



de Pisis

gli anni 1925-1939 di Parigi

MAZZOTTA

DE PISIS

gli anni di Parigi
1925-1939

a cura di Giuliano Briganti

Mazzotta

Sommario

7	Presentazione - <i>Mirco Marzaro</i>
9	Presentazione - <i>Maurizio Pulica</i>
11	De Pisis, Parigi e la “bonne peinture” - <i>Giuliano Briganti</i>
19	Esule strutturale - <i>Corrado Levi</i>
23	De Pisis a Panam. Appunti dal 1925 al 1939 - <i>Nico Naldini</i>
45	La filosofia delle cose nella pittura di de Pisis - <i>Giorgio Cortenova</i>
49	Filippo de Pisis in Francia: a Parigi e nel Gers - <i>Valentino Brosio</i>
55	Raccolta di scritti dell'epoca relativi agli anni parigini di de Pisis - <i>Giorgio de Chirico, Maria Savinio, Antonio Aniante, Mario Tozzi</i>
71	Catalogo delle opere - <i>Daniela De Angelis</i>
193	Antologia di scritti parigini di de Pisis
217	Biografia 1925-1939 - <i>Daniela De Angelis</i>
231	De Pisis con gli “Italiens de Paris” - <i>Nicoletta Boschiero</i>
237	Esposizioni
241	Bibliografia



Filippo de Pisis a trent'anni, Parigi, 1926.

De Pisis, Parigi e la “bonne peinture”

Giuliano Briganti

Vorrei, parlando di de Pisis, della “sua” Parigi, della buona pittura, quella “bonne peinture” che era il suo vangelo, saper cogliere al volo, come faceva lui, le occasioni offerte dai ricordi, dalle analogie, dalle associazioni proprie e improprie, inseguendo d’istinto il filo volante di un discorso che si posa ora qua ora là, come erano appunto i suoi discorsi, che sembravano farfalle in un giardino fiorito.

Lo ricordo molto bene (era l’estate del ’32, avevo quattordici anni), nell’ora di un the casalingo sulla terrazza di un vecchio palazzo romano non lontano dalla casa di via Monserrato delle sorelle Cipolla, dove ancora, in quegli anni, si fermava durante le sue brevi visite a Roma; lo rivedo seduto sull’orlo di una poltrona di vimini appoggiato a un bastone col manico d’avorio, intrattenere contemporaneamente, conversando, il padrone e la padrona di casa, la vecchia nonna, qualche amico artista e il ragazzo che beveva le sue parole e sognava di fare il pittore come lui. Le sue parole, passando da un argomento all’altro, seguivano lievi, ininterrotte trame aeree e parlava di fiori, di profumi, di moda con la madre ancor giovane, di maestri ferraresi, di quadri antichi e di pittura moderna con il padre, di giardinaggio con la nonna, di Parigi con tutti, e poi del suo bastone e di dove l’aveva comprato, dei “brocanteurs”, di un quadro del Louvre, del piccolo gelataio notturno di Campo dei Fiori, delle catalpe della Chiesa Nuova (“sa, un albero giapponese molto raro a Roma”), della cucina cinese, delle rondini che solcavano stridendo sulla sua testa il cielo di Roma, di André Salmon: “L’oiseau est un parfait animal peintre, sur le ciel à la fois sa toile et sa cimaise... son aile est son pinceau et son pinceau la forme même de son œuvre.” Con la sua voce rotonda, sonora, leggermente nasale, tesseva, senza mai interrompersi, una trama di immagini, di aneddoti, di ricordi, di nozioni, di ricette, di versi, una trama lieve che, con i suoi fili invisibili, univa intorno a lui gli ascoltatori. Il ragazzo pensava che come la sua pittura fossero i suoi discorsi, nati dallo stesso gesto, dotati della stessa leggerezza nell’aria: una sensibilità lieve che giunge all’anima delle cose.

Gli anni parigini di de Pisis: è il tema; d’accordo, ma l’occasione per partire non mi viene da Parigi ma da Vienna e da un quadro del Kunsthistorisches Museum che, tutte le volte che lo rivedo, mi fa sempre pensare a de Pisis e al soffio ardente di Ferrara, città delle cento meraviglie, e, di conseguenza, anche a quelle



Dosso Dossi, *Zeus che dipinge le ali delle farfalle*, 1529. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

dolci e conversevoli serate estive di quel terrazzo romano. È lo “Zeus che dipinge le ali delle farfalle” (Zeus, Ermete e la Virtù o la Vergine) di Dosso Dossi, un’allegoria della pittura che mi sembra di poter intendere, senza contraddire le giuste recenti interpretazioni iconografiche che si spingono sino a Leon Battista Alberti, come immagine della felicità del dipingere, come immagine cioè di quella “buona pittura” cui sempre si riferiva de Pisis, “la buona pittura che segue e consola nel suo viaggio l’umanità... riflesso di tutti i bei colori che nel mondo, nella luce, nell’aria esistono”. De Pisis non ha mai visto quel quadro di Dosso, ma quando, nel 1942, pubblicò un suo breve scritto sul grande maestro ferrarese cinquecentesco, citò appunto, vedi caso, una farfalla: “L’altra sera vedendo volare per l’aria calda e posarsi su un fiore, un grosso papavero doppio, fastoso nella sua ‘lacca carminata’, la vanessa Atalanta ho pensato particolarmente a certi accordi di Dosso. La vanessa Atalanta è una farfalla come tutte le vanesse, dagli orli delle ali dentate, dal volo rapido, dai colori vivi a macchie che ricordano i tappeti turchi. Nero, rosso, grigio, azzurrognolo... Non so se Dosso la dipinse in particolare, ma certo i colori fiammeggianti dell’insetto, portati su una più vasta scala, ben s’intonano con la tavolozza prediletta del maestro ferrarese.” Ma poi, continuando a parlare di pittura e di Dosso, prende le sue distanze da quest’ultimo, o per meglio dire prende le sue distanze dagli antichi e confessa di essersi lasciato andare un po’ troppo perché “in realtà la ‘tavolozza’ dei pittori del Cinquecento è una cosa ben diversa da quella dei moderni”. E nell’aggiungere le sue osservazioni sull’impressionismo e sulle grandi conquiste della pittura moderna, nel precisare cioè cosa egli intenda per “buona pittura”, ci offre l’indicazione più essenziale della direzione del suo orientamento, che era una direzione opposta a quella dell’amico de Chirico, a proposito del quale, sempre nello stesso articolo, riesce a esprimere il suo disaccordo “su certe questioni spe-

VALORI PLASTICI RASSEGNA D'ARTE



ROMA - ANNO III - N. 3 - PREZZO L. 5

Copertina del numero di "Valori Plastici", la rivista di Mario Broglio, in cui compare lo scritto di Giorgio de Chirico *La mania del Seicento*.

ciali della tecnica e sulla trasparenza della materia". Una divergenza che ci riporta a un importante nodo nella storia pittorica del nostro Novecento.

La "buona pittura": tutto qui. Ma non è poi così facile da spiegare, oggi, quella particolare sfumatura di significato che aveva, per de Pisis e per altri pittori e critici di quegli anni, una definizione pur così ovvia. È più facile forse per me che, se non li ho proprio vissuti, ho colto almeno gli ultimi echi di quegli anni nei quali il mito della "buona pittura" regnava negli studi, riempiva i discorsi degli "Amici al caffè" o affiorava nelle poche riviste d'arte italiane aggiornate o all'avanguardia. Era certo qualcosa che univa la pittura moderna all'antica, ma vorrei dire per il tramite della grande pittura francese dell'Ottocento; tanto che davanti a un quadro seicentesco dotato di particolari "valori" pittorici si diceva sempre: è dipinto come un Courbet, come un Corot, come un Manet; davanti a un accordo particolarmente felice di neri e di rosa si ricorreva subito a Renoir e via dicendo. E così si faceva, naturalmente, anche per i moderni; una vera e propria mania di trasposizione. Si può anche azzardare che quel particolare sentimento della "buona pittura" sia nato, almeno da noi, in tempi e in ambienti propensi a "scoperte e massacri", dal confluire di due scoperte, le due grandi scoperte pittoriche del primo Novecento: quella della grande pittura dell'Ottocento francese e quella del Seicento, vale a dire del prima tanto disprezzato barocco. Da una parte, cioè, il rinnovato amore per un'arte pittorica nuova, inaugurata "in faccia alla verità", per la luce dei colori, per il mondo giovanile e primaverile degli impressionisti, dall'altra non solo il preponderante e appassionato interesse per Caravaggio, inteso come fondatore di certa pittura moderna, ma anche un andar sempre in caccia del "bel dipingere", un bearsi di pittura ricca, gustosa, pastosa, opulenta, di teneri incarnati irrorati dal sangue delle lacche, di candore spumeggiante di panneggi, di pennellate rapide, estrose, che portava la passione dei seicentofili ad abusare, come più tardi confessò Roberto Longhi, di Strozzi, di Guercino, di Maffei, di Feti. Le due cose vanno insieme: dal 1908 al 1912 escono su "La Voce" gli articoli di Soffici su Courbet e sugli impressionisti e nel '14 la "Libreria della Voce" pubblica quella serie di piccole monografie, "Maestri moderni", che fecero circolare negli studi degli artisti riproduzioni di opere di Cézanne, di Degas, di Manet, di Renoir. Nel 1913, sempre su "La Voce", esce l'articolo di Longhi su Mattia Preti e nel '14, su "L'Arte", il saggio su Orazio Borgianni, mentre nello stesso anno, ancora su "La Voce", Longhi lancia il sasso de *Le due Lise*, dove paragonando la *Monna Lisa* di Leonardo, da poco recuperata dopo il furto clamoroso, con la *Lise* di Renoir così conclude: "A vedere questa seconda Lisa rubata, poi ritrovata, dieci persone non si muoverebbero. Pure, fra le due, essa sola vale nell'Arte." De Chirico, naturalmente, non la pensava così: aggiungiamo a questa breve cronologia quel suo articolo, *La mania del Seicento*, apparso nei "Valori Plastici" del 1921, dove, proprio alla vigilia di quella grande mostra di Palazzo Pitti che fu il trionfo dei seicentofili (la mostra de "La pittura italiana del Sei e Settecento"), negava ogni valore a quel "secolo fumoso di bitume e di screpolature".

Il fatto è che quell'abbraccio storico fra antico e moderno, in nome della "bonne peinture", all'ombra di quell'albero di straordinaria e rigogliosa bellezza che, ma solo per intendersi, si può chiamare l'albero dell'impressionismo, era un tenerissimo abbraccio, certamente sincero, appassionato, indubbiamente sensuale, che non aveva nulla a che fare (voglio dire nulla a che fare nella sostanza) con altri vagheggiamenti del passato che si manifestavano in quegli stessi anni: né con il "ritorno alla tecnica" predicato da Giorgio de Chirico (e sul quale, come abbiamo visto, de Pisis faceva, giustamente, le sue riserve: de Chirico fu certamente un grandissimo pittore ma la sua non fu mai una "buona pittura"), né

con il “ritorno alla tradizione” del gruppo dei novecentisti, che di “buona pittura” ne produssero assai poca quei “mediterranei di cartone”, come li chiamava Arcangeli.

Questa digressione che va da un terrazzo romano degli anni Trenta al Museo di Vienna, da Dosso Dossi alle farfalle, dalle due Lise agli amati seicentisti (amati, intendo, da de Pisis) per arrivare all’ombra azzurra dell’albero degli impressionisti, l’ho fatta soltanto per affermare come il nostro, nel progressivo svegliarsi dei sensi, entrasse presto in opposizione con il neoclassicismo, il neoquattrocentismo e il novecentismo allora sorgente e come, orientandosi nella direzione indicata dai pochi segnali che gli erano giunti da un ristretto, elitario ambiente intellettuale e critico italiano d’avanguardia, si rivolgesse d’istinto verso la “bonne peinture” e quindi, in un rapporto elusivo e poetico, verso Delacroix, verso Manet, verso Renoir, verso le promesse di un mondo primaverile, arioso, percorso da correnti vitali, pieno di luce e di colore che aveva intravisto per la prima volta nei quaderni azzurrini dei “Maestri moderni” de “La Voce”. Futurismo, dadaismo, metafisica, persino un’orecchiato ottocento (ma italiano, secondo i nuovi suggerimenti di Soffici), vale a dire quanto si era avvicinato sulla scena pittorica italiana dagli anni della sua prima giovinezza a quel giorno del marzo 1925 in cui partì per Parigi e quanto, sia pure in maniera come sempre elusiva, l’aveva visto partecipare a latere, lasciava uno spazio sempre maggiore al suo purissimo e lirico amore per la pittura, quella “pittura che non è altro che buona pittura” come sempre affermava, e che doveva “lasciare in pace le muse sorelle”.

“Le muse non dovrebbero mai parlare fra loro” diceva Degas a Valéry. Così, proprio mentre si preparava la grande “trahison des clercs”, de Pisis, abbandonato, prima del viaggio a Parigi, anche il tenue legame con la metafisica, meraviglia dei suoi vent’anni, si avviava a percorrere la strada dell’indipendenza e della solitudine. Solitudine, intendo, nel mondo della pittura italiana degli anni Venti e delle sue intrecciate vicende, solitudine, vorrei dire, di chi ama più parlare che ascoltare, di chi elude ogni “movimento” costituito, di chi si affida con indistruttibile innocenza alla fiducia nel proprio destino di creare cose che durino percorrendo vie impensate. Una solitudine diversa, ma non meno profonda, di quella del suo “caro e grande” de Chirico.

E non sembri paradossale che quella vocazione a eludere le ideologie, i programmi, a isolarsi da tutto ciò che gli impedisse di “fare l’amore” liberamente con la pittura e con la vita, lo portasse fatalmente (non poteva essere che così) verso il più affollato, il più vivo, il più ricco d’occasioni, di associazioni, di movimenti, di tutti i mondi possibili: Parigi. E così il viaggio “previsto da tempo, calcolato”, il viaggio inevitabile, accadde nel marzo del 1925. “Je suis arrivé à Paris poussé par le destin” aveva detto tanti anni prima Chagall. De Pisis non avrebbe potuto dire diversamente. E a Parigi rimase per quattordici anni.

Abbandonava l’Italia nel momento in cui la cultura artistica emergente andava adagiandosi, in modi sempre più inerti, nel mito della tradizione. Un mito tranquillizzante, favorito dai tempi, con idee a portata di mano: cose da discuterne non soltanto al caffè ma anche a tavola, in famiglia. Solo pochi grandi artisti, come Morandi, sapevano orientare il proprio viaggio, con lentezza meditata, fra quelle acque ferme, e ritrovare, nel calore profondo dell’emozione visiva, la regola, ma una regola personale e nuova, dell’“eterno spirito formale italiano”. Si era placato, nel 1925, quel macchinoso fermento d’idee che, nell’indifferenza per ogni ideologia rivoluzionaria, aveva agitato fra il ’18 e il ’21, dalle pagine dei “Valori Plastici”, le menti degli artisti, ex futuristi e nuovi metafisici, spingendoli alla ricerca di un nuovo ordine estetico, a un riesame dell’arte contemporanea, a un ripensamento del passato. Si andavano diffondendo, nel vuoto la-

SEDICI OPERE DI CEZANNE



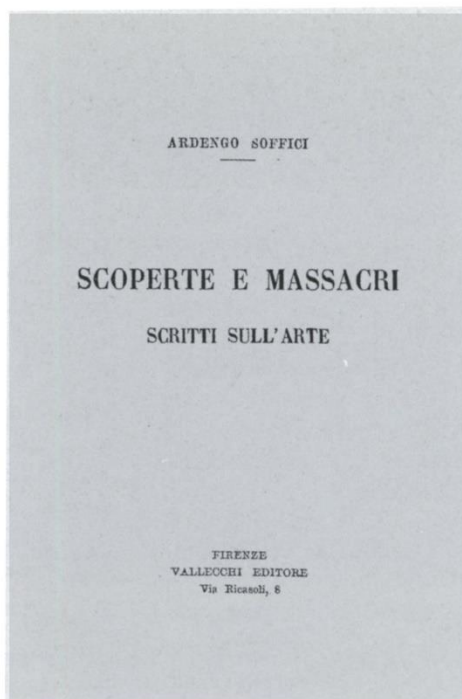
Maestri moderni, I, Libreria della Voce
Firenze 1914

Le monografie dedicate a Cézanne
e a Degas, edite a Firenze nel 1914.

SEDICI OPERE DI DEGAS



Maestri moderni, IV, Libreria della Voce
Firenze 1914

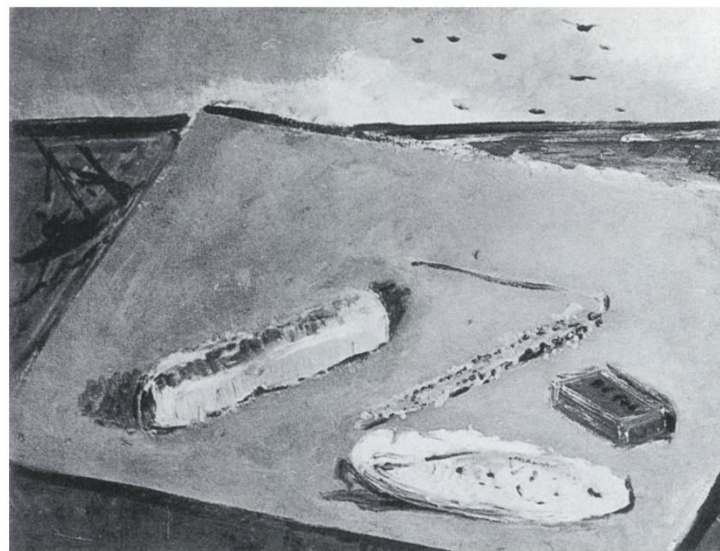
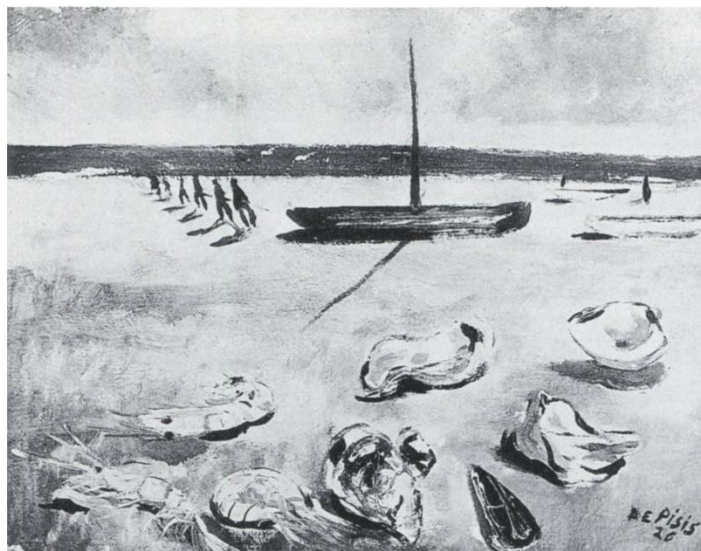


Scoperte e massacri di Soffici, raccolta di saggi edita a Firenze nel 1919.

sciato dalla rivista di Mario Broglio, le semplici idee del Novecento di Margherita Sarfatti che dopo l'“ufficializzazione” del '23 del gruppo dei Sette si allargò e divenne, nel '26, un anno dopo la partenza di de Pisis, “il Novecento italiano”. De Pisis aveva collaborato al primo numero dei “Valori Plastici” ed esporrà anche alle mostre della Sarfatti, ma non certo come un adepto e nemmeno come un compagno di strada: così come un vero signore diffida delle comitive e preferisce viaggiare da solo, lui ebbe sempre un comportamento vago, distratto, elusivo (l'ho già detto) nei confronti di ogni fenomeno costituito. In quanto a “Zeusi l'esploratore”, cioè a Giorgio de Chirico, di compagnie e di gruppi, nel suo caso, nemmeno parlarne. Il suo viaggio solitario alla scoperta del “demone in ogni cosa” portandolo verso un mondo ideale, stabile e logico, governato dall'armonia delle sfere celesti, lo allontanava da ogni lido abitato dai contemporanei. Si ritrovarono così tutti e due a Parigi come se un destino da melodramma li spingesse verso quel “popoloso deserto”.

Verso la metà degli anni Venti Parigi era (chi non lo sa?) ancora un luogo che non aveva pari al mondo. Nessun paese e nessuna epoca, come quella che, a Parigi, va dal 1895 al 1925, ha visto una così grande abbondanza di testimonianze delle possibilità offerte al dipingere dalla mente e dal cuore, dalle idee e dall'istinto; mai tante battaglie sempre rinnovate, mai tante aggressioni al passato, tanto potere concesso all'immaginazione. Ma quale fu in realtà la Parigi di de Pisis? Vi era già da dodici anni quando nel 1937, al tempo della febbricitante euforia per l'Esposizione universale, si volle tirare le somme di quel periodo straordinario riunendo i maestri de “l'art vivant” come li chiamava André Salmon, nella grande mostra “Les maîtres de l'art indépendant, 1895-1925” organizzata da Raymond Escholier al Petit-Palais. C'era anche de Chirico con quattro dipinti, Severini con due e, naturalmente, Modigliani con dodici. Ma non c'era de Pisis. E questo è un segno della sua posizione isolata, sempre a latere, anche nei confronti della cosiddetta “école de Paris”, un nome che, a dire il vero, non vuol dir nulla, o quasi. È questo isolamento di allora, in una città che era il palcoscenico più adatto per consacrare la fama di un artista, che si ripercuote ancor oggi sul destino di de Pisis: è sempre il successo ad avere successo (è una storia vecchia) e la scelta di una strada individuale come la sua, che comportava sì un sensuale e immediato appropriarsi di quanto gli fosse affine ma anche una sorta di principesca distrazione per quanto si agitava dietro e intorno, alla fine non paga. Credo che sia proprio la sua assenza dal numero ufficialmente riconosciuto dei “Maîtres de l'art indépendant” una delle ragioni che fanno sì che de Pisis non goda oggi, in campo internazionale, di una considerazione che sia pari ai suoi grandissimi meriti.

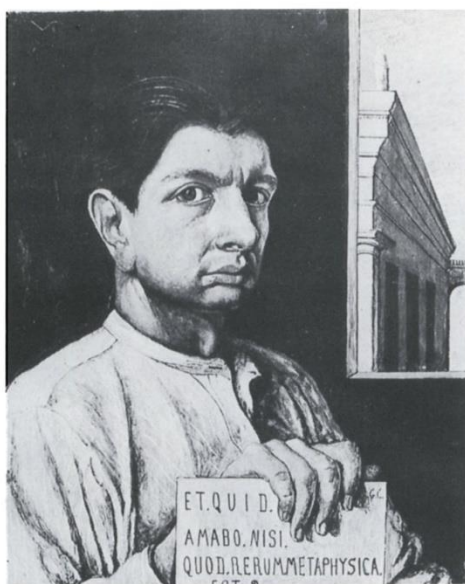
Ripercorrendo, attraverso le opere, quei quattordici anni parigini che furono forse i più felici pittoricamente della sua carriera, si deve ammettere che non è facile precisare, con nomi e con fatti, quali furono le sue più determinanti esperienze nell'ambiente degli artisti viventi e operosi in quegli anni, quali furono, se pure ne furono, le influenze più decisive. Utrillo, forse Marquet? Oppure Soutine, Matisse, Vlaminck, Segonzac? Di ognuno di questi si è parlato a proposito di de Pisis, e di altri ancora; ma la loro stessa diversità ci indica la risposta: tutti e nessuno. “J'aime les peintres modernes. J'aime Segonzac. J'aime la couleur. J'aime votre cravate...” rispose a Pierre Lagarde in un'intervista del 1927. Segonzac, il colore, la cravatta: mi sembra che spieghi molto. Anche i suoi scritti di quel tempo, brevi critiche a mostre, impressioni, piccoli saggi monografici, lettere, non ci danno indicazioni molto precise di come si orientasse nella lussureggiante selva della pittura parigina fra i pochi “ateliers” dei grandi che frequentò e il succedersi delle mostre, fra gli ultimi “poulains” di Zborowsky e i



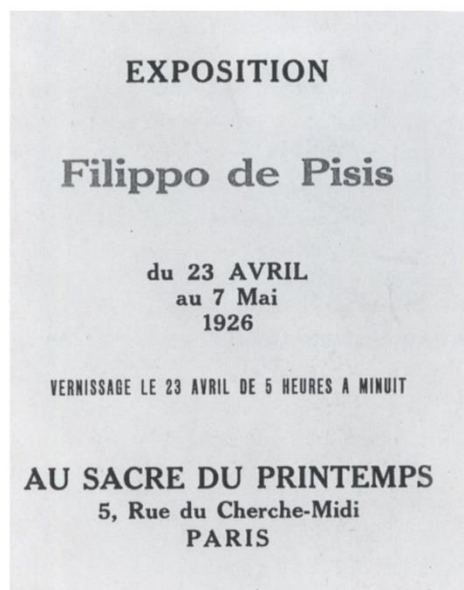
protetti de “L’Effort Moderne” di Rosenberg o i seguaci del “nouveau humanisme” di Waldemar George, e fra tante altre cose ancora. O meglio, poiché quegli scritti ci rivelano, con sentimenti sempre autobiografici, un atteggiamento vitale nei confronti del dipingere e non episodi particolari e scelte esclusive, ci aiutano a individuare quello che fu il senso della sua esperienza di Parigi: e cioè un intenso, appassionato innamoramento collettivo per tutte le occasioni che la città generosamente gli offriva, dai musei alle gallerie dei mercanti, una spinta vitale a procurarsi quell’incontro con la “bonne peinture”, madre meravigliosa dei colori; un incontro che non richiedeva viaggi, come quello di Zeusi alla ricerca del Demone delle cose, ma che poteva verificarsi ogni giorno, fragrante, splendente, suscitatore di vita, davanti alla vetrina di un gallerista o a una parete del Louvre. È uno straordinario trasporto d’amore per la “bonne peinture”, ovunque essa si trovi, che traspare da ogni pagina di quegli scritti, uno slancio verso quello che in essa vive e respira nell’aria e nella luce, e che i sensi acuti colgono come intenso e sensuale lirismo. “Vedi, a me piace solo far l’amore” disse a Piovene per spiegargli che cosa gli piacesse di più nella vita. “Fare l’amore” era per lui una “condizione permanente”, aggiungeva: con la folla delle strade, con gli alberi, con i fiori, con i colori, con il piatto portato in tavola e la persona che lo serve. Si potrebbe dire, così, che fece l’amore con Parigi. E riscopriva, in Parigi, cioè nella vita, gli impressionisti. Era, quella, una riconferma delle sue scelte passate, un’apertura verso quel modo di dipingere su cui già aveva meditato in Italia nelle prime conversazioni con Soffici e poi sui “Maestri moderni” della “Voce”. Ma ora era ben più intensamente commosso, davanti agli originali, dalla “nonchalance” da gran signore della pennellata di Manet, da quei suoi accordi sicuri, sempre giusti, che gli meriterebbero quel soprannome che la perfezione del disegno procurò ad Andrea del Sarto, cioè “Edoardo senza errori”, oppure da quei luminosi impasti di freschi petali di rosa, di azzurri di stoviglia e di preziosissimi neri di Renoir, o da certi tagli dal sopra in giù di Degas che hanno per orizzonte ottico il confine fra la parete e il pavimento in interni affastellati delle cose più intime e vissute, o dalla vita indistinta, brulicante, che anima i boulevards di Monet, di Pissarro. Ma non sarebbe giusto credere che si esaurissero nel lirico abbraccio di un eros pittorico collettivo le esperienze dei primi

F. de Pisis, *Les bateliers*, 1926. Ubicazione ignota. Già proprietà Gualtieri di San Lazzaro. (Dalla monografia di W. George, 1928).

F. de Pisis, *Natura morta marina con l'osso di seppia*, 1929. Collezione privata.



G. de Chirico, *Autoritratto "ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?"*, 1920. Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst.



Copertina del catalogo della mostra alla Galerie Au Sacre du Printemps. La presentazione è di G. de Chirico.

anni parigini di de Pisis. Intanto c'era la presenza e l'amicizia di de Chirico, ed era una circostanza che aveva il suo peso. Pur nella sua innocente sicurezza del proprio valore, de Pisis cercava a Parigi autorevoli credenziali, titoli di nobiltà, conosciute ascendenze. Quando Lagarde, nella citata intervista, gli parla di stracittà e di strapaese (le novità italiane), risponde: "Peuh! moi je connais surtout les futuristes!" pur confessando di non avere avuto il tempo di sapere se era veramente dei loro. Di appartenere alla metafisica invece se ne era sempre vantato e ancora se ne vantava. Giovanissimo, nel '18, si era proclamato addirittura "profeta" di de Chirico e di Savinio e, al tempo dell'incontro ferrarese, aderì con entusiasmo al loro mondo ideologico-poetico. Credo che sia difficile trovare due temperamenti più diversi di quelli di de Chirico e di de Pisis, due concezioni più divergenti su cosa sia la pittura, ma non bisogna dimenticare come era ricca di spunti contraddittori la convergenza di spiriti tanto diversi che, fra il '18 e il '20, fra Ferrara e Bologna, puntavano i loro telescopi sulla misteriosa e remota costellazione della metafisica. De Pisis, tra il '20 e il '25, nell'atmosfera del ritorno all'ordine e seguendo, forse, suggerimenti di Soffici, abbandonò quel mondo nel quale pensava di essere entrato con le sue prime approssimazioni dadaiste, e trovò ben presto una sua personale espressione che nella ricerca di luce, di colore, di immediatezza istintiva lo portava lontano da quanto, a Roma, andava dipingendo de Chirico. Ma a Parigi un rapporto, in qualche modo misterioso, veramente metafisico fra i due amici si ristabilì. Nella primavera del 1926 de Chirico scrisse la presentazione per una mostra di de Pisis alla Galerie Au Sacre du Printemps in rue Cherchemidi: parlava di Eraclito, di Artemide, dell'ora solenne dei filosofi e dei poeti, degli antichi cretesi che dipingevano un'enorme corona di ciglia intorno ai loro strumenti, alle loro armi e aggiungeva che bisogna saper scoprire l'occhio in ogni cosa. E de Pisis dipinge un grande occhio cigliato come quello dei vasi cretesi in una sua natura morta del '26.

Ma non si tratta solo di quei motivi esteriori (il tempio greco nella stanza, l'occhio, il filosofo sul lido) che si incontrano in alcuni suoi dipinti fra il 1926 e il 1928 e spesso nei contesti meno dechirichiani: un'indubbia eco della metafisica, invece, ci giunge piuttosto (e l'aveva già notato Arcangeli) dalle "nature morte marine" degli stessi anni. Metafisica, infatti, è l'atmosfera e persino l'ironia dell'accostamento de *Les oignons de Socrate* del '27, metafisico lo spazio e la struttura compositiva de *La grande conchiglia* dello stesso anno, metafisico il taglio della *Natura morta marina con porri* del '28. È vero che in quei dipinti il vivido palpitare delle cose nella luce, la vibrante trasparenza dell'aria azzurra, il correre delle nubi nel cielo sulla tremula e sonora linea del mare, quasi fossero spinte da un vento fresco che porta via i pensieri notturni, un senso di momentaneo e di fragile, evocano virtù pittoriche lontanissime dall'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica dei quadri di de Chirico, dove il cielo è verde, le ombre si allungano sulle piazze deserte e lo sguardo sperimenta dimensioni sconosciute. Ma d'altra parte, in quelle nature morte marine, le figure lontane che, nella spiaggia deserta, assolata, allungano le loro ombre sulla sabbia dorata su di un piano che si allontana all'infinito lungo l'orizzonte basso, gli oggetti solitari sparsi sul primissimo piano che sembrano raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, sono presenze misteriose e significanti che non possono non chiamarsi metafisiche. Era come un debito pagato all'amicizia di de Chirico, come la dichiarazione di un legame, e di un nobile legame, con l'arte italiana; ma è anche il segno di una segreta inquietudine, quasi l'eco di un sentimento straziante di fragilità e di pena riflesso dalle povere cose abbandonate sulla spiaggia, un sentimento di solitudine e di dolore che è inseparabile dall'amore quando si è in ogni senso "diversi"



G. de Chirico, *Chevaux dans une chambre*, 1926. Collezione privata. Già proprietà Filippo de Pisis.



F. de Pisis, *Natura morta con cavalli di de Chirico*, 1927. Collezione privata.



De Pisis nello studio di rue Servandoni davanti a *Chevaux dans une chambre* di de Chirico, Parigi, 1927 c. (Per cortesia di Bona de Pisis).

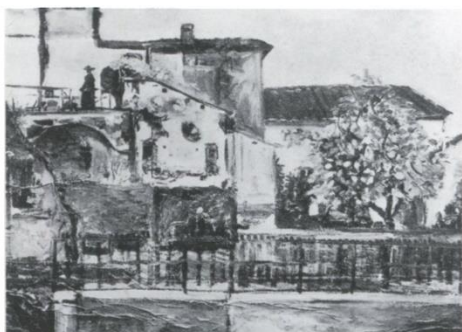
dai bianchi filosofi sconosciuti che passeggiano, lontani, sulla riva. Non sarebbe possibile capire de Pisis ignorando quel senso di lacerazione e di strazio che presuppone, attraverso la “bonne peinture”, ogni suo incontro con l’anima delle cose, che lui sempre cercava. Così che quel sentimento, anche quando abbandonò la metafisica, è sempre presente dietro all’eros che lo spingeva ad appropriarsi voracemente, con ingordigia, di quanto gli sembrasse un’occasione offerta alla felicità del dipingere, quell’eros che gli faceva scrivere, nel suo articolo su Renoir, che il miglior modo di fare onore al “cher maître” era mettere dei bei fiori in un vaso: “un mazzetto di questi narcisi doppi, di un giallo zafferano dall’odore acuto, disperato annuncio della primavera, questo tulipe, quest’altro di un viola tenue, quest’altro di un rosa diciamo Renoir, questo giacinto bianco quasi incolore ancora, con le dolci campanule ripiegate come testoline timorose, verso il gambo di un tenero verde.”

1. *Rue des Volontaires (Parigi con la Tour Eiffel)*, 1925.

Olio su tela, cm 55 × 45,5.

Firmato al centro in basso: DE PISIS.

Collezione privata.



F. de Pisis, *Paysage romain*, 1925.

Ubicazione ignota. (Dalla monografia di W. George, 1928).

Poco prima di partire per Parigi, nel marzo 1925, de Pisis dipinse un angolo di via Merulana a Roma, il *Paysage romain* riprodotto da Waldemar George nel 1928 e oggi di ubicazione ignota; da poco giunto nella capitale francese, stabilitosi presso l'Hôtel Esperia di avenue Suffren, il pittore ritrasse la vicina rue des Volontaires in un quadro che è sicuramente tra le prime tele dipinte in Francia. La differenza che intercorre fra i due lavori, cronologicamente vicinissimi, è ben visibile: affrancatosi dall'ossessione del "ben dipingere" che lo aveva costantemente seguito negli anni romani, de Pisis vivifica la sua tavolozza, a favore di una visione più immediata. Anche il carattere volutamente patetico, significativo, delle vedute romane, cede il posto alla notazione rapida, al movimento delle figurine nere in-colonnate, alla sommarietà felice dei segni prospettici.

"Dipingere è un modo intenso di vivere un'avventura. Così dipingeva de Pisis in Parigi", scriveva Francesco Arcangeli su "Paragone" nel 1951, quasi a confermare una consuetudine, quella depisisiana nel dipingere en plein air, divenuta leggendaria per la velocità dell'esecuzione, per la capacità di rendere in un flash, l'impressione, e anche per la proverbiale cordialità di de Pisis nell'intrattenere la folla dei passanti incuriositi, la gente che offriva al pittore i suoi commenti, le sue critiche, a volte qualche richiesta d'appuntamenti.

Ricordava lo stesso artista in uno scritto del 1946 pubblicato nel volume *Confessioni dell'artista*, edito nel 1983: "Mi sarebbe certo insopportabile scrivere una poesia, mentre qualcuno dietro alle spalle legge parola per parola. Forse l'aria aperta, il lavoro manuale-pittorico neutralizzano la spiacevole impressione di un astante. Certo è che se non potessi dipingere avendo degli spettatori alle spalle dovrei rinunciare al lavoro en plein air, per me assolutamente indispensabile per far cose buone. Io infatti — salvo casi particolari — non do una pennellata senza il vero. Sono un po' del parere del Cézanne che consigliava ai suoi seguaci 'Dipingete ciò che vedete'. Devo dire che sono talmente abituato ad avere degli spettatori che quasi non li avverto. A volte mi diverto addirittura a fare un po' di commedia: interrogo, conciono... Appena uno degli astanti apre bocca — e anche prima — capisco con chi ho a che fare. Una frase che ripeto (fu di un grande critico, a Parigi) è questa: 'Ecco dei giovinetti, della gente, che passa alla storia senza saperlo: vede di-



C. Monet, *La rue Montorgueil - Fête du 30 juin 1878*, 1878. Collezione privata.

pingere uno dei più bei talenti pittorici che siano mai esistiti.' Dico anche: 'Io sono più di un cardinale, più di un ministro, più di un generale...' Non è la stagione che si può preferire, ma il perfetto accordo tra lo stato d'animo e la luce: tra la luce interiore e l'atmosfera."

Provenienza: collezione Emilio Jesi, Milano; Galleria Philippe Daverio, Milano.

Esposizioni: Milano, 1968-1969, p. 6 (*Paris à la tour Eiffel*); Venezia, 1983, n. 24.

Bibliografia: Nebbia, 1943, tav. IV (*Parigi*); Valsecchi, 1956¹, n. 5 (*Parigi*); *L'arte moderna*, vol. IX 1967, p. 266 (*Parigi con la torre Eiffel*); Ballo, 1968, n. 185 (*Paris à la tour Eiffel*); Bertelli-Briganti-Giuliano, vol. IV, 1986, n. 29, p. 270.



6. *Natura morta marina con aragosta* (*Marina con aragosta*), 1926.

Olio su tela, cm 56 × 88.

Firmato e datato a destra in basso: DE PISIS 26.

Collezione privata.



F. de Pisis, *Marina con conchiglie*, 1916.
Collezione privata.



F. de Pisis, *Natura morta marina*, 1926.
Ubicazione ignota.



F. de Pisis, *Pesci nel paesaggio di Pomposa*, 1928. Collezione privata. (Per cortesia di Franca Fenga Malabotta).

La prima natura morta marina dipinta da de Pisis fu la *Marina con conchiglie* del 1916 che secondo il parere di Arcangeli su "Paragone" del 1951 "testimonia già d'un rapporto personale con i nuovissimi eroi della 'metafisica'; de Chirico e Carrà, da poco ferraresi". Il critico bolognese, nel corso dello stesso scritto, sempre a proposito di quel quadro rilevava le influenze che su de Pisis esercitarono letterati quali Panzini e Moretti, risalendo fino a Pascoli, coniugando gli esiti di questa "timida e turchina fantasia adriatica", maturata da una parte nel clima di certo crepuscolarismo romagnolo, dall'altra nel fascino della poetica metafisica, in un connubio che segnerà gran parte dell'opera del pittore ferrarese. Certa legnosità che permeava il quadretto del '16 è pure rintracciabile in una tela che verosimilmente precede questa *Natura morta marina con aragosta* del '26: la *Natura*

morta marina dello stesso anno, nella quale si ritrovano le grandi conchiglie piatte del quadro del '16, le frutta sparse in primo piano che richiamano la mela del quadro più antico, mentre, vistosamente, la striscia di mare s'è ristretta, la figura sulla riva è meno realisticamente dipinta, un casotto di pietra occupa la parte destra del quadro, precludendo allo sguardo parte dell'orizzonte marino. I due quadri precedono e in qualche modo preparano una tela di largo respiro, questa *Natura morta marina con aragosta* nella quale lo spazio s'organizza come d'incanto: interrotta la linea del mare dalla costruzione in pietra (già un richiamo a Pomposa, all'appuntito tetto del suo campanile?), disseminate sulla spiaggia esili ombre di figure, si ergono in primo piano la splendida aragosta dal colore squillante, le grandi conchiglie, il pesce agonizzante. Sparsi gusci di crostacei fanno da contor-

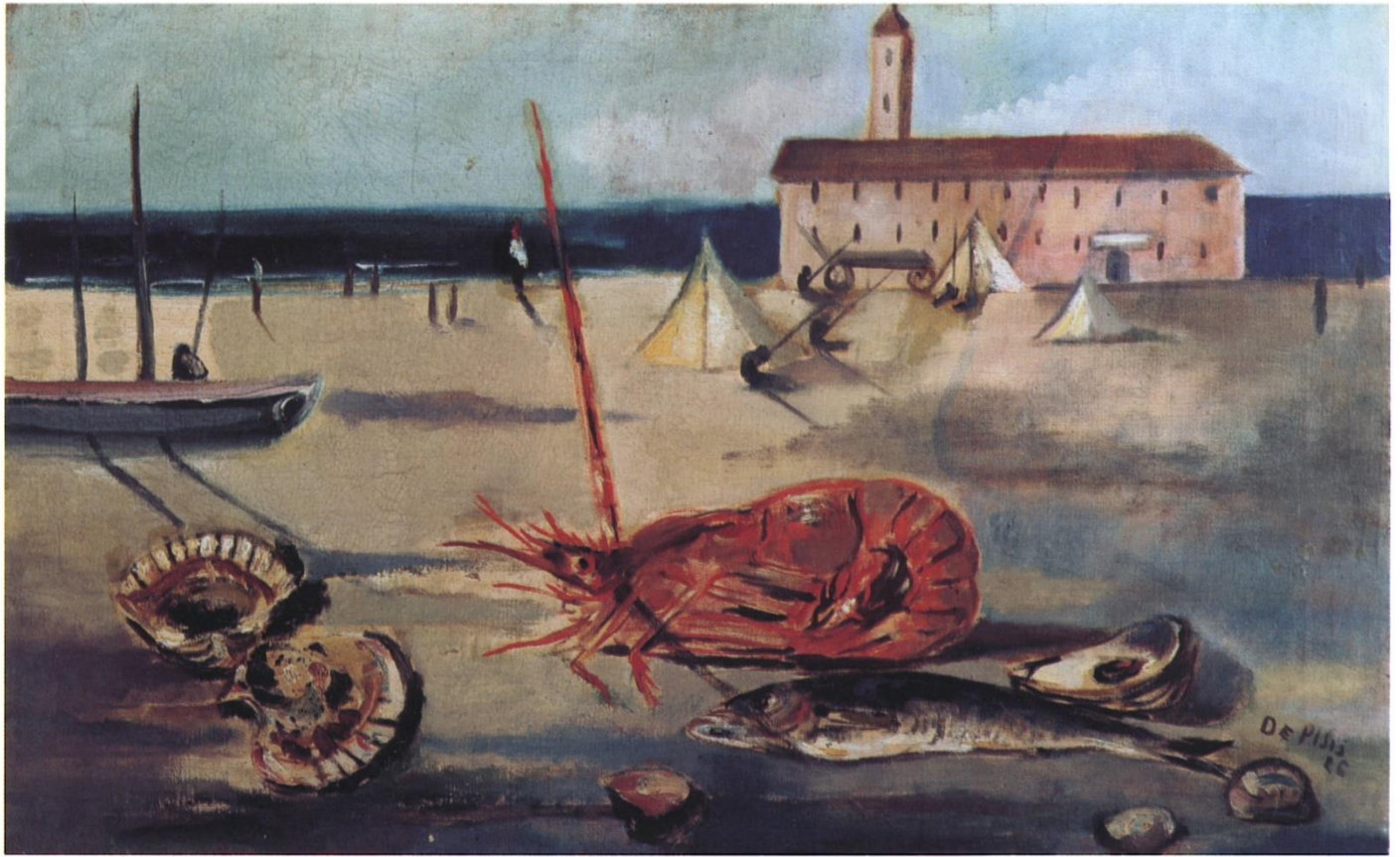
no alla composizione, "certe ostriche socchiuse e ancora inazzurrate di salsedine, nella loro trasparente gamma di rosa e di bianchi", secondo il parere di Solmi nella monografia del 1931, che contrappuntano coi loro toni tenui la nota squillante del centro.

La tela fa parte di un notevole gruppo di marine pubblicate da Waldemar George nel suo *F. de Pisis* del 1928, una serie che fonde l'esperienza metafisica di de Pisis al suo amore per le seicentesche nature morte, i toni della pittura francese ai richiami letterari che rimandano a quella corrente trasversale nella letteratura italiana, splendidamente minore, dei Comisso, Panzini, Cavicchioli, Moretti, Govoni, eletta a celebrare le sommesse glorie poetiche degli ambienti dell'Adriatico.

Provenienza: dall'artista.

Esposizioni: Ferrara, 1951, n. 28 (*Natura morta marina con l'aragosta*); Verona, 1969, n. 51 (*Natura morta marina con l'aragosta*); Venezia, 1983, n. 28 (*Natura morta marina con l'aragosta*).

Bibliografia: George, 1928, tav. XII (*Nature morte marine*); Solmi, 1931, tav. 6 (*Natura morta*); Brandi, "Dedalo", fasc. V, maggio 1932, p. 402 (*La casa rosa*); Solmi, 1941, tav. VI (*Natura morta*); Raimondi, 1952, p. 34 (*Natura marina con l'aragosta*); Ballo, 1968, n. 147.



7. *Natura morta con la lepre*, 1926.

Olio su tela, cm 70 × 100.

Firmato e datato a destra in basso: *de PISIS 26*.
Collezione privata.



J.S. Chardin, *Un chat guettant une perdrix et un lièvre morts jetés près d'un pot à oille*, 1727-1728. New York, The Metropolitan Museum of Art.



G. de Chirico, *Natura morta - lepre*, 1923. Collezione privata.



F. de Pisis, *Natura morta con lepre*, 1926. Collezione privata. Già proprietà Emilio Jesi.

Ancora un richiamo al genere aulico della natura morta in questa tela del '26, che de Pisis dipinse contemporaneamente alle marine di quell'anno. Nella *Natura morta con la lepre* la visione si slancia, mediante il ribaltamento del primo piano alzato, a mostrare la messe ricchissima di oggetti, quasi incastrati fra di loro in una composizione che si richiama alle nature morte "casalinghe" dipinte a Roma, nelle quali de Pisis affiancava utensili da cucina a oggetti strani, reperti raccattati in strada, verdure e animali. L'idea della vegetazione che sulla sinistra s'apre a raggiera reinventa uno spazio prospettico e inserisce la natura morta in una marina più che mai silente, in un'aria di mattino raggelato.

Un piccolo dramma s'è compiuto, la lepre giace inanimata, sulla striscia di mare s'al-

za un volo d'uccelli, una figura cammina sulla spiaggia. È un dramma sommerso: il musetto della bestia sollevato, la solitudine di fronte al mare.

Così annota Paccagnini in "Critica d'Arte" nel gennaio 1950: "La poesia di de Pisis è al di là della sua apparenza pittorica, della sua illusoria estrosità estemporanea affidata solo al ritmo musicale del verso. Questa felicità... è piuttosto un desiderio inappagato di felicità, qualcosa che sempre sfugge dalle mani bramosi, che incrina l'aria serena... e vi introduce tristezza, talvolta sorridente e leggera come una nube, spesso dissimulata e colorita di un tono ironico, altre volte pesa e fonda, crudele e sensuale, o sfiorata dall'ala fredda del terrore della morte, o arsa di febbre e di inferno."

Il pittore dipinse nello stesso anno la *Natura morta con lepre* già appartenuta alla collezione Jesi di Milano; questa tela, eseguita nel Cadore, dove de Pisis trascorreva le sue vacanze estive, mostra, intravisto dai vetri, uno scorcio di verde paesaggio che richiama in modo assai evidente quelli, numerosi, eseguiti dal pittore nel 1926-27 (vacanze di Calalzo e Pozzale di Cadore). Il tono di quest'opera appare meno malinconico, meno risonante di emozioni: l'animale dall'occhio ancora vivace è inserito in un interno ricolmo di fiori, percorso dall'aria montana.

Provenienza: collezione Carlo Cardazzo, Venezia; Galleria La Casa dell'Arte, Sasso Marconi.

Esposizioni: Roma, 1956; Venezia, 1956, p. 71, n. 5 (dat. 1925); Milano, 1968-1969, fuori catalogo; Verona, 1969, n. 65 (*Natura morta marina col carniere e la lepre*); Prato, 1973, tav. XVI; Sasso Marconi, 1979, fuori catalogo; Bologna, 1980, pp. 406, 424 (*Il carniere*).

Bibliografia: Raimondi, "Paragone", n. 11, novembre 1950, p. 32, tav. 17; Raimondi, 1952, tav. 13 (dat. 1925); Ballo, 1968, n. 148.



9. *Natura morta con il quadro di El Greco, 1926.*

Olio su cartone riportato su tela, cm 66 × 51.

Firmato e datato a destra verso il centro: *DE PISIS 26.*

Prato, Galleria d'Arte Moderna Farsetti.



El Greco, *Il seppellimento del conte di Orgaz*, 1586-1588. Toledo, chiesa di San Tomé.

La tela riproduce, nel frammento inserito in basso a sinistra, uno scorcio de *Il seppellimento del conte de Orgaz* di El Greco, posto nella chiesa di S. Tomé a Toledo.

Per de Pisis, agli albori del suo soggiorno parigino, sono gli anni dello studio e della riflessione sulla pittura antica, gli anni delle frequenti visite al Louvre, della ricerca di stampe e illustrazioni, spesso acquistate presso le bancarelle dei piccoli rivenditori parigini.

L'omaggio rivolto a El Greco è inserito in una composizione che appare frequente in quegli anni: il piano del tavolo fortemente inclinato, gli elementi posti in primo piano, gli umili fiori un po' appassiti sono il segno più riconoscibile del mondo poetico di de Pisis negli anni Venti. Un mondo di richiami visionari, "alti", accostati alle "buone cose di pessimo gusto" che popolarono la sua "camera melodrammatica" parigina.

"In *Natura morta con quadro del Greco* — scriveva Guido Ballo nella monografia del 1968 — il colore assume un timbro tattile, con una sensualità calda, controllata sempre dalla mente e appunto per questo, più penetrante: i grigi, i viola, le varie tonalità dei gialli, dei rossi, dei bruni, dei verdi acquistano, nel chiuso ritmo degli spazi — che ricordano tutta la precedente, severa attività del periodo italiano — sostanza corporea di luce; il movimento compositivo si modula, nei richiami degli angoli, delle cur-



El Greco, *Il seppellimento del conte di Orgaz* (particolare).

ve e anche dei colori: pur essendo in variazioni di sottili dissonanze nei tocchi, i colori formano ancora poche ampie zone, con sintesi nuova."

Provenienza: collezione Vittorio Emanuele Barbaroux, Milano; collezione Antonio Mazzotta, Milano.

Esposizioni: Verona, 1969, n. 54 (*Natura morta con fotografia di un quadro del Greco, Natura morta con quadro del Greco*); Focette, 1976, n. 3 (*Natura morta con quadro del Greco*); Milano, 1987¹, p. 64, tav. III [(*Natura morta col quadro del Greco*); poi Focette-Cortina d'Ampezzo-Prato, 1987, idem].
Bibliografia: Repaci, 1948, tra p. 48 e p. 49; Raimondi, 1952, tav. 17 (*Natura morta col quadro del Greco*); Ballo, 1956¹, sovracoperta e tav. 19; Ballo, 1968, nn. 209, 210 part. (*Natura morta con quadro del Greco*).



13. *La grande conchiglia*, 1927.

Olio su tela, cm 55 × 42.

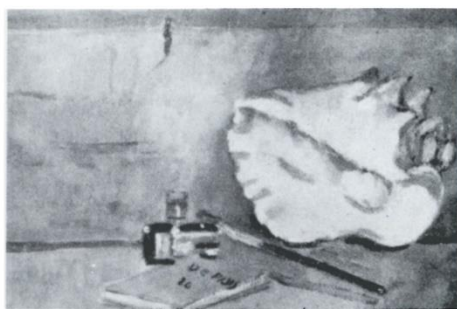
Firmato e datato a destra in basso: *DE PISIS 27*.
Collezione privata.



F. de Pisis, *Natura morta marina*, 1926.
Collezione privata. (Per cortesia di Giovanna Frea).

L'opera è stata più volte datata al 1925; in realtà la data posta in basso a destra, sebbene poco chiara, è da leggersi come "27". Il quadro è risolto secondo uno schema compositivo tipico nel de Pisis di quegli anni e con l'accostamento di colori vivaci: dall'ocra della spiaggia al verde della mela e della verdura, dal rosa del casotto (che richiama i riflessi dell'interno della conchiglia che all'esterno è di un bel colore dorato), all'azzurro del cielo. Non manca la figurina dalla lunga ombra che fa risaltare ancora di più il reperto marino, simile a un elemento di paesaggio, a una collina, a un monte, a un albero gigantesco.

In una tela del 1926, *Natura morta marina*, de Pisis aveva ritratto la stessa conchiglia reclinata sulla spiaggia, vicino a una bottiglia e a un altro recipiente. Sullo sfondo alla figurina s'accostava un carrettino trainato da un cavallo, notazione che rende singolare questo quadro poco noto, recentemente



F. de Pisis, *La conchiglia*, 1926. Ubicazione ignota.



F. de Pisis, *L'archeologo*, 1928. Genova, Galleria d'Arte Moderna. Già proprietà Mario Tozzi. Esposto alla XVII Biennale di Venezia, 1930.

riapparso alla Brerarte di Milano. Sempre nel '26 la tela *La conchiglia* presentava il medesimo soggetto, vicino a un pennino e a un calamaio e sullo sfondo la consueta veduta di mare. *La grande conchiglia* del '27 è un'opera che si avvale di tali precedenti, risultando "pittoricamente suggestiva e acre d'inventiva lirica", come affermato da Guido Ballo nel 1968.

Continuando le sue variazioni su questo tema, de Pisis dipingeva nel 1930 (ma la data è stabilita con approssimazione) il quadro *Conchiglia e figurine*, riproponendo la stessa conchiglia, ancora una volta reclinata, in una tela vicina a *L'archeologo* del



F. de Pisis, *Conchiglia e figurine*, 1930 c.
Collezione privata.

1928.

Scrivendo Giovanni Cavicchioli nella monografia su de Pisis del 1942: "De Chirico mi ha introdotto presso certe cose che diventano strane a furia d'essere banali: i biscotti, le squadre da muratore, le commessure degli impiantiti, gli squallidi casamenti popolari, le garritte dei soldati, gli usci aperti sui pianerottoli bui, le teste di gesso, i manichini giù di moda, le rocce e le montagne portate in stanza, e per converso i sofà, i letti, le specchiere e i canterani giù nella strada. Ma de Pisis è più idilliaco, più caritatevole, più di manica larga. E soprattutto più umano. La sua azione redentrice non si è arrestata ai biscotti e alle squadre, e si è rivolta invece a tutto un mondo di piccoli diseredati. I rocchetti del filo, i vasetti e le bottiglie, i pesci, i fiaschi, le forbici, le melanzane, le cartoline illustrate e le scatole di fiammiferi, le pipe, le farfalle, i cuori di cera e le conchiglie... acquistano l'anima, sembra che respirino nel loro mondo (che è e che non è il nostro)... Qui, nel nostro mondo, le cose stanno ferme, e le ombre si muovono col variare della luce: ma su, nel regno delle idee, il sole sta fermo, e le ombre, dietro le cose, sono immobili."

Provenienza: collezione Cesare Tosi, Milano.

Esposizioni: Ferrara, 1951, n. 40; Torino, 1959, p. 54, n. 16 e tav. 84 (dat. 1925); Ginevra, 1965, n. 42 (*Coquillage*, dat. 1925-1926); Milano, 1968-1969, fuori catalogo; Verona, 1969, n. 44 (dat. 1925); Venezia, 1983, n. 27 (dat. 1925).

Bibliografia: Ballo, 1968, n. 46 (dat. 1925).

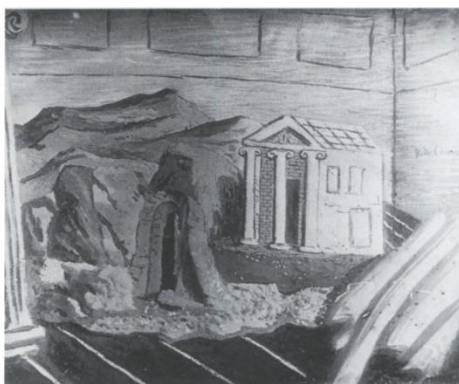


16. *Natura morta con conchiglia* (*Natura morta con quadro di de Chirico allo specchio*), 1928.

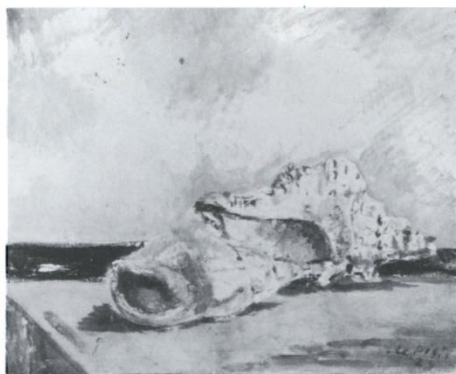
Olio su tela, cm 50 × 65.

Firmato e datato a destra in basso: *de PISIS 28*.

Collezione privata.



G. de Chirico, *Paysage dans une chambre*, 1927. Ubicazione ignota. (Foto Archivio Rosenberg, Parigi).



F. de Pisis, *Natura morta marina con conchiglie*, 1928. Collezione privata. (Per cortesia di Sotheby's, Londra).



F. de Pisis, *Natura morta*, 1928. Ubicazione ignota.



G. de Chirico, *Chant d'amour*, 1914. New York, The Museum of Modern Art, donazione Nelson A. Rockefeller.

Scriva Maurizio Fagiolo dell'Arco nel catalogo *De Chirico - gli anni Venti* (Verona, 1986): "È lo spaesamento il problema base della ricerca dechirichiana: il calco di una testa di Apollo non è strano, un guanto di caucciù è forse poco comune, una palla è normale come un treno, eppure tutti questi elementi montati in un quadro come *Chant d'amour* possono dar vita a un 'montaggio delle attrazioni', a un teatrino inquietante. Poi c'è l'idea della compresenza tra interno e esterno. Nel periodo di Ferrara, soprattutto, assistiamo allo scambio a vista tra il tutto pieno e il troppo vuoto... Basta cambiare gli elementi... per dar vita a Parigi a una serie di capolavori. Da una parte i 'mobili nella valle', dall'altra parte gli interni con templi e natura..." È proprio a questi ultimi che sembra guardare de Pisis, riproducendo nella *Natura morta con conchiglia* brani del dechirichiano *Paysage dans une chambre* del '27. Si riconferma l'interesse per il "grande metafisico" conosciuto a Ferrara nel 1916 e rincontrato a Parigi negli anni Venti: la riproduzione di un tempio greco, il ramoscello

d'alloro sul piano d'appoggio della composizione depisisiana sono ulteriori segni dell'ammirazione per Giorgio de Chirico. Tali elementi sono uniti in questa tela a un oggetto più che mai depisisiano e che ricompare identico in altre opere del 1928, come *Natura morta marina con conchiglie*: 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 (anch'essa riprodotta in serie e usata come souvenir standardizzato della Ville Lumière), ora a un grappolo d'uva, ora a un'altra conchiglia in un'ampia marina.

La tenerezza e l'ironia, sommate al suo talento, difendono de Pisis da ogni possibile dipendenza, contrassegnando le sue nature morte che allineano una sorta di "religione delle cose" agli elementi del meraviglioso quotidiano, l'esoterico al metafisico, accanto al più arrendevole e consapevole sentimento del "male di vivere".

Provenienza: collezione Anna Laetitia Pecci-Blunt, Roma; Galleria del Naviglio, Milano; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 6943; Scuola Romana, Torino.

Esposizioni: Torino, 1987, p. 13.

Bibliografia: Fagiolo dell'Arco, 1986, p. 134 (*Natura morta*).



20. *I pesci marci*, 1928.

Olio su cartone, cm 54,5 × 64,5.

Firmato al centro in basso: *DE PISIS*; iscrizione a destra al centro: *PARIS*.

Collezione privata.



G. Recco, *Pesci*, 1685 c. Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.



G. de Chirico, *Pesci (con tenda rossa)*, 1923 c. Ubicazione ignota.



F. de Pisis, *Natura morta con i pesci*, 1928. Collezione privata. Già proprietà Galleria Milano.

All'inizio del 1928 Comisso si trova ancora a Parigi e scopre con de Pisis le bellezze della città invernale, gli itinerari fuori dall'ordinario, le viuzze più nascoste che tanto attirano l'amico pittore: "Una sera con de Pisis, presi un po' da nostalgia per l'Italia, si decise di andare a vedere una via vicina al Temple: rue de Venise. È una stretta semibuia straducola dove in armonia col nome si erano insediati alcuni pescivendoli, interposti a 'maison de passe' dalle quali nell'ora tarda vedemmo uscire certe donne stanche, impacciate nel camminare dopo essere state tutta la giornata a lavorarvi in amore. Le botteghe dei pescivendoli erano chiuse, l'odore marino della mercanzia racchiusa gravava nell'aria. La straducola tra gli odori di putrefazione e le luci bieche di qualche fanale a gas inebriava de Pisis in furente attesa di strane apparizioni. Egli guardò dovunque come un cacciatore in una selva e d'un tratto gridando: 'Mirabile, mirabile!' lo vidi chinarsi su un mucchio di immondizie e raccogliere tre merluzzi marci che i pescivendoli vi avevano gettato. Li raccoglieva e li metteva con cura su di un 'Paris-Soir' steso per terra e non finiva di guardarli sebbene puzzassero or-

ribilmente. In quell'attimo egli aveva già composto il quadro dentro di sé. Ne fece un cartoccio che tenne fra le braccia e subito volle ritornare al suo albergo... Ricorderò sempre la gioia che gli sfavillava nello sguardo... Lo lasciai alla porta del suo albergo augurandogli con la buona notte di fare un bel quadro. La mattina dopo andai da lui: il quadro era già compiuto, nella notte, messi quei merluzzi tra le pagine di 'Paris-Soir', sul davanzale, con la finestra aperta che rivelava il riverbero rosa e cinereo dell'illuminazione parigina, e stimolato dal puzzo e dall'orrido di quelle polpe in disfacimento, aveva lavorato per poi, a quadro finito, buttare quei pesci nella strada." Questo il ricordo di Comisso in *Mio sodalizio con de Pisis*.

La tela *I pesci marci* si rivela un vero e proprio pezzo di bravura, e rimanda a quanto scritto da Ballo nella monografia del 1956: "A Roma de Pisis visita musei, gallerie, si accosta particolarmente ai pittori di natura morte del nostro '600: fra le sue carte si ritroveranno un giorno fotografie dei pesci di Recco, della frutta di Ruoppolo, del 'Mangiafagioli' di Passerotti..." I rimandi alla pittura seicentesca, tuttavia, non esau-

riscono il discorso su quest'opera; lo stesso de Pisis infatti scriveva nella *Lettera a Torriano* ripresa in *Confessioni dell'artista*, volendo confermarsi pittore contemporaneo: "Dopo gli sforzi dell'impressionismo, preparati di lunga mano dai cinquecentisti e seicentisti più forti, per la pittura moderna parve necessario tentare vie del tutto nuove. Il futurismo vero e proprio non fu che una forma transitoria. La così detta 'pittura metafisica' creata da de Chirico, e di riflesso da Carrà, Morandi e pochissimi altri..., fu da me intuita... Con ciò non dico che la mia personalità pittorica sia da confondere con quella dei 'pittori metafisici'..., ma l'elemento metafisico, lirico, drammatico, di rêverie e di sogno, di ironia complicata e di mise en scène, è sempre desto ed apparente nella mia pittura..." E ancora nelle *Confessioni*, in "L'Arte" del 1931: "Anni sono, il Muratov, davanti a una mia natura morta con pesci fece il nome del Recco, ma il raffronto, sebbene io sia un appassionato studioso di pittura antica non è che superficiale. Le mie nature morte, ancor prima di un loro valore pittorico e costruttivo, ne debbono avere per me uno lirico ed interiore."

Provenienza: collezione Giovanni Comisso, Treviso.

Esposizioni: Cortina d'Ampezzo, 1941², n. 49 (*Pesci*); Venezia, 1956, fuori catalogo; Padova, 1964, n. 12 (*I merluzzi di rue de Verneuil*); Verona, 1969, n. 96; Prato, 1973, tav. XXVI (*Pesci marci*); Verona, 1978-1979, p. 31 (*I pesci marci - Parigi*); Milano, 1979, p. 118 [*I merluzzi di rue de Venise (Tre pesci marci)*]; Trieste, 1981; Venezia, 1983, n. 44; Genova, 1985, tav. III, n. 6; Treviso, 1985; Comacchio, 1986, n. 28.

Bibliografia: Comisso, "L'Illustrazione Italiana", n. 4, aprile 1951, p. 90; Comisso, 1954¹, p. 32; Ballo, 1968, n. 281.



24. *Il marinaio francese*, 1930.

Olio su tela, cm 60 x 49,5.

Firmato e datato a sinistra verso il basso: *PISIS 30 Paris*.

Collezione privata.



F. de Pisis, *Ragazzo parigino*, 1930 c.
Collezione privata.



F. de Pisis, *Chasseur d'Afrique*, 1930.
Collezione privata.



C. Soutine, *Le petit pâtissier*, 1922-1923.
Parigi, Centre Georges Pompidou.

Nel quadro *Il marinaio francese* de Pisis fonde due temi: il ritratto virile e la composizione metafisica. Il volto ancora infantile del ragazzo in uniforme si staglia su uno sfondo che mostra un guanto dechirichiano accostato a una scatoletta. L'accentuato naturalismo del ritratto, le sapienti notazioni che rimandano all'umanità un po' patetica del modello (il ponpon rosso, la giubba bicolore, il viso roseo e giallo, le grandi orecchie, gli occhi sgranati) vanno a unirsi allo straniamento delle cose sospese a onta delle leggi di gravità, lontane da accostamenti logici. "Il volto efebico del marinaio, dai grandi occhi fissi, un po' strabici, sotto l'ampio arco delle sopracciglia, è di un tenero color pesca, che risalta per contrasto con la casacca e col berretto tur-

chino dalla nappina rossa. Il ritratto è frontale..., quasi ritagliato sullo sfondo grigio azzurrino, sul quale pende un guantone color nocciola. Un particolare che rivela un inatteso ritorno metafisico in una pittura in cui si avvertono già certi contatti... con l'arte di Soutine..."

L'accostamento a Soutine, proposto da Marchiori nella monografia del 1963, appare calzante: nella serie dei ritratti di pasticceri, chierichetti, valletti, il pittore lituano compie un'operazione vicina a quella di de Pisis, ritraendo soggetti penosamente fragili con un'espressività violenta. De Pisis fu certo attratto dagli sviluppi della pittura degli artisti della scuola di Parigi, mantenendo comunque un equilibrio venato da richiami che rimandano al contatto

con la metafisica, all'amore per la pittura antica.

Scrivono Cavicchioli nella monografia del 1932: "Io concedo ai critici dotti le derivazioni di de Pisis dagli impressionisti francesi, dalla scuola ferrarese, e da qualsiasi altra pittura... E perché non nominare anche Guardi, Tiepolo o Spadini? Ma questo non è l'essenziale. Ciò che bisogna riconoscere, tanto per non fare solo dell'erudita filogenesi, è che qui si tratta dei quadri di un poeta. Pensateci sopra cordialmente..., vedrete che l'accento intimo, a parte i valori propriamente tecnici..., batte sui valori lirici. Egli si serve del pennello come d'una penna più rapida e ardita. Per questo mi aspetto da lui più che da qualsiasi pittore 'puro'."

Provenienza: Galerie Jacques Bonjean, Parigi; collezione Gino Brosio, Roma; Galleria Galatea, Torino.

Esposizioni: Parigi, 1931³²; Ferrara, 1951, copertina e n. 52; Venezia, 1956, p. 72, n. 16; Roma, 1958, n. 35; Torino, 1962, n. 6; Napoli, 1962, n. 4; Firenze, 1967, n. 1007 (*Marinaio francese*); Verona, 1969, n. 122.

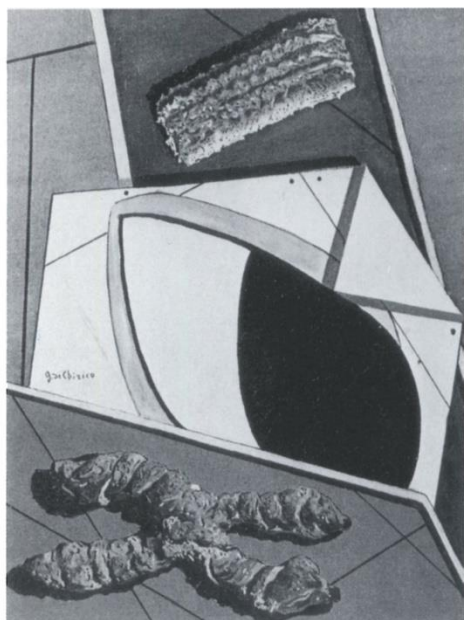
Bibliografia: Cavicchioli, 1932², tav. 11 (*Marinaio*, dat. 1931); Marchiori, "Emporium", n. 1, gennaio 1938, p. 33 (*Ritratto di marinaio*, dat. 1931); Arcangeli, "Paragone", n. 19, luglio 1951, p. 37 (poi in Apollonio-Valsecchi, vol. II, 1951, p. 339); Raimondi, 1952, p. 48; Marchiori, 1963, tav. VI; Ballo, 1968, n. 317; De Grada, "Arte", n. 161, marzo 1986, p. 51 (*Marinaio francese*); Bernardi, "Oggi", n. 12, 25 marzo 1987, p. 115; Valsecchi, s.d., copertina.



25. *Pane sacro*, 1930.

Olio su tela, cm 100 × 65.

Firmato e datato a destra in basso: *de Pisis 30*.
Collezione privata.



G. de Chirico, *Salutations d'un ami lointain*, 1916. Collezione privata.

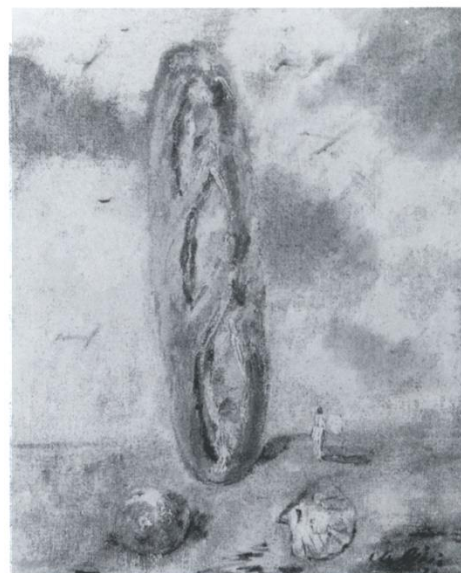
De Pisis dipinse tre quadri aventi uno o più grandi pani per soggetto: *I pani gloriosi* del 1925, *Pane sacro* del 1930, e il *Pane sacro* qui esposto, ancora del 1930. Lo stesso autore scrisse nel 1938 su "Emporium" a proposito della tela più antica: "Nella pittura del 1915 [si tratta evidentemente di un refuso, *N.d.R.*], che chiamai *I pani gloriosi* (inutile dire che pensai a certe icone di misteri romani, romaniche o forse anche greche), compare già una linea di mare e, sul lido deserto, una figurina bianca di filosofo... Il cielo di un pallido ceruleo mette in valore i pani, che pur leggermente stilizzati a mo' di certe vecchie insegne... hanno di già una sostanza pittorica, ci sia permesso dirlo, non comune nell'arte surrealista. L'oblio, che non è soppressione voluta e sistematica della prospettiva e delle



F. de Pisis, *I pani gloriosi*, 1925. Collezione privata. Esposto nella mostra "La pittura metafisica", Venezia, 1979.

leggi più consacrate della composizione (parola che si presta a ben vane retoriche!), la sovrapposizione, più lirica e ironista che reale, di piani (si veda questa specie di mensola o bacile appesa a un rettangolo di tenero verde del tutto campato nel vuoto), l'oblio delle povere leggi di prospettiva aerea sostituita da un ritmo misterioso di accordi nella mise en page, sono inconfondibili — se non erro — in queste mie vecchie pitture..."

Lo stesso spunto pervade i due quadri eseguiti cinque anni più tardi, nei quali un solo pane troneggia al centro della tela (ora sostenuto da un enorme cavalletto, ora libero da supporti, accostato a una figuret-



F. de Pisis, *Pane sacro*, 1930. Collezione privata.

ta, un frutto e una conchiglia), entrambe opere di forte impronta metafisica.

Nel *Pane sacro* con il cavalletto l'immagine dell'oggetto di uso quotidiano fattosi gigantesco è ancora più minacciosa che nelle altre due tele, quasi che il pane fosse stato issato a viva forza su quel supporto, immoto come una costruzione di pietra. A poco vale la serenità apparente della marina, del cielo attraversato da aerei in formazione; qualcosa di grandioso e diverso s'insinua in questa immagine di totem contemporaneo, destinato a chissà quali riti.

Scriveva Guido Ballo nel 1968 a questo proposito: "*Pane sacro* del 1930 stabilisce una variante metafisica per la monumentalità del primo piano... che fa diventare il pane stesso come un personaggio cosmico, ma con una evidenza di particolari definiti, ricordo ancora di de Chirico, risolto in modo originale per i valori compositivi, per il ritmo spaziale e il colore."

Provenienza: Galleria del Milione, Milano, n. 6489.

Esposizioni: Venezia, 1979, n. 89.

Bibliografia: Ballo, 1968, n. 58.



29. *Interno con natura morta*, 1930.

Olio su tela, cm 81 × 101.

Firmato e datato a destra in basso: *de Pisis 30*.
Collezione privata.



F. de Pisis, *Il salotto del raccoglitore Bianchi in rue Richepense*, 1930. Collezione privata.

F. de Pisis, *Natura morta con ostriche e bottiglia*, 1930. Collezione privata.
(Per cortesia di Giovanna Frea).

“De Pisis... teneva in grande considerazione la buona tavola e preparava cibi e vivande con raffinata meticolosità... Ricordo un piatto di tagliatelle preparato a Parigi in rue Servandoni da de Pisis in uno sgabuzzino adibito a cucina. Aveva raccolto dalle drogherie italiane sparse intorno alla Biblioteca Nazionale non so più quali erbe aromatiche e funghetti secchi. Il ragù cuoceva fin dalle prime ore del mattino in un tegame marsigliese di un bel rosso brunito. Pippo aveva dato a questo tegame il nome di Giotto; anzi Giotto. Infatti il suo colore di terra di Siena bruciata e la grossa forma tonda lo facevano somigliare a una di quelle teste di frati toscani dipinti da Giotto all'affresco. La batteria di cucina nello studio di rue Servandoni era piuttosto scarsa, perciò gli invitati non dovevano superare

le dita di una mano...”

Nel fascicolo dedicato a de Pisis per la collana “I maestri della pittura contemporanea in Italia” il poeta Raffaele Carrieri ricordava così la casa parigina dell'artista e le colazioni che quest'ultimo organizzava per pochi invitati. Il quadro *Interno con natura morta* raffigura l'angolo del pranzo di quell'abitazione, con un tavolo ricolmo di frutta, verdura, vasellame, assieme a un pane e una rosa in bottiglia. Sullo sfondo, dei quadri completano l'ambiente, vicino a uno specchio e a uno scialle appeso al muro. Un gusto intensamente vitale, sensuale, guida l'artista che fonde l'attenta pittura dei diversi oggetti a un segno veloce, incredibilmente preciso. Il mazzo di ravanelli dai colori vivaci, il lungo sfilatino di pane, le mele, la rosa compongono una natura morta

raffinata, animata da forti guizzi di colore. La gaiezza del primo piano si stempera poi in malinconia nell'ambiente immoto della stanza, abitato dalle figurine in cornice, dai riflessi nello specchio.

“Il rapporto con l'ambiente — scriveva Marchiori nello studio sull'artista del 1963 — era la condizione prima necessaria al poeta, che sapeva vivere con naturalezza tra le cose scelte a rappresentare simbolicamente il gusto un po' morboso per i relitti e per le anticaglie di un museo abbandonato. Ma la fantasia del pittore trasformava tutto in sostanza vitale, costruendo coi più umili pretesti visivi gli elementi di un organismo ricco e brillante di luci, di penombre, di mezze tinte, di toni inattesi.”

Provenienza: Finarte, Milano; Galleria Sacerdoti, Milano.



35. *Nudino sulla pelle di tigre*, 1931.

Olio su tela, cm 60 x 91.

Firmato e datato a destra in basso: *de PISIS 31*.

Collezione privata.



F. de Pisis, *La camera di rue Servandoni*, 1930. Collezione privata.



F. de Pisis, *Interno con figura coricata*, 1930. Collezione privata.

De Pisis ritrae in due quadri lo stesso angolo dello studio di rue Servandoni: *La camera di rue Servandoni* e *Nudino sulla pelle di tigre*. Nel primo un letto disfatto e vuoto è nel centro della tela, con la coperta e una pelle di tigre disposte disordinatamente; nel secondo, qui esposto, il protagonista è un giovane adagiato sulla stessa pelliccia. Il nudo è quello di un ragazzo che non ha tolto le calze nere insieme agli altri indumenti e posa con molle eleganza.

“Anche a Parigi — ricorda Comisso in *Mio sodalizio con de Pisis* — la libertà aveva i suoi limiti, quando si voleva uscire dalla incerta pista selvaggia per invadere i sentieri

tracciati. Una volta che aveva tentato di invitare a posare un ragazzo troppo giovane venne chiamato per intervento del padre al Commissariato di Polizia a dare spiegazioni e in questo caso fu abilissimo. Disse: ‘Io sono pittore e se devo dipingere degli angeli, non potrò mai far posare dei vecchi cardinali.’”

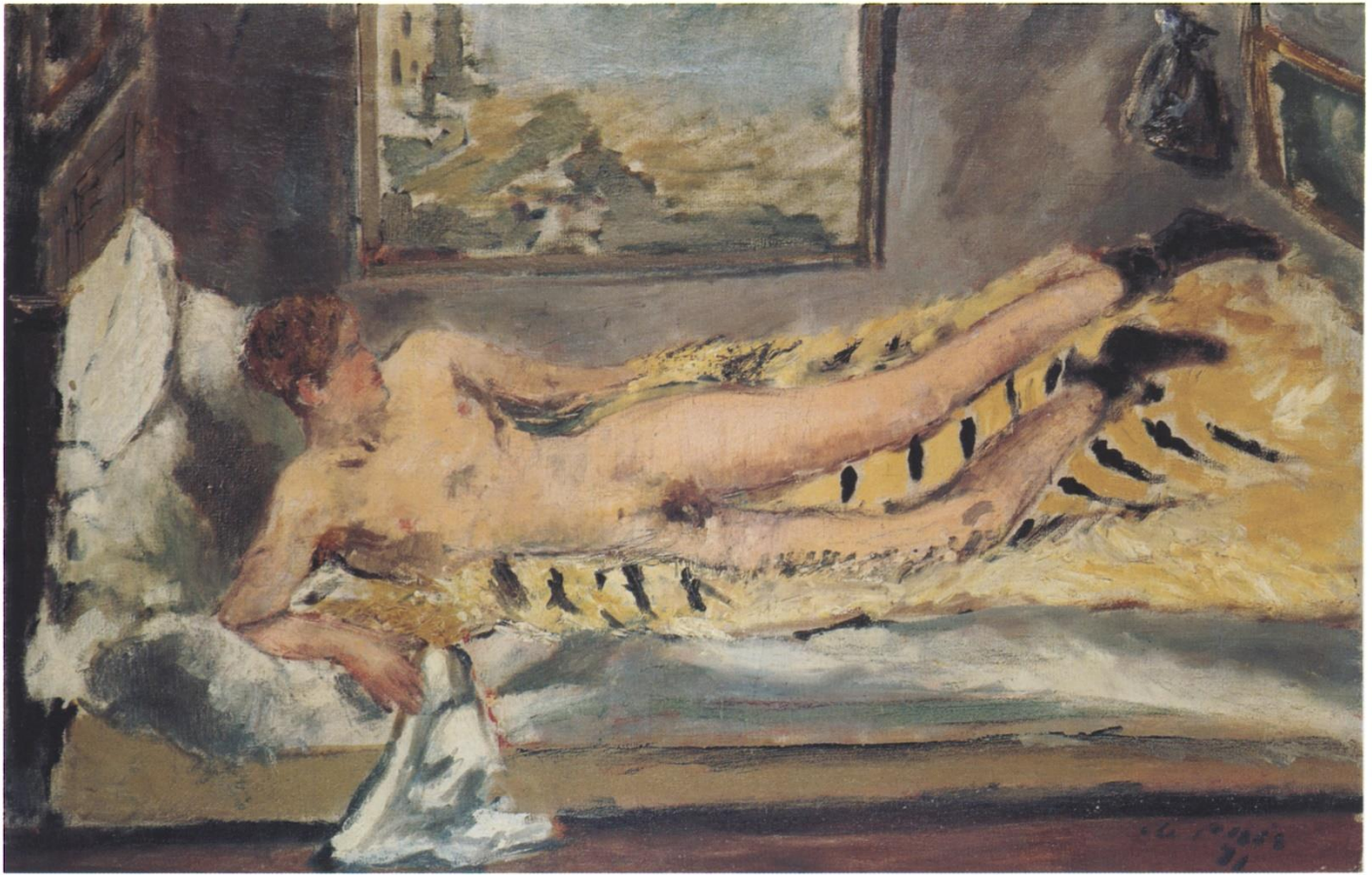
Il viso dai lineamenti ancora acerbi, la linea scattante del collo e della nuca, la sinuosità del corpo dimostrano la giovanissima età del modello, uno degli angeli parigini di de Pisis, che pare ispirarlo nei versi di *Arcangelo glorioso* riportati in *Undici più uno*:

Angeli son la luce
dei mattini autunnali,
angeli sono i fioretti della neve
nel tetro inverno,
angelo questo tremore di pianto
che mi prese pensando
a una bianca tomba lontana
sotto un arco
come dolce grazia
che sparge fiori
di mano radiante con mestizia.
Angelo sei tu
o mio dolce inafferrabile,
angelo il mare
e la fronda e il vento e l'oblio.
Arcangelo glorioso
ài una spada di fiamma.

Provenienza: Collezione Carlo Cardazzo, Venezia; Galleria del Cavallino, Venezia, n. 1002.

Esposizioni: Roma, 1941, n. 33? (*Il leone*); Cortina d'Ampezzo, 1941², n. 16? (*Il leone*); Ivrea, 1954, n. 32 (*Nudo sulla pelle di leopardo*); Venezia, 1956, p. 73, n. 24 (*Nudo sulla pelle di tigre*); Firenze, 1967, n. 1012 (*Nudo sulla pelle di leopardo*); Venezia, 1968-1969, n. 11 (*Nudo sulla pelle di leopardo*); Verona, 1969, n. 141; Firenze, 1971, p. 87, n. 4 (*Nudo sulla pelle di leopardo*); Venezia, 1983, n. 79 (*Nudo sulla pelle di tigre*).

Bibliografia: Raimondi, 1952, tav. 41 (*Nudo sulla pelle di leopardo*); Ballo, 1968, n. 226 (*Nudo sulla pelle di tigre*); Bertelli-Briganti-Giuliano, vol. IV, 1986, p. 271, n. 33.



37. *I grandi fiori di casa Massimo*, 1931.

Olio su cartone, cm 101 x 76.

Firmato e datato a destra verso il centro: *de PISIS 31*.

Collezione privata.



E. Degas, *Femme aux chrysanthèmes*, 1865.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

A proposito del dipinto Francesco Arcangeli scriveva in "Paragone" del luglio 1951: "Del '31, sarà il glorioso tentativo dei 'Grandi fiori a Casa Massimo'. Qui è un intrico, una giungla di verdi, di bianchi, d'arancioni, d'azzurri; come un Soutine più felice, come un Bonnard più carico. Anche se questa gremita sinfonia cromatica non è perfetta in ogni nota (de Pisis sarà, negli anni a venire, ancor più infallibile nella 'resa'), resta l'effetto di una carica sensuale così potente da stordire. Fiori come cose viventi, come creature amate, respiranti. Sta nascendo in lui una sorta di animismo, di sottile ma eccitato espressionismo, riconquistato al vertice dell'impressione. I sensi desti, acuti, trapassano negli infiniti sentimenti che li trascolorano in fitto lirismo. Per intendere il significato di un simile dia-



F. de Pisis, *Mazzo di fiori*, 1931. Collezione privata.

logo fra l'artista e gli esseri del mondo, può essere utile rileggere la poesia del 'Mazzo di fiori': 'Lo so, è la tua grazia / che vibra nei teneri petali, / ciglia occhi-ciechi / anima vegetale / che s'offre abbacinata a la luce, / fronte, bocca, mento, cuore, / vicina e lontana / dolce irraggiungibile. / Io sono l'ape immota / a suggerere questo nettare / dolorosamente.'"

La tela vivace, spettacolare, ha il suo cen-



F. de Pisis, *Dalie sulla seggiola col quadro di de Chirico*, 1932. Collezione privata. (Per cortesia di Claudia Gian Ferrari).

tro nella composizione dei coloratissimi fiori, il grande mazzo che confonde le varie corolle. Ma il vaso ha accanto un curioso soprammobile: una mano di ceramica, poggiata su una base di metallo, che rimanda ancora una volta alla pittura metafisica, al quanto dechirichiano di *Chant d'amour* del 1914, alla mano che si staglia sul muro della *Nature-morte - Turin printanière* e di *Le destin du poète*, anche essi dipinti da de Chirico nel 1914.

Provenienza: dall'artista.

Esposizioni: Ferrara, 1951, n. 68 (*I grandi fiori a casa Massimo*); Venezia, 1956, p. 72, n. 21 (*Grandi fiori di Casa Massimo*); Roma, 1958, n. 42 (*I grandi fiori a Casa Massimo*); Verona, 1969, n. 131; Verona, 1978-1979, p. 32; Venezia, 1983, n. 66.

Bibliografia: Arcangeli, "Paragone", n. 19, luglio 1951, p. 38 [*Grandi fiori a Casa Massimo* (poi in Apollonio-Valsecchi, vol. II, 1951, pp. 340, 341)]; Raimondi, 1952, tav. 44 (*Grandi fiori di casa Massimo*); Ballo, 1968, n. 291.



42. *Autoritratto con guanto*, 1932.

Olio su tela, cm 61 x 46.

Firmato e datato a destra in basso: *De Pisis 32*.
Collezione privata.



De Pisis a Parigi, 1925 c. (Per cortesia di Bona de Pisis).



F. de Pisis, *Guanto con limoni*, 1932. Collezione privata. (Per cortesia di Corrado Levi).

Ricordava Comisso in *Mio sodalizio con de Pisis*: "Una sera giunse al ristorante un poco tardi, seccato perché aveva perduto un guanto. Egli aveva bellissimi guanti di pelle, tagliati larghi, d'un colore calcina a fondo rosa, che l'uso rendeva ancora più simile a quello di certe pareti sporcate dal fruscio della gente. Da qualche tempo perdeva sempre qualcosa. Solo da un mese che ero a Parigi aveva perduto le chiavi di casa e il portamonete. Gli dissi che di certo aveva incontrato qualche bella 'creatura'... 'Veramente', mi disse quella sera, 'ho proprio incontrato un giovane bretone, qui all'angolo della strada. Ho riconosciuto subito che era bretone dall'arco delle sopracciglia. Attendeva una sua amante.' Mangiò in fretta e uscimmo, all'angolo della strada vi era ancora il giovane bretone... De Pisis stava dietro a me come per guardarlo ancora senza farsi accorgere, ma il giovane lo

riconobbe e gli disse: 'Monsieur, vous avez perdu votre gant', e come se fosse stato una sua mano gli tese il guanto che stava duro nella grossa pelle. De Pisis lo ringraziò e scherzò sulla donna che l'attendeva... Allora gli augurò una notte d'amore e l'altro gli rispose che se ne infischia... ma de Pisis lo prese alla lettera e gli si avvicinò insistendo a chiedergli perché allora rimanesse ad attendere, ma il bretone gli diede seccamente la buona sera in segno di andarsene. Nel proseguire disse che doveva essere un contadino bretone, appena arrivato a Parigi, alle prese col primo amore... Alla luce di un negozio riguardò il suo guanto perduto e ritrovato: 'Bellino il mio guanto', e portatolo rapido alla bocca lo tempestò di baci, ripetendo ad ogni bacio: 'Tò, tò, tò' e soggiunse: 'Generoso, ma fiero, quel bretone'..."

L'episodio è datato da Comisso al 1927, ma

l'amore di de Pisis per i bei guanti di pelle continuò, tanto che in questo autoritratto del '32 il pittore si raffigurò nell'atto di sollevare una mano guantata che regge una scatoletta di fiammiferi. Il ritratto è probabilmente ripreso da una foto scattata a de Pisis durante i primi anni parigini, un'immagine che fu donata a Comisso, che la riprodusse in *Mio sodalizio con de Pisis*. Identici, nella foto e nel quadro, sono il cappotto con il collo di pelliccia, la sciarpa annodata sul davanti, la posizione del viso, mentre diversa è la forma del copricapo, che nella foto è una bombetta, nel quadro un cappello floscio.

Il particolare del guanto si collega (accanto ai richiami autobiografici già accennati) ancora una volta all'iconografia metafisica: è ancora lo stesso oggetto che, posto accanto a due limoni, figura al centro della tela *Guanto con limoni* del 1932.

Provenienza: collezione Edvige Barbaroux, Milano; Galleria Milano, Milano, n. 308; Galleria del Naviglio, Milano, n. 4336; Galleria d'Arte Rotta, Genova; Galleria dello Scudo, Verona.

Esposizioni: Verona, 1978-1979, p. 33 (*Fanciullo con guanto*, dat. 1932).

Bibliografia: Tassi, "La Repubblica", 12 dicembre 1978.



47. *Ring Square*, 1935.

Olio su tela, cm 62 x 51.
Collezione privata.



F. de Pisis, *King Charles Street*, 1935.
Ubicazione ignota. Già proprietà Zwemmer
Gallery, Londra. (Dalla monografia
di P. Fierens, 1937).



F. de Pisis, *Berkeley Square*, 1935.
Collezione privata. (Dalla monografia
di G. Raimondi, 1952).



F. de Pisis, *Portland Place*, 1935.
Ubicazione ignota. Già proprietà Zwemmer
Gallery, Londra. (Dalla monografia di P.
Fierens, 1937).

Su "Paragone" del 1951 Francesco Arcan-
geli affermava a proposito di questo qua-
dro: "Penso ai fenomeni mirabili, e quasi
medianici, che saranno accaduti a de Pisis,
quando, intrepidamente, piazzava il suo ca-
valletto nelle piazze delle capitali. Non più
un occhio, il suo, ma una spugna di sensa-

zioni... Non conosco in questo senso, una
veduta più prodigiosa di 'Ring Square'; così
gremita, così irritata, così brulicante da pro-
durre una specie di costipazione visiva.
L'occhio non riesce quasi a farsi strada, en-
tro questa giungla urbana. Dal primo pia-
no assiepatto dai 'cabs', come procedere fra
i rami tormentosi e neri, fino a quella pa-
rete su cui il mattone di Londra si è messo
a sanguinare, fino a quel cielo che geme e
s'intride di colori incredibili, lassù..."
In effetti questo ineguagliabile paesaggio
rappresenta un "assolo" di de Pisis, in un
quadro caratterizzato dai forti contrasti dei
colori, dall'affollamento dei segni intreccia-

ti gli uni agli altri, dalla luce cangiante di
un'ora incerta.

Durante quel soggiorno londinese il pitto-
re dipinse piazze e vie simili a quella di *Ring
Square* in quadri come *Berkeley Square*, *Por-
tland Place*, *King Charles Street*, accomuna-
ti da motivi iconografici assai vicini.

Provenienza: collezione Giovanni Dalla Villa, Lendinara.

Esposizioni: Ferrara, 1951, n. 103 (*King square*); Verona, 1969, n. 162.

Bibliografia: Arcangeli, "Paragone", n. 19, luglio 1951, p. 41, tav. 20 (poi in Apollonio-Valsecchi, vol. II, 1951, p. 343); Raimondi, 1952, tav. IX;
Valsecchi, 1956¹, tav. b. (*Londra: Ring Square*); Ballo, 1956¹, tav. 51 (*Londra: Ring Square*); Carrà, 1964, tav. X (*Ring Square: Londra*, dat. 1938);
Ballo, 1968, n. 386; Levi, 1980, p. 12 (poi in Levi, 1985, p. 170).



54. *Il soldatino francese*, 1937.

Olio su tela, cm 94 × 72,5.

Firmato e datato a destra in basso: 37 de PISIS.

Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi, Regole d'Ampezzo.



F. de Pisis, *Interno con giovane negro*, 1937. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, donazione Filippo de Pisis.

Il quadro, proveniente dalla collezione Jesi di Milano, fa parte della collezione Rimoldi, ora riunita nel museo omonimo di Cortina d'Ampezzo. Il fondatore e curatore della raccolta, Mario Rimoldi, aveva conosciuto de Pisis tramite Giovanni Comisso: "Un giorno — si legge in *Mio sodalizio con de Pisis* — conobbi il padrone di un albergo, che mi volle far vedere una sua squinternata collezione di quadri che andava da quelli del pittore tirolese Egger Linz a certe croste che diceva attribuite a Tiziano. Gli dissi che invece di raccogliere quei quadri doveva approfittare che in Cortina



F. de Pisis, *Ragazzo con pappagallo*, 1941. Collezione privata.

vi era la fortunata occasione della presenza del maggiore pittore moderno italiano, già glorioso di 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."

Il soldatino francese è a buon diritto uno dei



F. de Pisis, *La seggiolina*, 1942. Ubicazione ignota. Già proprietà Attilio Vallecchi. (Dalla monografia di G. Cavicchioli, 1942).

quadri di de Pisis più conosciuti, un'opera che mostra un pallido giovane in divisa ritto in posa militaresca, nella casa di rue Servandoni. Il soldatino, con il berretto e la giubba stretta alla cinta, i calzoni alla zuava e le fasce ai polpacci, i solidi scarponi, è assai toccante: quel volto come di cera che va disfacciandosi, gli occhi infossati, l'esile figura sembrano sul punto di perdersi nella camera colma di quadri appesi alle pareti (tra i quali figura la riproduzione di una marina di de Pisis del 1926).

Emerge nella tela il contrasto fra la ricchezza della sensazione visiva che tutto ingloba e il sentimento di umana partecipazione che spinge l'artista a raffigurare umili personaggi con pietà e tenerezza.

Provenienza: collezione Alberto Della Ragione, Genova; collezione Emilio Jesi, Milano; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 4767; collezione Mario Rimoldi, Cortina d'Ampezzo.

Esposizioni: Genova, 1938; Cortina d'Ampezzo, 1941², n. 379 (*Soldatino nello studio*); Venezia, 1948, p. 36, n. 7 (*Soldatino*, dat. 1934); Venezia, 1956, p. 73, n. 35 (*Soldato nello studio*); Prato, 1973, tav. CXLIII (*Soldato nello studio*); Verona, 1978-1979, p. 36.

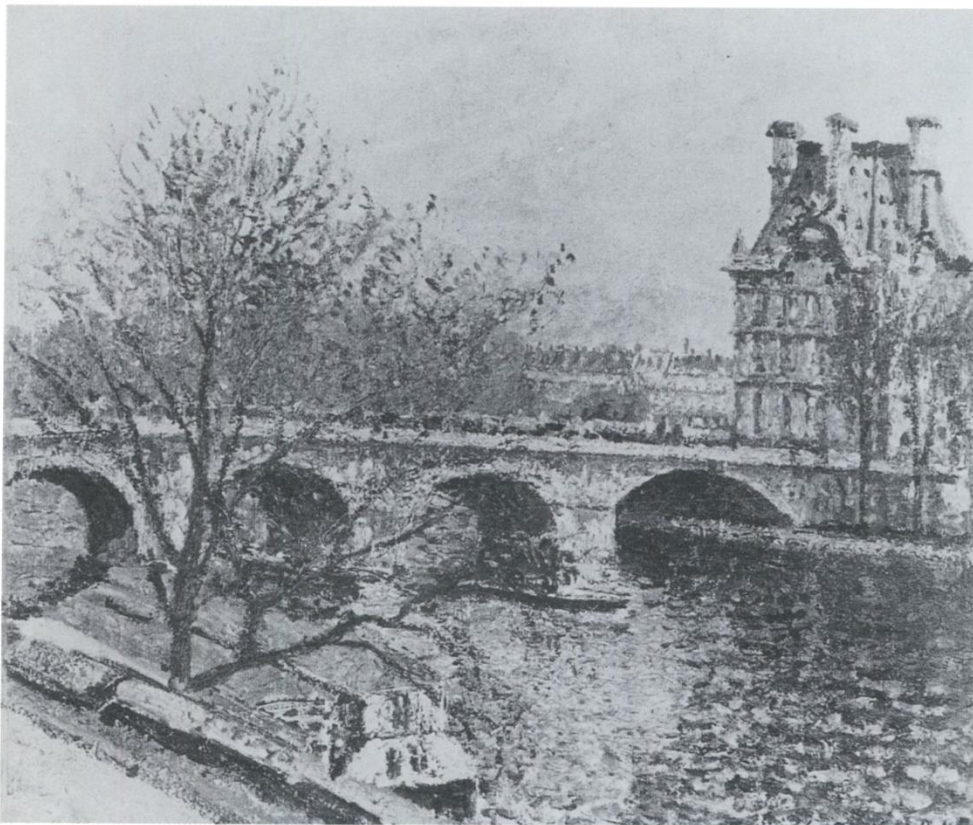
Bibliografia: "Il Frontespizio", n. 4, aprile 1938, p. 240, tav. VIII (*Il soldato*); Barbaroux-Giani, 1940, tav. 62; Podestà, "Emporium", n. 11, novembre 1941, p. 194 (*Soldatino nello studio*); Solmi, 1946, tav. XXVIII (*Il soldato blu*, dat. 1936); Ballo, 1956¹, tav. 49 (*Soldato nello studio*); Valsecchi, 1956¹, n. 38 (*Soldato nello studio*); Carrà, 1964, tav. IX (*Il soldato nello studio*); Ballo, 1968, n. 362 (*Soldato nella stanza*); Levi, 1980, p. 6 (poi in Levi, 1985, p. 164); Parmisani, "Flash Art", maggio 1982, p. 28 (*Il soldato nello studio*); Magagnato-Zanotto, 1983, n. 85 [*Soldatino francese* (*Soldato nello studio*)]; De Grada, "Arte", n. 161, marzo 1986, p. 46 (*Il soldato nello studio*); Valsecchi, s.d., tav. 8 (*Il soldatino nella stanza*).

55. *Ponte sulla Senna (Le Pont Neuf)*, 1937.

Olio su tela, cm 54 x 81.

Firmato e datato a destra in basso: *de PISIS 37*.

Collezione privata.



C. Pissarro, *Pont Royal et Pavillon de Flore*, 1903. Parigi, Musée du Petit-Palais.

De Pisis dipinge nel 1937 il Pont Neuf, che collega l'Île de la Cité alle rive della Senna; l'artista inquadra la sponda sulla riva sinistra, che ospita la serie delle bancarelle dei bouquinistes, un luogo frequentato da lui stesso, avido ricercatore di libri antichi e stampe rare.

“Tutta la città sembrava creata per lui, per la sua libertà e il suo gusto di pittore”, scriveva Comisso in *Mio sodalizio con de Pisis*, riferendosi ai primi anni di de Pisis a Parigi. In realtà tele come quella in esame di-

mostrano che, a distanza di dodici anni dal trasferimento del pittore nella capitale francese, il giudizio di Comisso è ancora pregnante, riferito a un de Pisis sempre più maturo, attratto dai paesaggi parigini come nei primi mesi della sua residenza.

Nel quadro sono dipinti con il solito stile “stenografico” gli innumerevoli particolari di un'ampia veduta: brulicano di movimento il grande ponte e la riva sinistra, una barca attraversa la Senna, in alto i rami degli alberi sembrano danzare. Dopo l'espe-



F. de Pisis, *Ponte sulla Senna*, 1930.

Collezione privata. (Per cortesia di Franca Fenga Malabotta).



F. de Pisis, *Ponte sulla Senna a Parigi*, 1937. Ubicazione ignota.

rienza delle vedute londinesi de Pisis opera una riduzione nella sua pittura, divenendo sempre più attento all'essenziale, meno legato a naturalistiche rifiniture, a indugi calligrafici.

In un altro quadro del 1937, *Ponte sulla Senna a Parigi*, de Pisis ritrae nuovamente il Pont Neuf, in una veduta che ingloba anche la riva destra, dipinta con la bella stagione, con gli alberi ricoperti di foglie e la Senna percorsa da numerose imbarcazioni.

Provenienza: collezione Moratilla, Parigi.

Esposizioni: Ferrara, 1951, n. 110; Roma, 1958, n. 74; Verona, 1969, n. 171 (*Pont Neuf, Pont Neuf a Parigi*); Venezia, 1983, n. 103.

Bibliografia: Arcangeli, “Paragone”, n. 19, luglio 1951, p. 40 (poi in Apollonio-Valsecchi, vol. II, 1951, p. 343).

