

# DI SEMPLICITÀ E DI BRIVIDO

# FILIPPO DE PISIS

da una collaborazione  
con Davide Ferri

09.04 – 11.06.2022

in dialogo con

Richard Aldrich  
Michael Berryhill  
Luca Bertolo  
Paul Housley  
Merlin James  
Mairead O'hEocha  
Maaïke Schoorel

*Di semplicità e di brivido* consiste in un dialogo, suggerito in modo non dogmatico e non filologico, tra circa venticinque opere di uno dei pittori più importanti del Novecento italiano, Filippo de Pisis (Ferrara, 1896 – Milano, 1956), e i lavori di sette pittori internazionali – Richard Aldrich (Hampton, 1975), Michael Berryhill (El Paso, 1972), Luca Bertolo (Milano, 1968), Paul Housley (Stalybridge, 1964), Merlin James (Cardiff, 1960), Mairead O'hEocha (Dublino, 1962), Maaïke Schoorel (Santpoort, 1973) – invitati a fare da contrappunto ai dipinti di de Pisis e a stabilire un confronto in grado di evidenziare alcuni aspetti di profonda attualità nel suo lavoro meno illuminato e conosciuto, quello appartenente al periodo che va dagli anni Quaranta alla sua scomparsa nel 1956.

I lavori di de Pisis vengono presentati lungo due fili conduttori. Da una parte i disegni e i lavori su carta che per la maggior parte hanno per soggetto la figura, corpi di giovani desiderati e amati dall'artista, registrati con immediatezza e con contorni flebili, che paiono estinguersi nel supporto ("gambe, braccia, piedi, mani, bocche, occhi, palpito" scrive lo stesso de Pisis in una delle sue tante poesie). Dall'altra una serie di dipinti, tutti realizzati nella fase finale del suo percorso, dal rientro in Italia da Parigi al ricovero a Villa Fiorita. Questo "stile tardo" (per dirla con Edward Said) è segnato dalla predilezione per le tecniche miste (oli, inchiostri, pastelli e matite), dall'accentuazione del carattere espressionistico e al contempo sincopato della pittura, dall'emersione di macchie, segni e tratti più liquidi, assertivi e, insieme, frammentari, dalla tendenza a riformulare il suo linguaggio anche per via di vuoti, lacune e sottrazioni, dall'immediatezza di fronte ai soggetti, da un'apparente naïveté e da una certa concitazione e sfogo, da una forma lacerata ed esausta, con una ancora più accentuata disarticolazione tra i piani dell'immagine e le proporzioni, che è sempre stata una sua caratteristica. È il periodo in cui maggiormente emerge quel "sanguinante senso umano" di cui nel 1947 parla Giovanni Comisso, amico fraterno di de Pisis, "un sanguinante senso umano verso tutti i crolli della vita e verso tutte le fragili bellezze e tenere speranze".

*Di semplicità e di brivido* – è lo stesso de Pisis a usare queste parole nel 1949 definendo di cosa sia essenzialmente costituito il proprio più recente stile pittorico – non vuole avere nessuna rigidità teorica, ma è piuttosto uno spartito in cui de Pisis fa da contraltare al lavoro degli artisti invitati e viceversa. Il dialogo può certamente attivarsi per flebili ricorrenze di soggetto, ma soprattutto all'insegna di un'idea di figurazione impulsiva, automatica e al contempo apparentemente irrisolta, contrastata e "provvisoria", aspetti che sono sempre stati al centro dello stile tardo di de Pisis e di alcune delle ricerche più significative della pittura del presente.

*Di semplicità e di brivido* è organizzata da P420 in collaborazione con Davide Ferri e l'Associazione per Filippo de Pisis di Milano.

**P420**

Via Azzo Gardino 9, 40122 Bologna (IT)  
info@p420.it / www.p420.it

## DI SEMPLICITÀ E DI BRIVIDO

di Davide Ferri

La mostra *Di semplicità e di brivido*, che include una serie di dipinti di Filippo de Pisis punteggiata dai lavori di alcuni artisti del presente, parte da molto lontano.

Negli ultimi anni, infatti, Alessandro Pasotti e Fabrizio Padovani, in collaborazione con l'Associazione per Filippo de Pisis di Milano, hanno selezionato e raccolto diversi lavori di de Pisis, spinti da una passione comune che dura da molto tempo, e lo hanno fatto seguendo alcuni precisi fili conduttori che insistono in buona parte sulla produzione della fase finale del suo percorso, cioè dopo il rientro in Italia da Parigi. Il titolo della mostra, infatti, prende a prestito le parole usate dallo stesso artista, nel 1949, per descrivere di cosa sia essenzialmente costituito il suo più recente stile pittorico.

L'ultimo de Pisis, dunque. È difficile dire cosa accada agli artisti nell'ultimo periodo della loro carriera, soprattutto se hanno già raggiunto un apice in precedenza, un'adulità vigorosa, come è stata quella di de Pisis. Se ci penso, i romanzi tardi di alcuni scrittori che amo – *Ravelstein* di Saul Bellow, *Nemesi* di Philip Roth, *Le vite di Dubin* di Bernard Malamud – che a me appaiono come dei capolavori, vengono guardati come opere minori, tutt'al più liquidati con l'aggettivo "commovente" per sottolineare lo sforzo "estremo" dello scrittore nell'ultimo tratto di vita. C'è molta letteratura riguardo alle fasi finali di artisti e scrittori, e tra le cose più belle che conosco ci sono i pensieri di John Updike ("Le opere tarde", in *Armoniose bugie. Saggi 1959 – 2007*, Big Sur, 2020): "Almeno per me, attempato lettore, le opere tarde di uno scrittore conservano il loro fascino. Si manifestano, come le ultime parole, là dove la vita sconfinava nella morte e può darsi abbiano qualcosa di misterioso da rivelarci".

Se l'adulità di de Pisis coincide con gli anni parigini, l'impressione è che quello che accade dopo il suo definitivo rientro in Italia, sia una specie di "dopo sbornia", di prodromo a una fase matura ed esaltante, con un carattere zigzagante, tortuoso, almeno a giudicare dalla quantità di città e luoghi in cui ha vissuto e soggiornato per brevi periodi: Milano, Venezia, Rimini, Cortina e infine a Brugherio nella casa di cura Villa Fiorita. Eppure, a dispetto di una apparente irrequietezza, gli anni finali di de Pisis sono segnati da una specie di straripante voracità. In un libro bellissimo di Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con de Pisis*, che è un racconto del grande scrittore veneto della lunga amicizia con de Pisis, nelle lettere scritte da de Pisis dopo il 1940 che Comisso riporta sul libro, ricorre la frase, venata di inquietudine ma pronunciata di fronte a cose e luoghi diversi: "Anche qui c'è qualcosa di bello".

E alla pittura, cosa succede alla pittura? Che cosa può rendere così affascinante, per un artista del nostro tempo, la fase finale di de Pisis? Secondo Luca Bertolo, che è uno degli artisti invitati in questa mostra, (mi scuserà se lo cito senza interpellarlo, e in modo impreciso) la pittura perde il suo apparato concettuale per virare, in una forma quasi incontrollata, verso un febbrile desiderio di impossessarsi delle cose e della realtà. E se è vero che de Pisis non sembra aver mai operato al di fuori dei suoi scoppi di ardente febrilità – è del 1935, ad esempio, il celebre episodio dei pesci, quello in cui Comisso racconta di un de Pisis che si avventa su un cartoccio di pesci marcescenti visto accanto a un bidone, per dipingerlo appena dopo averlo portato nel suo appartamento e posato sul davanzale della finestra – le cose che dipinge nel periodo tardo, pur ritratte nel momento del loro massimo vigore, sembrano contenere, sotto la minaccia di cieli plumbei e pesanti, il preannuncio della loro caducità.

Inoltre all'incontrollato acuirsi di questo stato di febrilità sembrano corrispondere una disarticolazione e un indebolimento di quelle che erano state le strutture sintattiche su cui si era fondata la sua pittura negli anni Venti e Trenta e nuove qualità del suo lavoro: un rapporto meno controllato (nei termini di contrasti) tra i piani dell'immagine; una semplificazione dello sfondo che vira verso una monocromaticità diffusa; la progressiva scomparsa di rifrazioni interne all'immagine (caratterizzato in molti lavori del passato dalla presenza di quadri nel quadro, specchi, finestre, ecc); la predilezione per le tecniche miste (olio, inchiostri, pastel-

li e matite); l'accentuazione del carattere espressionistico e al contempo sincopato della pittura; l'emersione di macchie, segni e tratti più liquidi, assertivi e, insieme, frammentari; la tendenza a riformulare il suo linguaggio anche per via di vuoti, lacune e sottrazioni. Il titolo della mostra allude proprio all'immediatezza di fronte ai soggetti, all'apparente naïveté, a una certa concitazione e sfogo, a una forma lacerata ed esausta.

*Di semplicità e di brivido* individua, in sostanza, la possibilità di due fili conduttori che si intrecciano l'uno nell'altro attraverso il dialogo – un dialogo libero, che si sviluppa in modo non dogmatico e non filologico – con i sette artisti invitati a fare da contrappunto ai lavori di de Pisis in mostra: da una parte i disegni e i lavori per lo più su carta che hanno per soggetto la figura, corpi di giovani desiderati e amati dall'artista, registrati con immediatezza e con contorni flebili, che paiono estinguersi nel supporto ("gambe, braccia, piedi, mani, bocche, occhi, palpito" scrive lo stesso de Pisis in una delle sue poesie) dall'altra una serie di dipinti che sono espressione dello "stile tardo" dell'artista.

Certamente ci sono, non poteva essere altrimenti, alcune ricorrenze di soggetto, pur centellinate. Così sono riconducibili a fiori le piccole macchie e i colpi di pennello che Maaïke Schoorel colloca su uno sfondo monocromatico, pastoso e vibratile, come accensioni di un paesaggio diafano e profondo; mentre i fiori di Mairead O'hEocha, liberamente ispirati all'immagine ottocentesca dei tulipani dipinti da Philip Reinagle, si stagliano in un primissimo piano (un tratto depisiano) contro un cielo plumbeo di pennellate volatili, spesse e multidirezionali (altro tratto depisiano).

L'idea di una frontalità senza fronzoli a cui corrisponde un desiderio di rendere tattile e prensile l'esperienza dello sguardo è sottesa anche al lavoro di Paul Housley, forse il più depisiano tra gli artisti in mostra: non tanto per le ricorrenze di soggetto (ma perché non pensare al suo barattolo di pennelli come a un vaso di fiori?) quanto per una dissimulata naïveté e quella rugosità delle superfici che è uno dei tratti tipici del suo lavoro. Anche il lavoro di Michael Berryhill è caratterizzato da un primo piano molto ravvicinato, dove le figure principali sembrano espandersi, distendersi e adattarsi alla superficie per occuparne tutto lo spazio disponibile, al centro di un paesaggio incongruo – di forme solo vagamente riconducibili al reale, di accensioni incoerenti e improvvise – che sembra sempre configurarsi come una specie di proscenio teatrale.

Il lavoro di Richard Aldrich è il meno figurativo tra quelli in mostra, con dipinti in cui la figura sembra essere un dato accidentale, un fermo immagine di macchie e pennellate libere, non progettate, di un movimento che combina incessantemente pieni e vuoti. In questo senso, è proprio nella capacità di affidare l'immagine ai vuoti o di sospenderla nella provvisorietà, che può stabilirsi il dialogo con l'ultimo de Pisis. La varietà stilistica è invece uno degli aspetti che caratterizza la poetica di Merlin James. I suoi erratici spostamenti possono toccare, come nei dipinti esposti, generi diversi della pittura: una classica marina; un nudo, alla cui sfrontata presenza sono sottese forze contrastanti poiché il corpo del ragazzo ritratto disarmava l'osservatore ma al contempo sembra asservirsi alle logiche composite del dipinto, alla sua partitura di linee verticali e orizzontali; un piccolo paesaggio, che mette liricamente in dialogo alcune macchie più decise in primo piano (in particolare la macchia-albero che dà il titolo al lavoro) e altre più flebili all'orizzonte, che sembrano estinguersi nello sfondo, sfiatandosi come certe pennellate di de Pisis.

Il dipinto di Luca Bertolo, infine, è un autoritratto con il pittore che si dipinge nudo, reggendo in mano la propria testa (forse separandosi, mentre è in atto il corpo a corpo con il quadro, dai pensieri nella testa) e si svolge in uno spazio pittorico frazionato in profondità (una cornice dipinta, l'accento a un sipario aperto e nuovamente la cornice dello specchio davanti al quale il pittore è al lavoro). Le figure, libere da contorni, sembrano definite da pennellate che vagano sulla superficie come un pulviscolo, si addensano nel corpo al centro dell'immagine, e finiscono per sciamare nel paesaggio attraverso la finestra aperta dello studio.

di Merlin James

Negli anni Venti e Trenta del secolo scorso alcuni artisti sparsi per il mondo sembrano trovare un linguaggio comune: Filippo de Pisis in Italia, Jules Pascin in Francia, John Marin in America e Armando Reverón in Venezuela. Altri, come David Jones e Maurice Utrillo, attingono alla stessa poetica in momenti diversi. La loro comune provenienza dall'Impressionismo è evidente, ma è un Impressionismo che ha perduto la sua oggettività fondata sull'ottica a favore di una poesia ricca di emotività. Per tutti loro, la percezione del mondo non è solo una questione sensoriale, ma coinvolge anche il sentimento o, potremmo anche dire, lo spirito.

I dipinti di de Pisis possono sembrare deboli, ma spesso più li guardi, più diventano forti. O più assertiva diventa la loro debolezza. Sottigliezza e fragilità sono essenziali. Lo spazio che si apre tra i segni rapidi e le macchie lascia entrare liberamente l'aria e la luce. Tutto è tremolante e al tempo stesso ruvido, scabro. È una pittura priva di preziosismi. C'è qualcosa di acre, un'asprezza che qualifica la dolcezza, una luce tempestosa, il rifiuto di una calligrafia elegante (confronta tutto questo con lo stile decorativo dei fratelli Dufy, per esempio). De Pisis innesta il dolore e la profondità nel piacere e nel pathos delle cose ordinarie, dei luoghi comuni. Nuvole, petali, farfalle, conchiglie, bottiglie di profumo, vele in mare, pesci squamosi, il liquido e la luce in un bicchiere, figure in lontananza... Gli oggetti sono generici, ma hanno carattere. Il nero di solito è simile a un sottile strato d'inchiostro; il bianco è un impasto denso. I pochi colori, per lo più smorzati, straripano nei vuoti, lasciando sempre qualche lacuna. L'orizzonte lontano è simultaneo al primo piano; ogni cosa è al tempo stesso in superficie e sospesa nello spazio, tutto è giocato sulla macchia, la smorzatura, il frammento. Non hai la sensazione che si tratti di cose specifiche e reali, osservate e registrate sulla tela, sembrano piuttosto dimensioni suggerite o evocate attraverso la nozione e la notazione. Eppure hai l'impressione che la realtà sia rimasta in qualche modo impressa sul piano pittorico, lasciando un'impronta che è tanto più credibile in quanto imperfetta. In più, c'è una sorta di compressione, una specie di fusione tra pensiero e materia.

di Luca Bertolo

«Trovo una regula universalissima - scrive Baldessar Castiglione - e cioè fuggir quanto più si po la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi [...] Da questo credo io che derivi assai la grazia»<sup>1</sup>.

Filippo de Pisis fu il più estremo tra i pittori italiani della sua generazione a esplorare il registro dell'antigrizioso. Immaginiamo di collocare la sua opera tra El Greco e la Bad Painting. In questa storia lampo della sprezzatura (del tutto idiosincrasica e senza alcun fondamento scientifico) andranno almeno nominati, dopo Van Gogh, Munch, gli espressionisti tedeschi, i fauves e molti dei futuristi e cubisti: tutti dovettero ingrezzare il segno per assecondare le loro esigenze espressive. Se all'indomani della più grande carneficina della storia circola una gran nostalgia di neoclassicismo, di ritorno all'ordine, di metafisica - ed è comprensibile, c'è chi non rinuncia all'asprezza: ma mentre Grosz o Dix rappresentano miserabili, mutilati, assassini e grassi capitalisti che hanno lucrato sulla catastrofe, de Pisis dipinge fiori, libri, conchiglie. Dipinge pesci. L'asprezza della sua pittura sta tutta nel tracciato fatto di spessi segni neri su cui s'abbricano macchie di colore. Con gli anni il tratto si fa sempre più rapido, asciutto e aspro, una grafia ormai inconfondibile che rispecchia una "condizione disperata e felice ad un tempo".<sup>2</sup>

Osservo i petali di un fiore, gli spigoli delle case, i tratti di un volto: oltre o prima che queste cose vedo (sento) un pennello che si scarica. Come un fucile. La terza dimensione, già messa in parodia nei paradossali *close up* delle marine, si sgonfia, si schiaccia. Tutto si gioca in superficie: luogo di frontiera intellettuale<sup>3</sup>, spazio di sensualità. Vedo l'olio che impiasticcia. Segni e macchie hanno una natura ambigua: coprono la tela e a un tempo ne mettono in risalto la trama (la pelle). Non smette di frullarmi in testa la parola *sporco*: "detto di oggetto (o della superficie di un oggetto) la cui nettezza è visibilmente alterata da sostanze estranee; detto di luogo o ambiente, che è ricoperto o disseminato di rifiuti, immondizie, oggetti o materiali che imbrattano". Al nostro pittore il colore - *quel dato* colore - interessa poco, se non in quanto innesco di un ordigno extratrazionale. Le campiture di colore si ritraggono intimidite dai contorni, o addirittura svaporano, lasciando un mondo accennato in grisaille. Tutto freme. I capolavori (molti) di de Pisis lo sono in forza di questa struttura-disegno impareggiabilmente *casual*, che sgraziatamente fissa il mondo in un momento di grazia.

De Pisis conte, de Pisis gay, de Pisis col pappagallo. De Pisis san Sebastiano, de Pisis contemporaneo. De Pisis cozze, de Pisis bouquet. De Pisis storto, de Pisis dritto. De Pisis mago. De Pisis fanciullo. De Pisis Mon Dieu<sup>4</sup>.

1 *Il Cortegiano*, prima edizione del 1528.

2 Francesco Arcangeli.

3 Tra il *li* della rappresentazione e il *qui* dell'oggetto-quadro.

4 Mon Dieu, mon Dieu, / Mon Dieu! Laissez-le moi / Encore un peu, mon amoureux... / Un jour, deux jours, / Huit jours! Laissez-le moi / Encore un peu à moi! / Le temps de s'adorer / De se le dir... Le temps / De s'fabriquer des souvenirs... Dalla canzone di Edith Piaf *Mon Dieu*.