

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



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 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 partecipe 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.

È 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



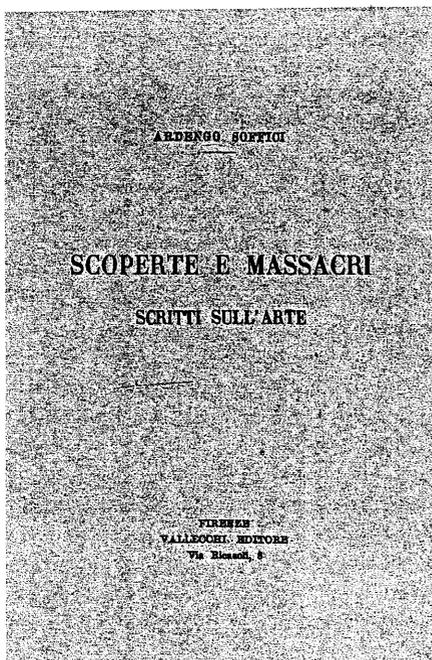
Maestri moderni. I. Libreria della Voce
Firenze 1914

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

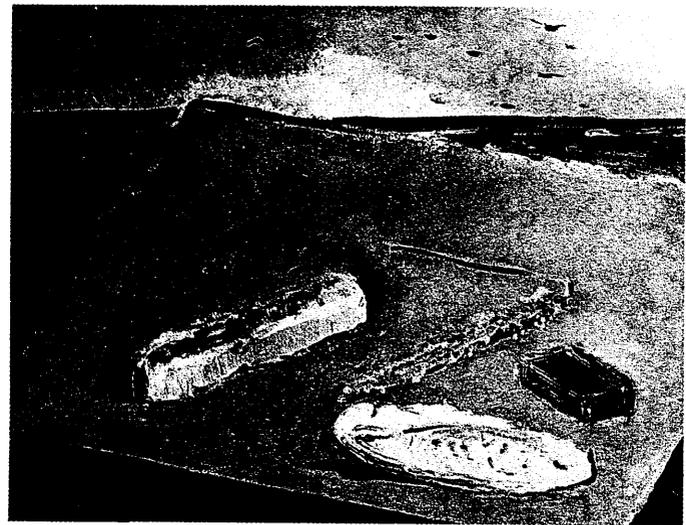
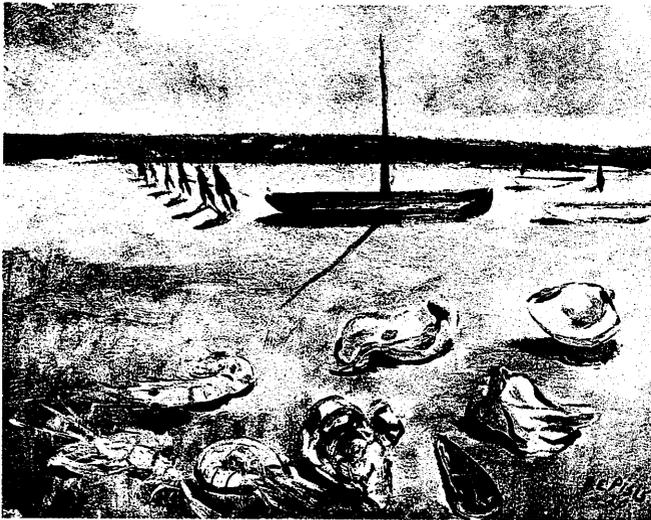


Scoperte e massacri di Soffici, raccolta di saggi edita a Firenze nel 1914.

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.

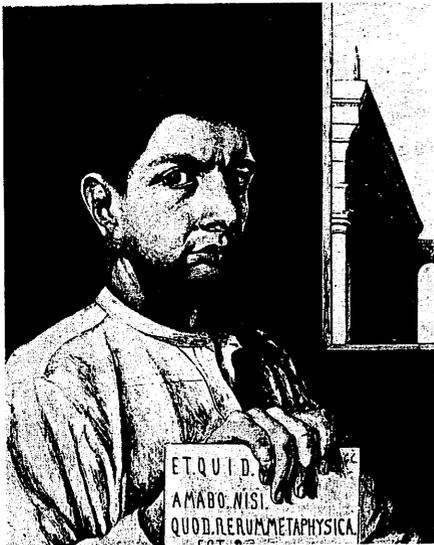
Ripercorrendo, attraverso le opere, quei quattordici anni parigini che furono forse i più felici pittoricamente della sua carriera, si deve ammettere che non è facile precisare, con nomi e con fatti, quali furono le sue più determinanti esperienze nell'ambiente degli artisti viventi e operosi in quegli anni, quali furono, se pure ce 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.

EXPOSITION

Filippo de Pisis

du 23 AVRIL
au 7 Mai
1926

VERNISSAGE LE 23 AVRIL DE 6 HEURES A MINUIT

AU SACRE DU PRINTEMPS

5, Rue du Cherche-Midi
PARIS

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 palpitar 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, assoluta, 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."