

Filippo de Pisis: Autoritratto con guanto (particolare)



Il pittore visto da vicino e i suoi anni parigini in mostra a Verona: pubblichiamo un brano dal catalogo

Si è aperta a Verona alla Galleria Scudo di Francia una mostra dedicata agli anni parigini di Filippo de Pisis. Dal catalogo, edito da Mazzotta, pubblichiamo qui alcune pagine del contributo di Giuliano Briganti. La mostra resterà a Verona fino a fine gennaio e dal 5 febbraio sarà a Roma alla Galleria dell'Oca.

De Pisis e le farfalle

di 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, seguendo 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 tè casalingo sulla terrazza di un vecchio palazzo romano, non lontano dalla casa di via Monserrato delle sorelle Cipolla, dove ancora, in quegli anni, de Pisis si fermava durante le sue brevi visite a Roma. Lo rivedo seduto sull'orlo di una poltrona di vimini, appoggiato ad 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. 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 de' 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 e sa cymaise... son aile est son pinceau et son pinceau la forme même de son oeuvre».

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 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 dentati, 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 ad esprimere il suo disaccordo «su certe questioni speciali della tecnica e sulla trasparenza della materia». Una divergenza che ci riporta ad 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. E' 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 di «Gli amici al caffè» o affiorava nelle poche riviste d'arte italiana, 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 ad un quadro seicentesco dotato di particolari «valori» pittorici, si diceva sempre: è dipinto come un Courbet, come un Corot, come un Manet; davanti ad 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 spumeggianti 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, alla *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 ottocentismo (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.