitato su di lui da Delacroix. La natura morta con l'aragosta (1924), sia per la vivacità romantica dell'insieme e per l'intensa colorazione rossa e rosa e dorata, richiama giustamente al maestro romantico francese. Ma bisognerebbe tener conto anche del fascino esercitato su di lui dalle nature morte napoletane, da certi trionfi secenteschi romani di fiori e pesci e frutta. Però tutti questi richiami del museo venivano filtrati da un'intelligenza tutt'altro che museale e accademica e preferiva gli oggetti dimessi, meno trionfali della nostra esistenza.

Nel marzo del 1925 de Pisis parte per Parigi. Doveva essere un viaggio breve, un'apertura ai suoi orizzonti familiari: e invece deciderà di restare a Parigi. Per il momento vive di conferenze guidate al Louvre o di qualche quadro esposto in piccole gallerie. Nel 1926 una sua mostra a Parigi è presentata da De Chirico. La tavolozza assisiata si è ora arricchita di bei bruni, di pennellate dense e carnose che accendono colpi di colore nel tessuto pittorico delle nature morte: rossi sangue e celesti pervinca. Le nature morte giocano ormai su due registri: la presenza tangibile degli oggetti e l'evocazione di tante sue sensazioni fuggevoli, ma non per questo meno intense. Su queste molteplici ambivalenze la sua fantasia indugia con piacere e spasimo. Un vitello squartato appeso ai ganci gli proviene forse dal ricordo del quadro di Rembrandt. Ma la scena è diversamente tragica, perché avviene con membra rosate e luci chiare. Solo se si guarda tra tante golosità di colori, ci si accorge dei fili rossi delle membrane strappate e una piccola rosa di sangue raggrumata sul pavimento.

La pittura impressionista francese trapassa felicemente nei suoi quadri, ma con una versione preziosa e letteraria che la rende consapevole di una più moderna sofferenza nervosa. Ma rispetto ai maestri impressionisti, che de Pisis ha letto con sensibilità moderna, non si comporta da pittore naturalista. In certi quadri di fiori il colore è pieno e nella fragranza diviene segretamente doloroso, come in talune nature morte di Soutine.

La sua golosità insaziabile commista al senso ormai preciso del fustico spegnersi, lo conduce a una pittura talmente rapida, quasi a

schiocco di frusta, da indurre Guido Piovene verso il 1940 a parlare di una specie di stenografia pittorica.

Nel 1933 compie un primo viaggio a Londra; vi ritorna ancora nel 1935: i bianchi dei marmi appaiono come fantasmi dentro il fitto intreccio dei rami. La pittura cresce a colpi di fioretto dentro un disfacimento di luci e di aloni. De Pisis giunge a preziosità settecentesche a furia di veloci stocchi di pennello quasi fosse un fioretto.

Allo scoppio della guerra lascia Parigi e si trasferisce a Milano: la sua pittura sembra distillare un antico rosolio barocchetto e intreccia rami di corallo con perline di vetro. Ma nello stesso tempo, al colmo di questa gaiezza rococò, convoca nel suo studio uomini miserabili individuati nelle taverne, per farne ritratti, che intitola al "beato Labre".

Il rifugio a Venezia cade a tempo giusto nell'itinerario della sua pittura. La città sospesa sulle acque e illuminata da grandi cieli stracciati coincide a misura perfetta con la sua pittura frenetica. Dovunque si volge coglie a volo barbagli e fughe di colombe, che punteggia di foglie, di fiori sgranati, di occhi cerulei di giovani gondolieri.

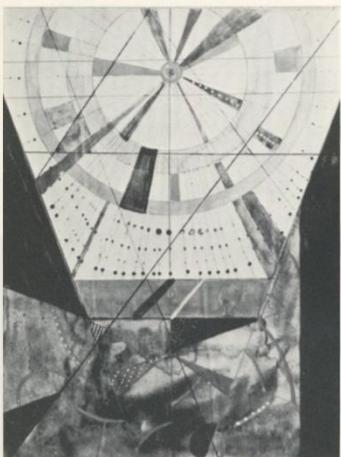
I primi colpi del male oscuro si manifestarono feroci a Bologna nel 1948. Fu come un cedimento di tutte le impalcature su cui aveva retto cultura e sensibilità, vita e amori. La lucentezza dei corpi e il velluto delle materie si sono incrinati e cola il fiele ormai incontrollabile di un'antica disperazione. Comincia l'itinerario delle cliniche, delle fughe ai luoghi che lo videro felice, e dei ritorni sconfitti.

Nella clinica di Villa Fiorita a Brugherio gli avevano preparato la tavolozza in una serra, perché potesse ritornare alle care immagini. E difatti ricomincia a dipingere e a scrivere. Ma trova foglie morte, ragnatele e trappole per topi. Dipinge luci dilavate, colori magri e pallidi come la pelle delle sue mani. Rivedrà anche le antiche spiagge delle sue nature morte parigine, dove un filo bluastro di mare fa da orizzonte. Ma sulla sabbia, anziché le rosse aragoste e i gamberi rosati, cadranno nere penne di colombe fulminate in volo.

Marco Valsecchi



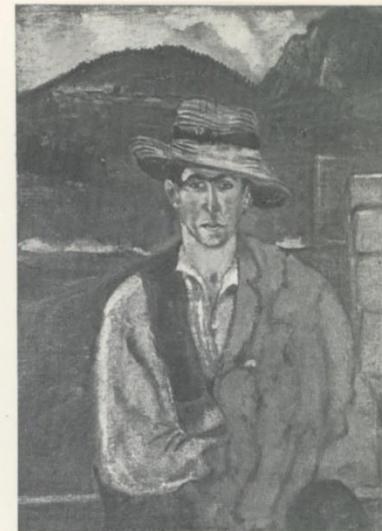
«Composizione 3ª», 1916
collage e tecnica mista su carta
cm. 21,3x15,7
Coll. Bona de Pisis De Mandiargues



«Composizione 4ª», 1916
collage e tecnica mista su carta
cm. 21,3x15,7
Coll. Bona de Pisis De Mandiargues



«Non c'è la fine», 1916
collage e tecnica mista su carta
cm. 28x28
Coll. Bona de Pisis De Mandiargues



«Contadino del Cadore», 1924
olio su tela juta, cm. 98x71
Coll. Filippo Tibertelli, Milano



«Natura morta marina
con l'aragosta
e le penne», 1924
olio su cartone,
cm. 51x76
Coll. Ing. Oreste
Cacciabue, Milano



«Natura morta con oliera», 1924
olio su cartone, cm. 47x65,5
Collezione Filippo de Pisis



«I grandi fiori di Casa Massimo», 1931
olio su cartone, cm. 101x76
Collezione Principe Leone Massimo, Roma



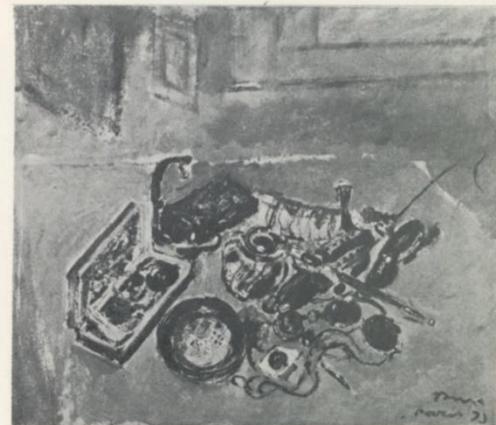
«Il gladiolo fulminato», 1931
olio su tela, cm. 69x50
Collezione privata, Trieste



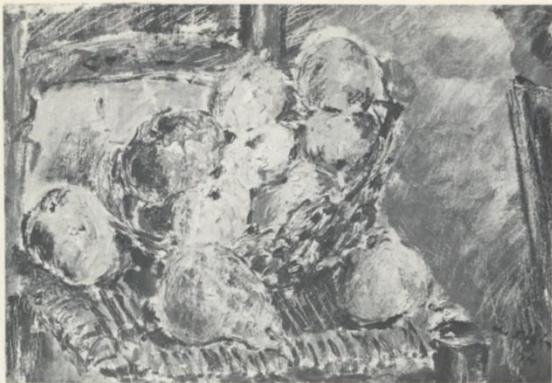
«Fanciullo con guanto», 1932
olio su tela, cm. 60x50
Collezione privata, Padova



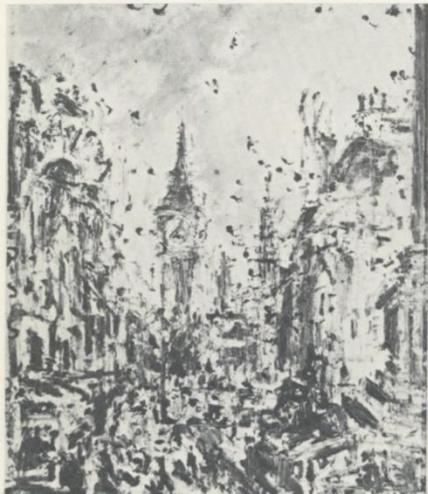
«Natura morta con le mele», 1933
olio su tela, cm. 50x60
Proprietà Museo d'Arte Moderna
«Ca' Pesaro», Venezia



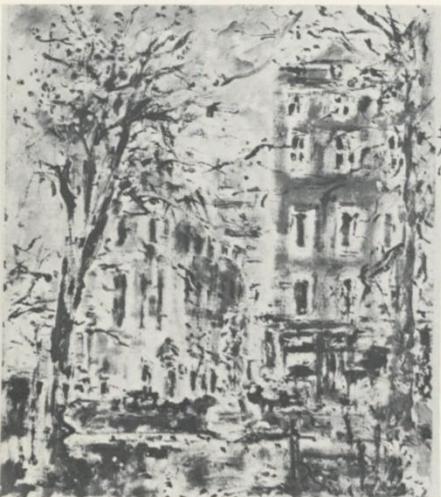
«Natura morta con oggetti
e scarpetta», 1933
olio su tela, cm. 46x55
Collezione Filippo de Pisis



«Natura morta», 1934
olio su tela, cm. 35x56
Collezione privata, Venezia



«White Hall Street», 1935
olio su tela, cm. 60,7x52
Collezione Flavio Poli, Venezia



«Ring Square», 1935
olio su tela, cm. 65x51
Collezione Flavio Poli, Venezia



«St. Martin the Fields», 1935
olio su tela, cm. 38x26
Collezione Ing. Oreste Cacciabue, Milano



«Piazza Ariostea a Ferrara», 1935
olio su tela, cm. 50x65
Collezione Filippo De Pisis



«Fiori e quadri, Parigi», 1936
olio su cartone, cm. 60x50
Collezione privata, Milano



«Il soldatino francese», 1937
olio su tela, cm. 100x74
Proprietà Museo d'Arte Moderna
«Mario Rimoldi», Cortina d'Ampezzo



«Fiori», 1937
olio su tela, cm. 80x60
Proprietà Museo d'Arte Moderna
«Mario Rimoldi», Cortina d'Ampezzo



«Rose per terra», 1938
olio su tela, cm. 47x72
Collezione Zanini, Roma



«Fiori col dizionario latino», 1939
olio su tela, cm. 70x50
Collezione privata, Verona



«Natura morta con pesci», 1940
olio su tela, cm. 55x60
Proprietà Museo d'Arte Moderna
«Ca' Pesaro», Venezia



«Interno», 1940
olio su tela, cm. 65x50
Proprietà Museo d'Arte Moderna
«Mario Rimoldi», Cortina d'Ampezzo



«Fiori», 1947
olio su tavola, cm. 80,8x67
Collezione privata, Venezia



«Baracche nel cortile», 1947
olio su tela, cm. 65x80
Collezione privata, Padova



«Derelitto», 1948
olio su tela, cm. 48x38
Collezione privata, Verona



«Pannello con la
torre dei corsari»
1948, olio su tela
cm. 188x213
Proprietà Museo
d'Arte Moderna
«Ca' Pesaro»
Venezia



«Piazza del Nettuno a Bologna», 1948
olio su tela, cm. 90x60
Collezione privata, Verona