

# **Filippo De Pisis**

## **Opera grafica**

dalla collezione Malabotta

*a cura di* Luca Massimo Barbero

il Cardo

## Le litografie di Filippo De Pisis

Luca Massimo Barbero

In un'analisi della produzione dei fogli litografici eseguiti da Filippo De Pisis, è doveroso il ricorrere alla traccia magistrale che, di questo particolare aspetto del pittore ferrarese, ha tracciato Manlio Malabotta nella sua elegante e oramai storica pubblicazione del 1969.

Nel breve ed esatissimo testo, egli mette in luce la difficoltà dell'agire in litografia per un autore come De Pisis, per il quale: «Il disegnare fu un'attività indispensabile per il pittore, ma un disegnare senza incertezze e senza pentimenti. Invece la litografia (l'immaginare un De Pisis acquafortista è addirittura un assurdo) lo forzava a un impegno e gli suggeriva una conclusione meccanica, inaccettabili per la sua natura stessa. Eppoi anche la limitazione inderogabile del formato, la necessità – per le illustrazioni – di aderenza a un testo o a un tema, l'obbligo di sequenze, la non immediatezza, per cause tecniche, tra ispirazione ed esecuzione, la preoccupazione di tradurre l'annotazione grafica in un'opera di per sé durevole: premesse tutte da superarsi con estrema fatica»<sup>1</sup>.

Non sconosciuta all'artista è invece l'illustrazione di libri. Spesse volte De Pisis illustra pubblicazioni – d'amici letterati o di autori classici a lui «particolarmente affini» – ove però suoi schizzi o acquarelli vengono riprodotti meccanicamente, come tavole nel testo<sup>2</sup>. Infatti, prima della stagione veneziana degli anni quaranta, egli ha già illustrato opere come *Questa è Parigi*, stampata nel 1931, dell'amico Giovanni Comisso – con riproduzioni di acquarelli dallo spirito caricaturale – e *Le nozze di Figaro*, del 1932 di Giovanni Cavicchioli, in cui si riproducono su carta azzurrina quindici tavole tratte da suoi inchiostri acquarellati.

Di queste riproduzioni meccaniche, spesse volte di qualità modesta, si accorgono attenti i critici dell'opera sua, biasimandone il carattere e cogliendone l'atipica «singolarità». A queste critiche e soprattutto a quella di Giuseppe Marchiori apparsa sul «Corriere Padano» nel luglio 1932 De Pisis risponde con alcune precisazioni replicando: «Caro Direttore, [...] in linea generale, io sono contrario alle illustrazioni dei libri di

letteratura pura, e avevo consigliato gli amici suddetti a rinunciare alle mie e che ho esitato molto prima di farle. Queste comunque, tengo a dichiararlo, son qualcosa di ben diverso (con altri schizzi di carattere umoristico, inediti) dai miei disegni veri e propri [...]. Trovo che, con tutto lo spirito di questo mondo, è difficile fare un disegno buono sul serio, senza un appoggio dal vero: in genere io non faccio un tratto se non dal vero e scelto con cura attenta» e prosegue illuminando queste sue parole con magiche immagini metaforiche, dicendo poi che: «Le suddette illustrazioni sono gettate giù abbandonandomi all'estro della fantasia, scarabocchi arguti, vignette sugose come chi fissasse l'ombra che fa una candela su un muro, fantasmi segnati al nero di un polsino che si curva e muore con una gentile riverenza; larve sorte tra le pagine all'immaginazione del lettore»<sup>3</sup>.

Quasi un esercizio necessario quindi le prime prove, tanto che Giuseppe Raimondi, in un suo saggio fondamentale su De Pisis illustratore, le ritiene come una sorta di preludio all'attività grafica futura. Egli legge le illustrazioni per Comisso come «un genere di schizzo caricato, dove l'umore e il temperamento difficilmente giungono all'ironia e alla comicità. I grossi segni, quelle macchie in cui dilagano, sentono l'atelier, l'officina, perfino il garage». Accennando già a una maturazione di carattere e di spirito più affine all'artista, della seconda – non a caso titolata alle *Nozze di Figaro* – annota che: «Quello di aspro, di ruvido, di affrettato che era nei disegni del primo libro da lui illustrato, qui è addolcito, spianato, intriso di una luce tra veneta ed emiliana, che avvicina, in certo modo, il ricordo guercinesco a quello veneziano del Guardi»<sup>4</sup>.

Ancora Venezia, i maestri antichi, il Guardi. Assonanze, nomi d'artisti che ritornano, come un ossessivo coro, nelle critiche, nelle lodi, negli scritti che lo riguardano. Venezia e il suo senso del colore, del segno, l'intangibile bellezza della città che si sfalda e risplende, come un corpo inafferrabile, saldamente abbandonato tra le acque.



Quasi fatalmente, la produzione grafica di Filippo De Pisis viene a corrispondere agli anni che l'artista trascorre risiedendo a Venezia. È infatti a partire dal 1943 e sino al 1948 che prendono corpo le immagini prodotte attraverso il mezzo litografico, analizzate in questa pubblicazione.

Molti testi critici hanno riportato le vicende, i viaggi, gli appuntamenti e i ritorni di De Pisis a Venezia: sin dall'adolescenza del suo primo incontro con la città, ove «tutto sembra annegarsi nell'acqua che ride»<sup>5</sup>. E di questa mirabile «venezianità depisiana», tra gli altri parla anche Giuseppe Marchiori in un suo articolo ove ricostruisce il rapporto professionale dell'artista con la città risalendo alla «mostra di Ca' Pesaro al Lido di Venezia» del 1926. De Pisis – per Marchiori – appartiene a Venezia, perché tutta la sua pittura, ovunque sia eseguita, riporta a due soli grandi referenti pittorici: la pittura francese e l'atmosfera veneziana. Tra questi due nuclei di riferimento, la «venezianità» emerge e vince perché: «Basta una bandiera, una prua dipinta, uno straccio appeso al sole, uno specchio d'acqua verde bottiglia, una facciata barocca di chiesa, perché De Pisis trovi l'intonazione di casa sua e la simpatia necessaria per mettersi al lavoro. La serie dei paesaggi veneziani ha fatto pensare taluno al Monet della *Fête nationale* alla ben nota maniera del primo impressionismo francese». Prosegue poi virando bruscamente verso la storia classica della pittura veneziana, adottando De Pisis come figlio lagunare e inserendolo direttamente nella linea della migliore sua tradizione pittorica: «Le fonti sono più antiche e più dirette: sembra facile a tutti constatare in queste tele un gustosissimo aggiornamento del Guardi. Anche il Guardi appartiene a quell'ordine che si potrebbe definir «compendiario». Venezia, per la sua atmosfera che vela e rompe le linee troppo crude, per la intimità antica conservata e composta fuori dal tempo in luoghi irreali e misteriosi, equivale per l'occhio sensibile di De Pisis alla pittoresca collezione di oggetti raccolti

nella luce incerta della povera stanza d'affitto [...]. Venezia era come la sua stanza. Vi si muoveva con gioia tra cose note. Bastava dipingerle»<sup>6</sup>.

Illustra l'articolo di Marchiori la tela *San Marco* del 1931, uno degli emblemi – con il *San Moisè* – della Venezia dipinta da De Pisis.

Con l'avvicinarsi della seconda guerra mondiale, De Pisis inizia una lunga serie di nuovi spostamenti, di viaggi. Da Parigi passa a Milano, poi a Cortina, a Vicenza presso i marchesi Roi – già suoi committenti – poi ancora a Milano, nel luglio 1940 a Venezia e poi a Rimini. A Milano, un increscioso incidente e un'infinita serie di furti ad opera di giovinastri o modelli che frequentavano la sua abitazione di via Rugabella, si ritorcono contro di lui e il prefetto della città propone ufficialmente al tribunale di iniziare il processo per il confino. Triste avvenimento questo, che Comisso riassume e commenta perfettamente dicendo: «Quel governo fascista che marciva nella più losca immoralità credeva di crearsi un alibi mandando al confino il maggior artista del suo tempo»<sup>7</sup>. A questi tristi momenti si aggiunge, dopo la serenità del «suntuoso soggiorno romano e laziale», il terribile bombardamento su Milano del 1943 ove ha distrutta l'abitazione e a stento salva la vita.

Queste e così poco poetiche, sono le premesse al suo trasferimento definitivo a Venezia; ove, con la consueta e trasfigurante magia del suo «vivere», De Pisis continua meravigliosamente indisturbato il suo creare: immediatamente risanato d'ogni rancore e dispiacere, dalle bellezze e dall'atmosfera cittadina.

Sandro Zanotto scrive a proposito che «Filippo De Pisis abitò ufficialmente a Venezia dal settembre 1943, da quando cioè, fuggendo dai bombardamenti di Milano, affittò un appartamento a San Samuele 3435 e uno studio a San Barnaba 3074. Nel 1944 comprò una casa a San Sebastiano 1709 [...] riuscì a sgombrarla dagli inquilini e a trasferirvisi nel 1945 e dovette lasciarla nel 1949, quando fu ricoverato alla clinica di Brugherio dove rimase sino alla morte. In realtà il periodo veneziano di De Pisis dura un lasso di tempo assai breve, assai inferiore a quello ferrarese, a quello





Filippo De Pisis, *Pioggia in piazza, Vicenza 1939 c.* (già raccolta dei marchesi Roi, Vicenza).

parigino, perfino a quello di Brughiero, eppure a Venezia volle comprarsi casa [...] a Venezia egli si riconobbe: come se dopo tanto vagare fosse arrivato finalmente alla sua città definitiva, ebbe il coraggio di vivere nel modo che gli era congeniale, tra stravagante e intellettuale, nascondendo sotto la maschera dell'«eccentricità aristocratica la tragedia esistenziale che è al fondo della sua opera»<sup>8</sup>.

Venezia è il «teatro ideale» per questo «momento depisiano». Gli anni della seconda guerra mondiale e quelli immediatamente successivi, hanno trasformato la città in una sorta di artificioso mondo aristocratico, di ultima isola disperatamente felice a cui fare approdo per evitare i disastrosi effetti del conflitto.

Alta è la concentrazione di figure del mondo delle arti in città, tra i «rifugiati di lusso», hanno residenza in città, anche per lunghi periodi, personaggi come Massimo Bontempelli, Luchino Visconti, Felice Carena<sup>9</sup>, Arturo Martini; senza contare gli artisti di passaggio e in soggiorno estivo. Una città che ospita Virgilio Guidi, la famiglia Cadarin, Bruno Saetti, così come i grandi interpreti delle passate e nuove stagioni artistiche. Si confondono nella storia veneziana e in differenti ambiti, personaggi come Mariano Fortuny Madrazo, Novati, Fava, Astolfo De Maria, i maestri del vedutismo lagunare, l'amico Juti Ravenna e le nuove generazioni di artisti, tra i quali Mario Deluigi, il giovane Vedova, Luigi Tito, Alberto Viani, Zoran Musić. Centinaia d'altre figure si devono aggiungere ai cantanti, ai collezionisti, ai nuovi borghesi del ventennio e all'aristocrazia internazionale, così come ai ricchissimi sfollati che trascorrono mesi d'ozio e mondanità in una città slegata completamente dal senso reale del «mondo». Un'isola appunto, senza tempo, ove la bellezza è conservata nella pietra e nel mare. È la Venezia della maturità dell'industria e della finanza di Volpi di Misurata, di Gaggia, di Vittorio Cini e della classe dirigente intraprendente ad essi correlata.

Il mercato d'opere d'arte ha in città un suo rifiorire e le richieste sono moltissime, soprattutto ora che la città ha la possibilità di ottenerle direttamente dal

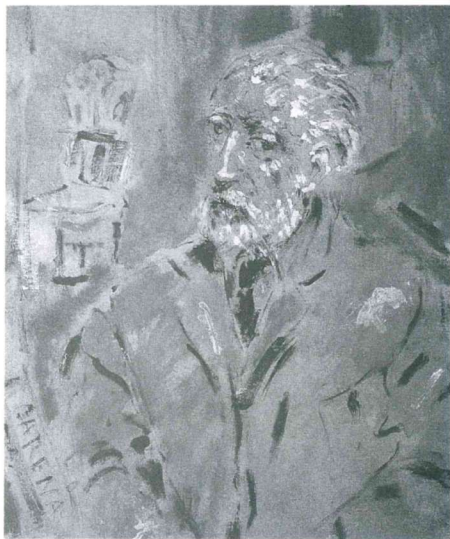
maestro. De Pisis ritrova vecchie conoscenze quali Carlo Cardazzo, il geniale gallerista a cui il dopoguerra lagunare e italiano debbono grande riconoscenza, così come nuovi galleristi e collezionisti infaticabili. Emergono tra essi Nonveiller con la sua Piccola Galleria, i signori di Frattina, i Romanelli, i Poli, Benno Geiger, la figura di Pospisil. A questi si aggiungono, frequenti, le visite di Comisso, le opere per il gallerista Zamberlan, la galleria Sandri e tantissimi altri ancora. Questa necessità del reperire opere per i collezionisti e la diversificazione dell'offerta, aprono in questi anni il mercato italiano alla produzione di opere litografiche o di alta bibliofilia. Scrive a proposito Malabotta: «Negli anni della guerra, e avvicinandosi la sua fine il fenomeno aumenta, il mercato librario italiano venne improvvisamente invaso da un'insolita massa di pubblicazioni, rese preziose dalle basse tirature e dalle illustrazioni, firmate dai maggiori artisti dell'epoca. "Beni di rifugio" anche allora, resi necessari dalle richieste, le più disperate, di impieghi di danaro»<sup>10</sup>.

#### IL PERCORSO GRAFICO DAI SINGOLI FOGLI LIBERI ALLE GRANDI IMPRESE

L'attività di Carlo Cardazzo si basa sulle esposizioni alla Galleria del Cavallino che, oltre agli artisti veneziani, espone con grande frequenza opere dei maestri del Novecento europeo e italiano. L'ambito della galleria è inoltre ampliato dai rapporti di Cardazzo con gli imprenditori cittadini, la borghesia e gli intellettuali e una serie di possibilità alternative di esposizione e divulgazione delle opere d'arte. Tra questa fitta rete di corrispondenze emerge, non ultimo, il rapporto con Arturo Deana, proprietario del ristorante La Colomba.

Ancor prima del trasferimento veneziano, Cardazzo ha cercato di ottenere da De Pisis alcuni disegni da editare sotto forma di litografia, ma nonostante il loro rapporto, già risulta evidente una certa reticenza da parte dell'artista al ricorrere a quella tecnica.

Il primo foglio conosciuto è quello dei *Fiori nello stu-*



Filippo De Pisis, *Ritratto del pittore Carena*, Venezia 1946.

Al ristorante La Colomba, Venezia 1947. Da sinistra: Felice Carena, Gian Francesco Malipiero, Milena Milani, Filippo De Pisis.

Filippo De Pisis, *Ritratto del collezionista Pospisil*, Venezia 1947 (ASAC, Venezia).

Filippo De Pisis, *Ritratto del pittore Favai*.



dio che Malabotta data 1943 dicendo che «porta, unica, la sigla milanese di V(ia) R(ugabella). Fuggendo da Milano, se ne portò dietro la pietra e la fece stampare a Venezia»<sup>11</sup>. Fatta stampare con certezza da Cardazzo, questa litografia potrebbe essere anche un disegno eseguito a Milano su carta speciale da trasporto con matita litografica e trasportata su pietra poco tempo dopo a Venezia. Si conosce unicamente acquarellata, e anche questo particolare potrebbe rivelare l'intenzione del gallerista di far produrre opere litografiche per fornire al mercato opere conosciute come «gli acquarelli depisisiani» in veste di multipli, dalla maggior reperibilità.

Potremmo infatti dire che le prove litografiche nei fogli liberi o singoli di De Pisis, eseguiti per Cardazzo o per il mercato veneziano, hanno come soggetto figure emblematiche della sua arte, in alcuni casi veri e propri simboli del suo dipingere figurativo. Seguono immediatamente due fogli stampati dall'officina Bodoni di Madersteig a Verona, di cui non si conoscono più di cinque esemplari non numerati: *Funghi* e *Testa di ragazzo* datati nella pietra 1943 e siglati S(an) (B)arnaba. La prima è una prova in nero di una natura morta composta da un gruppo di funghi (già apparsi in vari dipinti tra cui i *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice* del 1933). Sono posti in primo piano, su di un ipotetico cartoccio che si alza magicamente verso l'alto, rivelando un sordo cielo fatto di quattro nuvole e reso tale dall'immobile cifra virgolata di due – ancor più ipotetici – uccelli in volo sulla sinistra. Un mirabile e cupo «frammento» colto sulla carta, come una memoria improvvisa e immanente. La seconda, sempre in nero, eseguita con un segno leggero e a tratti invisibile, traccia l'immagine di «uno sguardo». Un viso di giovane a mezzo busto volge i suoi occhi allo spettatore, simbolo e ricordo, avvertimento e seduzione di tutti i nuovi modelli che De Pisis ritroverà nella città lagunare. Modelli «di sempre», i cui nomi sono consegnati nella sua opera e nei ritratti: Allegro, Roger, Delio, Bruno e tanti altri ancora che hanno ceduto la traccia di sé al segno depisisiano, lasciando il corpo tramutarsi in rimem-



branza e poesia<sup>12</sup>. Sono entrambe da reputarsi tavole eseguite per illustrare un libro mai pubblicato dell'editore veronese e che presentano ancora quelle caratteristiche di «ripresa» del proprio lavoro, delle proprie immagini.

Le prime prove devono aver raccolto buona adesione e sicuro successo se Cardazzo fa loro seguire immediatamente nei due anni successivi altri sette fogli singoli.

Nascono così opere come *Il giacinto* del 1943. Conosciuta anch'essa soltanto acquarellata; il tema sottile della trasparenza vitrea del vasetto – ospitante le fragranti linee dei fiori – gioca con pochissimi accordi di toni tra il rosa, l'ocra e il celeste, in un luogo senza referenti, una stanza senza particolari indizi che possano ricollegare il luogo o la città.

Interessante, nel foglio *La bottiglia* del 1944, è invece il nuovo utilizzo del segno, quasi che da quest'opera l'autore inizi a trovare un interesse verso questa tecnica. Il soggetto è tra i più cari all'artista (dal *Coin de table* del 1925, alla leggendaria *Bottiglia tragica* del 1927 sino all'*Ovale con bottiglia azzurra* del 1941 e alla veneziana e coeva *Natura morta con bottiglie* siglata S.B. del 1943 circa). Uno sgabello serve all'uopo di «altare quotidiano», visto con un angolo in primissimo piano. Solo la parte superiore è visibile e regge idealmente una bottiglia da vino con, a fianco, due simulacri misteriosi. Il segno della matita litografica – più simile a un grasso pastello, più friabile e morbida di quelle alla grafite – presenta un suo complicarsi, uno sviluppo. E infatti la prima volta che De Pisis ricorre a un tratteggio deciso e completo, più forte, più vibrato delle altre prove litografiche. Nel suo dipingere a olio, l'ombra, il volume, gli spessori sono accennati, suggeriti da tocchi di biacca, colore e materia o altro che possa creare un «peso» sulla tela. In litografia, invece, l'ombra, i volumi, gli spessori devono ritrovarsi nel solo segno nero della matita, i lumi debbono essere concepiti «nel foglio», utilizzando il suo bianco, lo spazio non occupato dal segno. Così allora questa bottiglia si colma di un tratteggio circolare fitto fitto; le ombre sono forti e ben riportate,



Filippo De Pisis a Venezia nel 1944 c.



quasi a sostenere i due oggetti sul piccolo sgabello. La massa del segno si concentra intorno al soggetto; l'orizzonte è ancora una semplice linea lontana che taglia, con una figura, una «macchia china», unico personaggio «tradotto» dalle lontane nature morte marine.

Che quest'opera sia presaga di uno sviluppo del segno grafico è testimoniato dalle successive litografie eseguite dal maestro. *I piccioncini*, datato 1944, può esserne considerato un esempio. La composizione ritrova una familiare arditezza e calma. La seduta di una sedia in stile, serve come piano inclinato al tagliere da cucina in legno che regge – come su di uno sciagurato podio – due corpi spennati dal capo riverso e dal becco chiuso dalla morte, di due piccioni. La semplicità magicamente allarmante di questa composizione è dovuta a un segno ricco e modulato. L'utilizzo della matita litografica è divenuto ora quasi magistrale, tanto esso si fa lieve e frammentario nella decorazione della seggiola e nei corpi implumi delle carcassette animali, per poi divenire cupo, deciso e pieno nelle zone d'ombra o nel poco piumaggio lasciato sui capini dei piccioni.

Una visione che viene «fermata» sulla carta in qualche istante. Un attimo di transito tra lo studio e la cucina di casa che, come ricorda Comisso, «era sempre in una tale promiscuità con la sua tavolozza che dicevo poteva avvenirgli di usare la biacca invece del burro. Si sapeva che la verdura, la cacciagione e i pesci dopo aver servito più volte per fare i quadri, li cacciava nella pentola senza badare se erano ancora dotati di freschezza»<sup>13</sup>.

Dell'inesauribile dono di De Pisis al tramutare e metamorfizzare ogni oggetto e ogni aspetto della vita in arte e poesia, è innegabile prova la litografia intitolata *Le trappole*, sempre del 1944. È questo uno dei fogli più interessanti dal punto di vista della soluzione grafica del segno.

Già negli anni trenta esegue nature morte *Sul parquet* tra cui quella del 1936 in rue Servadoni; ma il senso di instabilità precaria dei cartocci e degli oggetti così come delle linee prospettiche ardithe del pavimento,

non sono ripresi in questa «inquadratura veneziana». Tutto è più scattante e morbido al tempo stesso. Lo sguardo dell'autore si è come abbassato, avvicinato al suolo, per focalizzare le piccole cose e fissare poche linee di questo spazio limitato ove «il fatto» ha avuto luogo. Sull'impiantito – trasformato in un «paesaggio disteso», da un segno fitto e curiosamente animato in zone scure e ombre quasi espressive e minacciose – sono posate esche alimentari, scarti e gusci d'uovo abbandonati (all'uopo? o d'abitudine?) e due trappole. Una d'esse è a forma di piccola gabbia, l'altra, più comune, è scattata sul collo di un sorpreso, piccolo topo prigioniero. È l'attimo immediatamente successivo allo scatto della molla. Il segno veloce e mobile lo eterna come una splendida piccola natura morta delle piccole cose, dei misteri e delle miserie quotidiane, trasfigurandone e amplificandone il «respiro». Quasi questo piccolo animale dalla coda guizzante fosse posto in quella posizione per un solo attimo, per un pretesto necessario ad animare con una presenza, la bellezza della caducità delle cose, della vita che passa come le nuvole, nella lontananza del quadro, appoggiato al pavimento e disegnato di sghebo sullo sfondo.

Dello stesso anno è *Il ritratto di Menego*. In questa sorta di percorso grafico attraverso i luoghi e i temi cari a De Pisis non poteva non essere presente uno dei più singolari. Un omaggio a tanta pittura del Sei e Settecento: il ritratto di vecchio o la «testa di genere». Parafrasando quasi gli antichi, De Pisis si serve di soggetti anziani, vecchi contadini cadorini, pescatori, giardinieri, uomini di fatica dai visi solcati da rughe espressive, calzanti berretti d'ogni foggia che – come nelle «teste di carattere» tiepolesche – connotano la provenienza, esotica o meno del soggetto ritratto. Questo è il caso di Menego, inquadrato a mezzo busto nella cornice di cielo solcata come sempre da due sole «anime volatili». Lo sguardo fisso, la piccola bocca socchiusa, la giacca e il segno nero e raggrumato delle righe tracciate liberamente, sino al divenire capelli, ombra del copricapo posto in posizione arretrata sulla fronte. Regna un chiaro «silenzio» venato da un lieve

Decorazioni eseguite da De Pisis per il portale della sua casa a San Sebastiano (ASAC, Venezia).

Interno della casa a San Sebastiano (ASAC, Venezia).

«sentimento» di malinconia, in quell'uomo: abbandonato contro un cielo.

Completano questi fogli emblematici e «liberi», i fogli *Il beccacino* e *Il pesce* entrambi eseguiti nel 1945.

Il primo richiama le grandi composizioni dedicate alla cacciagione così come al continuo riprendere e proporre in pittura la grande seduzione dei piumaggi multicolori e delicati delle miriadi di specie di volatili che nel suo studio si trovano in gran copia, quasi presenze fedeli. Ma al senso della caccia, e in più della caccia lagunare – ove la memoria vola alla serie del Guardi e di altri cronachisti pittorici lagunari – sembra rifarsi questo delicatissimo foglio. La linea più alta dell'orizzonte divide la composizione e su di essa è posato il corpo idealmente appeso del piccolo beccacino. Il segno è tipico della produzione grafica recentissima, arruffato e nitido nel piumaggio e più lieve, quasi accennato, nel cielo. Ed è infatti all'aprirsi di questo cielo – fatto di linee spezzate, quasi sideree cortine aperte sul paesaggio – che si potrebbero, ancora una volta, far aderire i celebri versi di Montale. Versi fatti in quest'occasione pronunciare dalle due piccole figure «alla Guardi», che vengono accennate nella parte sinistra; cacciatori o viandanti nella laguna, testimoni di:

Una botta di stocco nel zig-zag  
del beccacino

e si librano piume su uno scricolo.

Poi discendono là, tra sgorbiate  
di rami, al freddo balsamo del fiume<sup>14</sup>.

Figure «a macchia settecentesca», e così a pieno titolo «depisiane», sono presenti sempre nel lato sinistro del «paesaggio-orizzonte» del foglio *Il pesce*. Questa volta appunto, sono esse pescatori o «macchie» necessarie al giustificare prospetticamente il vuoto del paese prima della linea dell'orizzonte spessa e nera; quasi come l'inizio di uno spazio colmo d'acque. Sull'identica seggiola dei *Piccioncini* – vista però di fronte e collocata all'aperto – si alza e sviluppa un cartoccio sconclusionato, sul quale si poggia rigido e imponente il protagonista. Il corpo maculato del pesce è reso con

un segno fitto e nervoso, e alle macchie precise delle squame si intrecciano i segni neri che partono dal globo cieco dell'occhio e si diramano sino alla nera macchia della coda, sospesa nel vuoto.

La vicenda grafica depisiana conquista nel volgere di pochissimi mesi un alto punto di ricerca e di raggiunta maturità.

Si è ricordato come questo periodo sia particolarmente felice, tanto da farlo descrivere da Comisso come la «stagione dorata»; dove «oro» è da identificare con il danaro, con lo strepitoso successo di mercato e la creativa spensieratezza agiata. In questa dicotomia tra oro e nobiltà si muove De Pisis. Nico Naldini traccia un'immagine dello *status* dell'artista in questi anni scrivendo: «Il prezzo dei quadri varia a seconda degli acquirenti. Ce n'è uno per i collezionisti ricchi, uno per i mercanti, un altro per gli amici. I più fortunati sono coloro che, come preliminarmente alla vendita, gli portano un chilo di burro o un pacchetto di tè. E quanto ai soldi non accetta assegni o altra forma di pagamento che non siano banconote da mille lire». «Il denaro affluiva fino a sommergerlo», ricorda Comisso, «Ne aveva dappertutto nelle tasche, sovente ne toglieva a pacchetti per farli vedere e li copriva di baci [...]. Appena venduto, il suo quadro non gli interessava più, non lo ama e raramente lo ricorda. Tutto si ripete attorno a Pippo, le varianti sono solo esteriori. Al bel mondo parigino si è sostituito quello veneziano con i Valmarana, i Morosini, i Donà delle Rose che gli aprono i palazzi sul Canal Grande»<sup>15</sup>.

Per soddisfare richieste sempre più interessanti e differenziare l'offerta nei confronti del collezionismo, Cardazzo riunisce la tradizione consolidata dell'universo figurativo depisiano, con la stigmatizzante e indiscussa figura storica di Rodolfo Pallucchini, principe e narratore delle trame pittoriche della storia veneziana. Dalla tangenza di questi due universi paralleli nasce la cartella di sei litografie edita nel dicembre 1944.

Nel testo di prefazione, lo storico conferma straordinariamente la nuova capacità grafica del maestro e colloca oramai in modo inequivocabile le immagini e

Un angolo della casa a San Sebastiano con il giovane Bruno in posa (ASAC, Venezia).

il «segno» depisiziano in una linea di continuità storica con la pittura veneta. L'arte di De Pisis viene paragonata alla tradizione, alla felicità veneta dei grandi maestri; tanto da far scrivere allo storico: «Le radici spirituali e tecniche di un artista come De Pisis sono saldamente connesse con l'ultimo grande filone della pittura italiana, stroncato proprio in Italia dalla moda del neoclassicismo internazionale, cioè di quella corrente che, raccolta l'eredità del manierismo, considerava il dipingere come un atto di evocazione fantastica, una liberazione magica dalla realtà, e che, svolgendosi in successivi momenti storici, dal Maffei al Magnasco, dal Bazzani ai due Ricci, era stata esaltata da Francesco Guardi»<sup>16</sup>.

Peraltro questa ideale continuità viene comprovata e confermata dal titolo della prima litografia in cartella chiamata appunto *Omaggio a Guardi*. Pallucchini, nel testo, la vuole ricondurre allo stato di «veduta» ove il segno nero «più robusto e particolarmente incisivo» delinea, nella fascia inferiore, un canale, alcune barche, verzure e un cascinale. Quasi un'isola, un canale-scuero, simbolo di questa nuova emblematicità veneziana dell'opera di De Pisis. Anche in questi fogli la tipologia tematica dell'autore si propone attraverso diverse soluzioni. *L'omaggio a Goya* ritrova l'amore infinito per gli omaggi<sup>17</sup> ai momentanei amori e alle eterne passioni artistiche depisiziane. Nell'interno dello studio, seduta a fianco del prezioso trespò di Cocò, siede una vecchina che è tracciata con quel tocco tipico di queste litografie, così riassunto da Pallucchini: «un tocco più acceso e indiolato, mediante il quale imprime una così penetrante e intima vita ai suoi fantasmi. La vecchina che siede vicino al pappagallo è di una così sottile ed incisiva crudeltà da far pensare a un Soutine più sciolto e atmosferico»<sup>18</sup>. Sempre una figura in un interno è l'immagine del *Ragazzo*. Il busto e il viso posto in parziale penombra da un cappello, la mano sinistra portata come una posa al petto (quasi come nel *Ritratto del Beato Labre* e del *Pittore Dominguez* di poco seguente). Avvolto da una maglia da ciclista con lo sguardo fisso e la bocca socchiusa, egli è seduto a immagine di una robusta

Filippo De Pisis, Illustrazione per il libro di Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale*, ed. Milano 1944.

Filippo De Pisis, Illustrazione per il libro di Paul Verlaine, *Poésies*, ed. Milano 1945.

ma stanca sensualità. Da questa immagine l'occhio depisiziano sembra semplicemente spostarsi, cambiare inquadratura e, volgendo lo sguardo, ritrovare un nuovo angolo *Nello studio*: il tavolo da lavoro, le brocche con i pennelli, le essenze, forbici e tubi spremuti, fiaschette e la tavolozza posata su di una lattina. Il consueto disordine si distende, si quietava e si rende silenzioso in questa immagine. L'artista, come in un momento di riposo, osserva la sua «postazione», le immagini del suo lavoro. Il bianco e nero della matita litografica traccia, delle mille cose di questa natura morta, un'immagine fiera e vibrante, come di celata allegrezza. Di questa felicità creativa è testimone anche il foglio *Il valligiano* dove il segno si intensifica, inispessisce e addensa nelle parti in ombra, nello sguardo impreciso e perduto del vecchio, scivolando sulla camicia bianca dai due bottoni e arricciandosi nelle rughe del viso, del collo, nell'apostrofo dei baffi volti all'insù; in una «arguzia non certo descrittiva, ma tutta risolta in un tremuto di segno che ne rende allucinata la fisionomia».

Felicemente emblematico è il foglio *I fiori*. Un vasocartoccio tremulo e terribile al tempo stesso, contiene una vera composizione deflagrante di mille accenti botanici e di steli che porgono «all'aria e alla Luce» corolle e petali. Il segno di questo emblema magico è tra i più ricchi di chiaroscuri graduali e frastagliati, sbavature ricercate, dal pieno valore pittorico. La vibrante sensualità del «toccato» del segno, irradia e spezza l'atmosfera immobile dello scorcio di studio in cui il vaso è collocato. Lo spirito depisiziano si è impadronito del *medium* e con questo foglio il segno si arricchisce, infrange, ricomponendo: entrato a pieno diritto nel «verseggiare meraviglioso» della forza creativa della poesia depisiziana. Ancora la guida di Pallucchini chiarisce e conferma che «De Pisis [...] servendosi di questa nuova tecnica [...] fa dunque del colore anche quando affida il suo sentimento figurativo al bianco e nero litografico: anzi, dai due toni fondamentali a sua disposizione, distilla una vena cromatica più impegnativa e meno sensuale, tesa a reggere, con un tratteggio quasi delirante, accenti umani vi-

Filippo De Pisis, Illustrazione per il libro di Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale*, ed. Milano 1944.

Filippo De Pisis, Illustrazione per il libro di Paul Verlaine, *Poésies*, ed. Milano 1945.







vissimi, trasalimenti allucinati, abbandoni più sereni». Il segno maturato nel periodo veneziano ha raggiunto quindi una sua classicità, una facilità estrema che gli consente di trasalire, di impossessarsi del soggetto e «trapassarlo» dalla realtà all'«immagine del sentimento», della poesia. Riprende l'esercizio dell'illustrazione interrotto anni prima e nel 1944-45 dà alle stampe alcuni acquarelli e disegni per pubblicazioni letterarie<sup>19</sup>. Emergono tra esse il *Viaggio sentimentale* di Sterne illustrato da otto tavole a colori (riproduzione a stampa di altrettanti acquerelli), l'emblematico e rivelatore *Soggiorno a Venezia* di Proust, illustrato da quattro disegni di soggetto veneziano, e le *Poésies* di Verlaine con dieci riproduzioni a colori di acquarelli. Citiamo queste pubblicazioni come indice necessario e indizio probante del momento creativo depisiano accostandolo alla asserzione di Giuseppe Raimondi che di questo periodo ribadisce l'alto profilo qualitativo e l'estrema completezza formale scrivendo: «De Pisis [...] ha raggiunto una sua felicità [...] ormai può raccontare più distesamente, e perfino «illustrare» il contenuto di ogni poesia riflessa letterariamente. La poesia di Verlaine, fatta di senso, di natura e di una melodiosa fantasia sempre pronta a rispondere al tocco di un palpito umano, erano come carne della sua carne, come gli stessi elementi della sua arte [...]». Nello stesso anno illustra il *Viaggio sentimentale*. In codesta occasione, viene di rilevare il carattere o quasi la «patina» di «Ottocento romantico» dissolta dentro i soggetti dell'«illustrazione». Citazioni necessarie come prefazione, avviso, preparazione, al «punto di arrivo» massimo della grafica depisiana nell'aprile del 1945, con le illustrazioni litografiche per i *Carmi* di Catullo.

#### I CARMI DI CATULLO E GLI ULTIMI ANNI VENEZIANI

Lunga e sofferta la gestazione di quest'opera. Più volte De Pisis rimanda, rinvia, tace e allontana, le richieste gentili e insistenti di Giovanni Madersteig che a Verona continua, pur in tempo di guerra, a produrre capolavori della stampa per bibliofili. La prima traccia di

questo progetto risale ai primi mesi del 1943, addirittura quando De Pisis si trova ancora all'albergo Colonna a Roma. Dalle lettere tra l'artista e lo stampatore emerge la chiara volontà di De Pisis di rimandare questo compito difficile e nuovo, con la ferma ed educata intenzione di non contrariare o deludere il committente. «Le confesserò – scrive da Roma – che non ho potuto occuparmi molto del Catullo che pure vorrei poter illustrare. Ho fatto solo qualche disegno preparatorio»<sup>20</sup>. Nell'estate del 1943, i primi incontri e le discussioni tecniche per questo ambizioso progetto. Tutti i materiali sono di difficile reperimento e le attenzioni di Madersteig nei confronti del maestro sono estreme e puntuali. Scrive: «È cosa difficilissima di procurare la carta per il Catullo. Fabbriano mi ha, dopo molte richieste, finalmente offerta una buona carta [...] Ma non posso decidere senza avere il suo placet. La pregherei di voler telegrafarmi, se la carta gialla possa andare, anche per il caso che qualche litografia avrà forse una seconda tinta» e indica la decisione tecnica che De Pisis scelerà decretando l'atmosfera e il segno di tutta quest'opera, suggerendo che «forse Lei preferisce di decidersi per la litografia classica in nero che è sempre la più bella».

Nascono così, in modo discontinuo – attraverso difficili prove e incidenti tecnici di percorso dovuti generalmente al trasporto del disegno sulla pietra litografica – le diciassette immagini dedicate ai carmi catulliani. Il volume contiene le litografie come pagine, senza cornici, margini. I nudi classici del repertorio depisiano si alternano alle mirabili immagini poetiche di Catullo nella traduzione di Vincenzo Errante. Appaiono senza sosta i modelli, i giovani efebi, la figura femminile, e ancora nudi e citaredi, figure familiari al pittore. In questo olimpo seducente di «divinità depisiane», i giovani nudini, le nervose carni della giovinezza arcadica, assumono – per volere dell'artista – una maggior «compostezza», quasi una volontà sibrante dell'autore al controllare, adombrare, spengere la pudica sensualità dei corpi nella loro definizione grafica.

Ma come l'immagine nera si compone del suo segno,



Filippo De Pisis, *Lo zingaro*, 1935.

prendono corpo i giovani modelli ignudi, le fronti irradiate dalla bellezza e sorridenti labbra di chi il maestro chiama per nome. Per paradosso questi efebi che dovevano per rispetto d'illustrazione raggelarsi in una aulica figura, ritornano ad essere i San Sebastiani: ignudi marinai, trasportatori e apprendisti, artigiani o piacevoli adolescenti dalle gambe scoperte agli sguardi. Sono quei modelli veneziani di cui scrive Deniela De Angelis: «Ragazzi giovanissimi che l'artista invitava a posare, presenze veloci che si susseguivano senza soluzione di continuità. I modelli ora protervi ora disarmanti, ora teneri ora provocanti [...] in quella situazione, i giovani ritratti da De Pisis recavano una nota di superstite felicità, di possibilità di riscatto dalle brutture di quell'ora tragica»<sup>21</sup>. Per paradosso dicevamo quindi, ma felicemente, perché queste immagini rimandano per temperamento e genio, al testo. Non semplicemente illustrandolo, ma corredandolo di una sentita e felice corrispondenza di sensi poetici. Il segno è la caratteristica più ragguardevole. È frammentato, pensato e al tempo stesso disteso e immaginifico. Il «deserto bianco» dei fogli si popola di figure universalmente classiche, colte nella loro fantastica «occupazione», in una posa che allude e riassume l'appartenenza a un mondo senza tempo, temperato e modellato, magicamente, dall'aria impalpabile della storia e della mitologia. Così il giovane che suona a fianco dell'amico cinto da ricci schiumosi e da ombre sensuali, così la giovane donna – in cui molti hanno voluto riconoscere l'amica e artista Ida Cadorin – che sensualmente – nell'allegria classica della posa reclinata – scopre all'occhio una sua parte del seno. E ancora: il fiore desolato nel suo primo piano, il paesaggio lacustre dalla piccola barca, dedicato forse alla catulliana Sirmione. Raimondi soccorre scrivendo di un segno litografico ricco di «una trepida ansia, di commozione. Sono tra i disegni più intensi, in tal genere di soggetti, di De Pisis [...] Il ritmo del disegno si svolge e continua con la lentezza sensuale, con la pigrizia dell'immaginazione grafica, simile al ritmo chiuso e lento di un fregio vascolare ellenistico, di una decorazione pompeiana [...] Il segno di De Pisis,

come una bava di mare, come una sottile schiuma, condotto dalla traccia di matita, divaga e deposita un motivo figurato»<sup>22</sup>.

«Spero ora sarà finita, e auguro al libro il successo che merita se non il mio, il suo lavoro»<sup>23</sup>, scrive con non celata stanchezza, nel marzo 1945, un anno decisivo per la sua permanenza cittadina. L'anno degli ultimi episodi della tragica guerra che non risparmiava neppure più Venezia e che, inesorabilmente, trasforma quel mondo elitario in una sorta di «corte agli ultimi giorni di peste». Un tragico e implosivo teatro che, seppur velatamente, incide sul carattere, sull'immane fatica per De Pisis nel mantenere l'aspetto, la felicità espressiva e la enorme mole del proprio lavoro e, contemporaneamente, del proprio personaggio. Di quest'inizio d'atmosfera esistenzialmente tragica legata a quella che diverrà come d'improvviso la «cattività veneziana», scrive ancora, «trasversale biografo», Comisso nei suoi diari: «Ricordo un giorno dell'ultimo inverno di guerra in cui Venezia era simile a una sporca gualchiera con la neve che nessuno spazzava via, ed egli aveva invitato i più bei nomi dell'aristocrazia italiana che erano venuti a rifugiarsi nella città insulare [...] servi un tè in chicchere dispaiate, offrendo insipidi dolcetti da tempo di guerra, ma la sua voce e le sue mani bianche nell'indicare e illustrare ogni angolo dello studio lo tramutavano, per quei nobili abituati ai loro splendidi palazzi di Roma e Milano, in una reggia ariostesca. Tutti erano felici come se al di là di quella casa non vi fosse più una Venezia in sfacelo e un mondo in atroce guerra»<sup>24</sup>.

In questi anni emergono sempre più opere falsificate, dispiaceri e incidenti di varia natura. La grande produzione depisisiana e il suo successo, continuano però ininterrotti. Interessante e nuovo il rapporto che De Pisis ha in questo periodo anche con la Piccola Galleria di Roberto Nonveiller. Sorta in calle Larga xxii Marzo, dalla parte opposta della calle rispetto alla «depisisiana» chiesa di San Moisè, la galleria conferma in questi brevi anni di guerra una sua chiara linea di conduzione. I grandi maestri del Novecento vengono spesso volte esposti in collettive eterogenee – ma non



Filippo De Pisis, *Ritratto della signora Cadorin*, Venezia 1945 (ASAC, Venezia).



per questo meno interessanti – insieme a giovani artisti che orbitano torno alla galleria. I nomi di Mario Deluigi, Cobianco, Gastone Breddo, il giovanissimo Musić, Viani, Vedova e altri ancora, espongono disegni e opere nelle piccole sale, che ospitano familiarmente le opere «veneziane» di Arturo Martini e De Pisis, «contraltare pittorico» della maestria riconosciuta dello scultore di Treviso. La partecipazione sempre generosa di De Pisis ha in varie occasioni prodotto testimonianze interessanti per la rivista della galleria e le sue pubblicazioni. Tra queste i testi per lo stesso Martini e per la personale di Zoran Musić.

Non stupisce allora trovare nel bollettino del 9-29 settembre 1944 il testo di Virgilio Guidi sulla pittura e testimonianze di Breddo, tavole di De Pisis e ancora Guidi censore delle nuove sculture di Viani. Emerge ancora quel «bel mondo» illuminato. Basta elencare i nomi pubblicati nella rivista, per evocare tra le più importanti collezioni depisiane: «Alla VIII mostra della Piccola Galleria hanno partecipato i collezionisti: Conte Alvise Barozzi, Sig.ra Adriana Berardi, Dott. Newton Canovi, Pittore Luigi Cobianco, Ing. Rinaldo Colombo, Sig. Arturo Deana, Conte Dott. Mario Di Frattina, Dott. Benno Gegiger, Sig.ra Rosita Mecenati, Dott. Giordano Nobile»<sup>25</sup>.

Venezia reagisce in una sorta di autarchia lagunare. L'ambiente artistico si ostina a resistere e produrre autonomamente episodi d'arte e incontri mondani. Nel 1945, sempre per la rivista della Piccola Galleria, De Pisis crea una piccolissima litografia da inserire nel numero diretto da Carlo Betocchi. Il piccolo foglio *Rose in un bicchiere* si accompagna a litografie di Breddo e Deluigi i quali rappresentano altri aspetti della ricerca artistica veneziana.

Gli appuntamenti si succedono e la nuova casa ha finalmente raggiunto la sua multiforme configurazione d'interni. Nucleo di questa vita veneziana, il palazzo diviene sede di «rappresentazione», come prima e sempre, le mille stanze abitate o transitate da De Pisis. Dalla miriade di fotografie ad esso dedicate, nell'apertura della facciata, dalla «cavana» esce e slitta verso l'acqua la gondola, comprata «per poter capire, per

poter vivere questa flotta di pietra ancorata alla fonda del sogno [...] a Venezia si addice soprattutto il fluido e fresco silenzio dei suoi canali». Il giovane tuttora Bruno e altri «figuranti» giovanissimi e meno giovani, si alternano a brevi apparizioni di intellettuali in visita, di amici interessati.

Lo spirito della casa si anima improvvisamente di un brivido metafisico, quasi surreale. Prende vita di giorno, tramite il suo abitante, e nella notte, attraverso inanimate o animate «presenze». Scrive di questo suo domestico universo poetico: «Di bestie vive non c'è che il santo Cocò e certe piccole formiche che escono misteriosamente dalle fessure dei muri, e un taciturno e delicato centogambe che compare certe notti sul muro bianco del corridoio, ma vi sono i resti, le spoglie mortali, di diversi animali: la pelle di un leopardo un po' spelacchiata con la testa e gli occhi vitrei, la penna di un'aquila, una rara specie di anitra imbalsamata, il petto di un bel grigio, le ali nere e la testa a parte del collo marrone [...]». Talora di notte sento un piccolo fischio un po' lugubre e penso che sia l'upupa che si sia destata dal sonno della morte. In questa umida primavera la striscia di giardino verde e l'orto col fico e i vasi di fiori variopinti sulle scalelle risuonano di molte voci [...]. Si pensa all'elogio degli uccelli di Leopardi»<sup>26</sup>.

A questi silenzi, a queste dolci e tuttavia elegiache immagini si ispira tutto il suo recente universo poetico, fatto anche di una stremita solitudine. Da questi luoghi «di sempre» prendono forma e linea le dieci litografie a colori che accompagnano alcune sue poesie. La cartella – come ci ricorda Francesca Barnabò – nasce da una proposta fatta dal critico Barbantini all'ingegnere Alessandro Barnabò di cui è spesso ospite nella casa cortinese. Legati entrambi all'aristocrazia imprenditoriale veneziana ed essendo Barnabò editore della casa Il tridente, l'idea fu posta a De Pisis in breve termine e riguardando le sue poesie fu subito ben accolta. Nelle dieci tavole a colori prendono vita le immagini del «mondo» depisiano, le arie e i canti della sua parola scritta. Tavole quindi, icone della propria memoria, sorta di estremo tentativo d'architettura



re una struttura, un luogo ove la poesia e la pittura si uniscano, maturino. Nel *Pittore povero* lo spazio è occluso dal fondale cromatico del palazzo e la figura nera del pittore vagabondo con il suo cappellaccio si stacca dalla sua ombra a fatica, circondato com'è dalle quinte vegetali di un secco albero e giganteschi, quanto impossibili alberelli fioriti. *Cocò allo specchio* riprende in uno spazio bidimensionale l'immagine conosciuta dello studio di cui Comisso tante volte ha tracciato una mappa quasi catastale e oramai familiare ai «frequentatori letterari» di De Pisis. Lo studio ove «al centro vi era un divano circolare, a una parete un grande orologio a pendolo, in un angolo a sinistra un tavolo e come erano dispaiate e sgangherate le sedie, così lo erano le tazze». Ma al centro della litografia si piega sensuale e nascosto il collo di Cocò (quel santo), un piumaggio ingannevole quanto quest'immagine allo specchio. In alcune tavole come *Tartaruga antica*, *La nuvola*, *Paese antico* e *Natura morta marina*, il foglio si rende più libero e il segno più lieve. Le liriche poetiche lasciano quindi più spazio al narrare della matita litografica e depositano, in «proscenio», il soggetto del componimento. I vasti spazi del cielo sono popolati da nubi simbolici e intrusivi, da nuvole poetiche e immobili che dividono il cielo: simulacri d'aria e di vapore.

Sotto di essi, resi terreni dalla sola linea dell'orizzonte, i soggetti del componimento, presentati all'occhio come appena suggeriti. Il *Paese antico* è solo lasciato apparire, suggerito appunto da un ramo biforcuto, due cime d'edificio e la lontananza di un mare, sul quale «poggia» un naviglio senza vela e senza vento. Questa volontà del «suggerire», quasi adombrare di silenzio, pare essere la volontà dell'artista in questi fogli. Una volontà appunto «silente», come nella *Natura morta marina* in cui si «offrono» frutti accesi dal sole su di una spiaggia tracciata dal filo del mare vicinissimo e da «virgole nere d'uccelli» che salgono, nel silenzio del cielo chiarissimo. Di questo senso di quiete – evidente anche nelle scelte cromatiche, piuttosto distese e pacate – parla con chiarezza Raimondi nella sua indispensabile guida, scrivendo che sono «il capo-



Filippo De Pisis, *Il pittore povero*, Roma 1943.



Filippo De Pisis, *Il pappagallo*, 1938.

lavoro della sua opera di illustratore [...] Come nei suoi quadri più colmi di passione e conclusi in senso pittorico, in questi fogli tocca i punti più alti della sua arte [...]. Ritornano i suoi modelli, i personaggi di ogni sua immaginazione, effusione. [...] Gli oggetti della sua passione inesaurita, il sostegno della sua vita mortale. Troppo ha amato la vita, e non se ne pente [...]. Un poco di quiete, che solo la poesia, l'arte raggiunta, possono dare. Anche nell'inventare le illustrazioni di un libro»<sup>27</sup>.

Un unico canto fremente di colore a macchia è presente nell'immagine dedicata a Bobby. Bianco il fondo della stanza, pochi oggetti, un breve tappeto dai colori raggrumati (come l'esplosione di un ricordo), la posa delle gambe accavallate, e lo sguardo di un giovanetto innocente quanto impertinente nella propria bellezza. La pelle dalle ombre brune è lo sguardo del pittore che corre a fermare un profumo, una visione:

La gioia dei vent'anni  
è corsa come un brivido biondo  
lungo il bel corpo nudo,  
redentrica.  
Sembri un pastore antico!  
E lui: Tieni le mele,  
non son tanto buone...  
e poi è scomparso!  
ma un po' della tua grazia  
ancora mi conforta,  
o solo al mondo»<sup>28</sup>.

Di questo Bobby parla Alberto Arbasino descrivendolo come «uno dei piccoli capolavori del nostro Novecento segreto», seminascolato fra le poesie che per Montale «sembrano tradotte dal cinese, da un originale inesistente, tale da assegnare a De Pisis un onorevole posto in una possibile antologia di poeti fuori dal tempo e della storia»<sup>29</sup>.

Desolante paese e desolato poeta appaiono, appunto, in una immagine che ben si situa «fuori dal tempo e dalla storia», come quella della tavola *L'alloro*. Mai ramo, foglia, albero, raccoglie più possibili citazioni e rimandi simbolici tra i poeti. Sul foglio si stende chia-

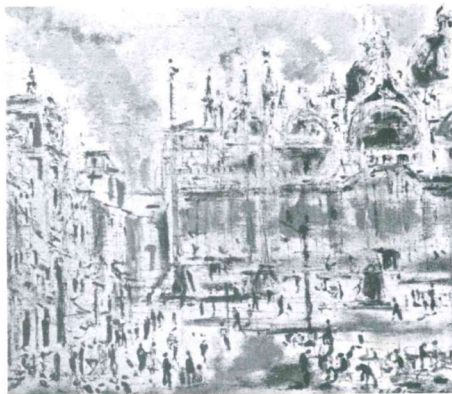
ra e bruna la parte recante povere foglie. Un poeta, un passante, un'anima forse, transita lontano, tagliando l'orizzonte ormai grigio di nubi e d'ali nere d'uccello. Il silenzio chiede il canto della poesia che Montale prediligeva, «come un gioiello», ove De Pisis scrive:

È per me questo rametto secco  
d'alloro sul lastrico grigio.  
Mi curvo a raccogliarlo,  
può servire per l'intingolo della trota.  
Nessuno mai mi cingerà  
di una corona verde le tempie.  
Per me bastan queste umili foglie.  
Un profumo di bosco, atterrato,  
voli di tordi nell'aria ametista  
e il mio cuore sì lieve stasera  
con le sue belle ali di vento.

Raccolti in questa cartella sono il Mondo e la Vita depisiani; la quotidianità diviene poesia e le parole preludono e concorrono alla pittura e all'autobiografia che tutta la sua arte riesce a permeare. È una felicità non senza amarezza, ricca dei bei giovani, degli «ori veneziani» e del palazzotto ove riposa il legno nero e oro della gondola. Scrive Arbasino: «L'alloro chiude, con eleganza malinconica e ironica il lungo tramonto del crepuscolarismo [...] e Bobby dimostra piuttosto che il "sentimento" della tenerezza neoclassica o della felicità impressionistica è un materiale altrettanto buono [...]». E non pare affatto improbabile che anche Sandro Penna, e anche Pier Paolo Pasolini, siano passati una volta di lì»<sup>30</sup>.

Universi poetici evocati ed evocatori per quest'opera depisiana che segna, ancora una volta fatalmente, il transito tra la tragedia della guerra e l'avvento di una nuova epoca.

Quella nuova epoca che lo sorprende il 25 aprile quando «una gran folla festeggia l'arrivo dei soldati alleati mentre Pippo nel suo studio dà le ultime pennellate a una natura morta "con caffettiera"» (battezzata *Natura morta della Liberazione*). La sera dopo, anche lui vuol festeggiare l'avvenimento e manda agli amici un cartoncino d'invito»<sup>31</sup>.



Filippo De Pisis, *San Marco durante la guerra*, 1945.

Filippo De Pisis, *Natura morta della Liberazione*, Venezia 1945.





Filippo De Pisis, *Palazzo Ducale*, 1944.

Ma a questa allegria, alla nuova spensieratezza seguono gli avvenimenti tragici conosciuti, tra i quali il «ballo della granseola» in casa Languasco. Una festa così denominata dal guscio del crostaceo che avrebbe dovuto ricoprire le bellezze «intime» dei giovani invitati. Naldini ricorda che «a Pippo è spettato il compito di dipingere sui corpi nudi fantasiosi tatuaggi. Due sole donne tra gli invitati, Ida Cadorin coperta di una lunga collana di carta e la critica Daria Guarnati». Segue l'irruzione della polizia, la consegna in guardina nella Questura, il cialeccio moraleggiante della stampa e la firma, dopo giorni, di una «diffida». Durante l'estate tra Auronzo e Cortina un nuovo incidente, dovuto a un tentativo di furto di alcune sue tele da parte di due ragazzi che da modelli sono passati celermente al ruolo di ladri. Segue ancora l'apertura del suo dossier e... viene allontanato «per condotta irregolare» con il foglio di via da Cortina. In questo consumarsi triste di episodi terribili, l'aggressione del gennaio 1946 lascia un segno indelebile. Tramortito con il calcio di una pistola, legata e imbavagliata poi una collezionista ospite, De Pisis viene derubato, percosso e segnato profondamente nell'animo. Sempre più feroci e indelebili i segni e le tracce di quelle cefalee, stanchezze improvvise, insonnia e ansie che lo seguono dalla prima gioventù e che ora insistentemente si acuiscono.

Riesce ancora a rendersi partecipe di piccole collaborazioni con i giovani artisti veneziani e invia una lettera omaggio a Larionov chiedendogli da Gastone Bredde per il numero unico di *Omaggio alla letteratura russa*. Tra i nomi di Bacci, Deluigi, Bredde, Gaspari, Pizzinato, Santomaso, Vedova e Viani, il nome del maestro suscita curiosità; inizia il ricambio generazionale, fortificato e spesso traviato da feroci scelte politiche più che poetiche. La nuova epoca ha inizio e riserva infinite sorprese.

Ma ancora le energie lo guidano magistralmente. Continua e si arricchisce d'acquirenti il suo «successo». Il suo amore per i grandi del passato ci consegna un breve articolo dedicato alla mostra del Tintoretto a San Rocco. Scrive: «Ho portato con molta umiltà il



mio cavalletto traballante, i miei pennelli grumosi nella sala grande e ho copiato alcuni frammenti di tele. Mentre abbozzavo un particolare centrale del mirabile presepio (sapiente accordo di blu di Prussia, grigi, neri, ocre, rosati spenti) volgendomi ho visto dei frati minori dalle tonache nuove di un bel marrone, chi seduto in uno sgabello alla Meissonier, chi in piedi con la mano sotto il mento, e fui tentato di volgermi a dipingere queste figure vive. La vita ad ogni costo è il segreto dei grandi classici, e in questo senso Tintoretto lo è più che mai»<sup>32</sup>.

È questa «vita ad ogni costo» che lo spinge a resistere alla debolezza, alla «fiacchezza» di cui scrive e parla ad amici vicini.

Brevi appunti litografici sono le sue due ultime prove in questa tecnica. *Luna di giorno* è un foglio concepito in due parti. La parte sinistra con l'autografo della poesia omonima e nella destra un viandante si allontana protetto dalla figura enorme di un albero ove le foglie cadendo al suolo lasciano apparire il disco della luna sospesa tra i rami. È come se la quiete delle *Poesie* continuasse in questo foglio abbandonato, chiuso in sé, lontano da ogni raccolta, ma ancora memore di una vita:

Beata e leggera come il mio cuore  
nel lucido mattino d'ottobre veneziano

Ma Venezia si sta rivelando differente, lontana, colma, talvolta, di nefandezze. Naldini ricostruisce questo periodo verso il 1947 scrivendo: «Venezia ha perduto i suoi incanti e gli si rivela sempre più una città provinciale, pettegola, e dopo le ultime traversie, infida. Da ultimo si è aggiunta un'indagine del fisco sui suoi guadagni che si è conclusa con un'altissima cifra da pagare, settecentomila lire all'anno[...] La pressione alta a 230 lo rende spesso sconsigliato e i medici gli hanno consigliato di mettersi a regime [...]. Forse per Pippo c'è anche il timore di essersi troppo isolato a Venezia, mentre la sua pittura avrebbe bisogno di un rilancio internazionale. Spinto da queste ansie più che dalle speranze di un tempo, comincia a fare i prepara-

tivi per un ritorno a Parigi dopo otto anni di assenza»<sup>33</sup>. La nipote Bona, immagine cara e familiare giunta a Venezia per colmare la sua solitudine e allestire con la bellezza giovanile e spensierata la sua vita, lo spinge verso questa decisione, sperando anche in un miglioramento del suo umore e della sua salute. L'ultima litografia conosciuta è una *Figura*, un giovane appena accennato dal segno nero che corre avvolto da «corte braghe» in un paesaggio, alzando al volo le braccia aperte, verso e «nel cielo».

Un ultimo inno litografico dal segno ancora compiuto nello studio di San Barnaba nel 1948. Ma sono trascorsi gli anni e gli infiniti avvenimenti lo vedono sempre più «fiacco» e triste, quasi abbandonato.

Alla fine del 1948, in una sorta di encomiastico «saluto» scrive della sua condizione in città, rientrando a notte sul ponte di casa: «In questo sguardo altero e modesto c'è un po' della "storia di un'anima", della mia e di quella di un'epoca lontana. Sono stato malato, esaurimento nervoso, surmenage, ma non un attimo di sconvolgimento mentale [...]». Mentre il barcone nero avanza lento, s'allontana la notte di luna, io resto immobile appoggiato alla spalletta del ponte modesto e grazioso, veneziano.

Mirabili volti, corpi armoniosi e abbronzati dal sole, come una musica arcana, s'affacciano alla fantasia [...]. Poi [...] una calda voce si leva, come per incanto, si allontana lungo il canale [...] verso le Zattere».

È l'addio alla città, alle sue meraviglie che, come memorie di vita, lo accompagneranno nell'infinito dolore e isolamento delle cliniche.

Nel testo che Daria Guarnati pubblicherà nel 1953 per una monografia del fotografo Ferruccio Leiss<sup>34</sup> – affiancato a quello di Cocteau – De Pisis scrive l'ultimo suo saluto alla città. Parlando di Venezia emergono parole che vorremmo associare alla sua opera; ricordandola ed evocandola nella storia delle arti come una: «Reggia di sogni, terra felice... che si solleva verso il cielo».