

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 20/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- F. CAGLIOTI, *Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca* p. 1
- R. LUPOLI, *Un affresco inedito di Cesare Baglione: l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano* p. 45
- T. COI, *Liberio Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento* p. 79
- P. RUSCONI, *Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheinwiller e il suo contesto* p. 116

I PROGETTI DELLA FONDAZIONE MEMOFONTE

- S. RINALDI, *Note introduttive alla trascrizione del ms. Sloane 2052 di Theodore de Mayerne* p. 143
- G. ZACCARIOTTO, *Riordino del Medagliere Estense* p. 162
- M. BERTELLI, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo. Manifesti futuristi* p. 181
- G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»* p. 197

ARTE & LINGUA

- D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* p. 271
- L. SALIBRA, *Interni ed esterni parigini ne Il Marchesino Pittore di de Pisis* p. 292

INTERNI ED ESTERNI PARIGINI NE *IL MARCHESINO PITTORE* DI DE PISIS

«E le *Memorie del marchesino?*», gli chiede Quarantotti Gambini. «Devo scriverle, devo scriverle... Ne dovrebbe venire un libro vasto... vasto».
(NALDINI 1991, p. 244)

1. *de Pisis a Parigi: tra vita privata e ufficialità*

Negli anni 1925-1939 de Pisis, vive, come molti intellettuali e artisti a lui contemporanei, la sua stagione parigina. Parigi è a quell'epoca il baricentro della vita culturale europea: sono presenti altri immigrati di lusso come Hemingway, Henry Miller, Picasso, Joyce; è morto da poco Amedeo Modigliani (1920). De Pisis si lascia alle spalle l'esperienza irripetibile della pittura metafisica che proprio nella sua città, Ferrara, era nata. Dalla quale aveva cominciato a prendere le distanze nel suo periodo romano, insieme con illustri pittori suoi compagni di strada, aderendo alla rivista «Valori Plastici» di Mario Broglio. Iniziava a «nuotare in una vasca più grande»¹, alla luce di una nuova riflessione intorno all'opera di pittori del passato, primi fra tutti i Seicentisti.

Parigi è una tappa fondamentale nel suo percorso artistico, in cui la pittura, stimolata anche dalle visite ai musei e dal notevole successo via via raggiunto, subisce un'impennata rispetto alla scrittura, che pure lo accompagnerà per tutta la vita e alla quale riserverà enormi ambizioni. De Pisis si trova a vivere in una moderna metropoli, nella quale entra in contatto con esponenti illustri della cultura e dell'arte europea, e che gli spalanca le porte della pittura moderna («Parigi è davvero il gran porto della pittura moderna – Il Louvre è museo da sbalordire!»²), regalandogli il successo che merita. Frequenta un gruppo di pittori italiani: Tozzi, Campigli, Severini, Savinio, de Chirico, Paresce, che, con l'intento di valorizzare l'arte italiana, si sono dati il nome di *Les Italiens de Paris*³.

*Il Marchesino Pittore*⁴ documenta la vita parigina dello scrittore-pittore dal 1925 al 1932: le passeggiate per le vie di Parigi e per i Lungosenna, coi loro *bouquinistes*; la ricerca ossessiva di giovani efebi per farne dei modelli-amanti – ora che la sua omosessualità è venuta fuori senza più freni –; la contemplazione di interni, veri o immaginari, attraverso le finestre illuminate; le visite ai musei, le letture di autori eccelsi come Proust e Racine; la nostalgia acuta della «mammina santa» che è morta. E ancora, le briciole di pane per i passerotti, la tenerezza per un rospo o per un usignolo incontrati sul suo cammino; la bambola per una bambina malata – una qualunque, a caso, all'ospedale –; la felicità ritrovata, una sera di Pentecoste, sul davanzale della finestra, davanti alle «pensée gialle e viola» e al «timo delicato». È, la sua, una dimensione essenzialmente privata, spesso crepuscolare, in cui non c'è eco del successo come pittore e, come dicevamo, della mondanità⁵ della vita parigina.

¹ CARRÀ 1964, p.n.n.

² F. de Pisis, *Lettere a un'amica. 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1925)*, cit. in LAMBERTI 2012, p. 423.

³ Sui quali mi limito a ricordare il recentissimo FERRARIO 2017; in particolare, per quanto riguarda de Pisis, le pp. 96-99.

⁴ L'edizione presa in esame è la prima, del 1969, con prefazione di Sandro Zanotto (DE PISIS 1969), poi ripubblicato come *Le memorie del marchesino pittore* nel 1989 (DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1989). D'ora in poi i riferimenti a DE PISIS 1969, salvo casi particolari, verranno segnalati solo con il titolo del capitolo. Ringrazio di cuore Nicoletta Maraschio per i preziosi consigli durante la stesura di questo saggio.

⁵ Documentati invece nelle lettere a Comisso del 1931: «Il mio successo alla mostra italiana al Club americano è stato netto e indimenticabile. E le cose mie non àn certo sfigurato accanto a quelle di de Chirico (molti dicono

La forma è quella di un diario in terza persona (ma ci sono anche dei passaggi alla prima), nell'ambito di una frammentarietà che è una costante stilistica depisisiana. L'amore per la letteratura è dichiarato:

Era rientrato verso mezzanotte, ma s'era messo al tavolo e aveva scritto certe prosette con gusto [...]. Scrivere, scrivere, a che pro? [...] Eppure che gioia talora a gettare sulla carta, la grafia stentata sul foglio bianco, una immagine, una voce che si fa «duce nell'intelletto»⁶.

In contemporanea con un'insofferenza per la pittura che non è sfuggita all'attenzione di Zanotto:

Il pittore un corno! Sì, sì, non dico che il colore, i colori, anche quelli che si maneggiano sulla tavolozza, non possano dar gioia e non me l'abbiano data tante volte. Non dico che nel proprio mestiere non si possano 'trovare delle belle soddisfazioni', ma in genere io detesto la pittura, le tele, i cartoni dipinti che anneriscono, che la polvere vela, che acquistano fatalmente una espressione splenetica e sconcertante⁷.

E già in una lettera del 1926 affermava:

Io sono soprattutto un poeta e un filosofo e, se avrò la costanza e il tempo di fissare sulla carta *ce qui passe dans mon cœur* (Stendhal), sarò anche romanziere fra i pochi del nostro secolo. Ma possiedo (a parere di buoni giudici) doni di pittore e colorista nato⁸.

Al grande scrittore francese è dedicato un brano de *Il Marchesino Pittore: Stendhal*, appunto; che, a quanto dicono i curatori sulla base di appunti dello scrittore, era da lui considerato il più grande scrittore dell'Ottocento⁹ ed era oggetto di desiderio di emulazione: «diventare il più grande scrittore europeo»¹⁰.

Rispetto a *La Città dalle Cento Meraviglie*, descrizione *sui generis* della città natale, dominata dal silenzio e dal vuoto, c'è qui una dimensione affabulatoria inframmezzata da spezzoni di dialogo nei quali de Pisis attinge al francese (e qualche volta al dialetto: alcune pagine del diario sono, ad esempio, ambientate in Cadore, dove raggiungeva la sua mamma in vacanza), che a detta degli studiosi non padroneggiò mai completamente, ma che comunque è sufficiente a dare una patina di color locale, presente anche in alcuni vocaboli del narrato. Qualche prestito, ad apertura del libro e in ordine di pagina: *bureau de poste, chauffeur, atelier, paletot, menu, habitués, crevettes, restaurant, réclames, demoiselle, cabinet de travail*¹¹ mostrano un atteggiamento non certo ossequente rispetto alla politica linguistica del fascismo¹². Ricorrenti, dicevamo, le battute in francese nei dialoghi. Si veda, tra i molteplici esempi:

«*Bonsoir, monsieur! Vous allez mieux?»* «*Bonsoir, madame! Oui... Oui... mieux*».

“Pisis est mieux!”» (DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1988, p. 115), «Passo un ottimo periodo di vita parigina e la mia fama come per miracolo si espande e poi meraviglie su meraviglie» (*ivi*, p. 117).

⁶ *Amore, Amore*, pp. 128-129.

⁷ *A una madre*, p. 204; la citazione è evidenziata da Zanotto nella prefazione all'opera, p. 11.

⁸ Lettera a Torriano del 1926, cit. in LADOGANA 2012, p. 35, nota 105.

⁹ DE PISIS 1969, p. 22, nota 2.

¹⁰ ZANOTTO 1996, p. 245.

¹¹ Si tratta di francesismi diffusi; de Pisis li corsivizza in quanto non li sente del tutto assimilati alla lingua italiana.

¹² Famosa, del resto, l'intervista rilasciata a Pierre Lagarde in cui dichiara la sua estraneità ad esso: «Io non sono più fascista. [...] Il mio temperamento è lontano dalla politica. Avrei potuto sollecitare un posto brillante, ma ho preferito vivere a Parigi» (P. Lagarde, *Avec M. Filippo de Pisis qui a préféré la France à l'Italie*, «Comœdia», 15 novembre 1927, cit. in FERRARIO 2017). Proprio a causa di questa intervista de Pisis rischiò il ritiro del passaporto.

La padrona da principio l'aveva chiamato l'*américain*. «*Vous êtes italien...? Vraiment, on ne dirait pas*». «*Pourquoi?*» aveva domandato con la sua voce melliflua. «*Mais, je ne sais pas... Les italiens ont souvent un autre type...*»¹³.

Il Marchesino Pittore sarà pubblicato solo nel 1969, quasi quarant'anni dopo la sua scrittura.

2. Presenze, tra pittura e scultura

Le preferenze pittoriche di de Pisis sono ampiamente presenti e inscritte nel tessuto linguistico de *Il Marchesino Pittore*. Come del resto appare dalla sua pittura e da altre sue testimonianze scritte. Vorrei ricordare l'amore per il Rinascimento e il Seicento, italiano e non, l'approdo ai francesi, da Delacroix agli Impressionisti e a Matisse: cosa fin troppo nota¹⁴; e presente anche in quell'altro diario degli anni nella capitale francese contenuto nelle lettere di quel periodo a Comisso. Nelle quali de Pisis così si esprimeva, in un continuo riportare la realtà ai suoi artisti prediletti:

Sopra la superficie lucida di un vecchio mobile francese, nel fondo di un *Goblin* dalle delicate *nuances* grigie e azzurre, un mazzo di fiori in un vaso di terra italiana, pare un *Manet* in natura¹⁵.

Mi pare di [...] vedere le tue mani tizianesche (il Cristo della Moneta, il Card. Consalvo!)¹⁶.

Ho messo delle piantine nuove nei vasi del mio verone [...] un geranio rosso Vermeer, una begonia rosa dentifricio... altre piantine leggiadre¹⁷.

[...] parlavo a un bagnino con una cinta rossa e una camicina di reticella bianca. Faceva pensare a Goya e alla Spagna. L'ò embarché come modello¹⁸.

Tanti pittori, insomma, nominati ne *Il Marchesino* fanno parte a tutti gli effetti della biografia e della pittura di de Pisis. Solo qualche esempio: la *Natura morta con scultura* (1927), che riproduce il *Mercure inventant le caducée* di Chapu, la *Grande natura morta con la lepre* e la *Natura morta marina con aragosta* ispirate a Delacroix, *Il bue squartato* (1928), che fin nel titolo riprende una celebre composizione di Rembrandt¹⁹, la *Natura morta col quadro del Greco* (1926).

Quasi nume tutelare della scrittura di de Pisis è, dunque, un folto stuolo di pittori e scultori i cui nomi ricorrono spesso ne *Il Marchesino Pittore* (e non si può notare la differenza rispetto alla parsimonia in tal senso de *La Città dalle Cento Meraviglie*). Sono, dicevamo, soprattutto maestri del Rinascimento e del Seicento, fino ad arrivare a esponenti dell'Ottocento, in buona parte francese, frutto delle frequentazioni parigine. Nell'ordine della prima occorrenza nel testo: (Benozzo) Gozzoli, Rembrandt, Cimabue, Lorenese, Canova, Michelangelo, Donatello (per l'esattezza, «Battista donatelliano»), Chapu, El Greco, Daumier, Giorgione, Corot, Hubert Robert, Giorgione, Cellini, Giovanni Bellini, Degas, Padovanino, Botticelli, Perugino, Boucher, Borromini, Guercino, Rubens («una calda luce rubensiana»),

¹³ *La famigliola*, pp. 112-113.

¹⁴ Arcangeli parla, a proposito dei suoi interessi pittorici, di un «grande ponte secolare da Tiziano a Matisse» (ARCANGELI 1951, p. 31).

¹⁵ DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1988, p. 99 (i corsivi sono suoi).

¹⁶ *Ivi*, p. 107.

¹⁷ *Ivi*, p. 110.

¹⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁹ Cfr. LAMBERTI 2012, pp. 424-426.

Delacroix²⁰, Fragonard, Latour, Mazzoni, Gemito, Tiepolo (precisamente, l'aggettivo *tiepolesche*), Goya, Manet, Tiziano, Doré, Santi («vecchio decoratore bolognese»). Senza dimenticare i contemporanei e compagni di strada de Chirico e Savinio. Impossibile non notare l'insistenza su Rembrandt, le cui suggestioni avevamo notate fin dai tempi de *La Città dalle Cento Meraviglie*²¹, Botticelli, Delacroix, Daumier.

È interessante vedere come, in un numero ridotto di casi, questi artisti entrino nel racconto attraverso la semplice evocazione di qualche loro opera:

Davanti in fila contro il muro, delle cartoline illustrate, *il ritratto di san Francesco di Cimabue, un paesaggio a disegno del Lorenese, un particolare della tomba di Canova ai Frari con il bel genio ignudo, oltre a una figura di Michelangelo alla Sistina nuda e procace*²².

Più in alto sulla parete la fotografia di *una dolce statua greco-francese del Chapu, Mercurio*²³.

Al Louvre, c'è *un paesaggetto croceo di Hubert Robert*, al Musée des arts décoratifs ce n'è *uno piccolo adorabile del Corot con questo soggetto* [Castel Sant'Angelo]²⁴.

Non seppe resistere alla tentazione di comprare *questa Sacra Famiglia del Giorgione*²⁵.

Ma nella stragrande maggioranza dei casi i diversi artisti e la loro cifra stilistica rappresentano un paradigma visivo in cui sistemare, dandole bellezza e pregnanza, la realtà che lo scrittore si trova davanti:

Più avanti incontrava la donna [...] con Ennio, il mirabile bimbo di tre anni, biondo, carnoso, la zazzarina *degn* di un fratino di Benozzo attorno alla faccetta illuminata dagli occhi verdini; stasera è vestito di rosso, rosso nazareno²⁶.

Mirabile nella luce grigia argento del primo pomeriggio era la figura del vecchio fra l'ala del cappello rotondo sbertucciato e le pieghe iperboliche della sciarpa: una faccia cadaverica con la barba lunga grigiastra, le mani in parte paralizzate, giallastre, martoriate, si agitavano adesso in una specie di danza delicata e nervosa [...]. «Mirabile, mirabile», ruggiva il marchesino fra sé... *Pensò a Rembrandt*. [...] Questo vecchio il marchesino lo sentiva dipinto dal grande fiammingo in un momento di estro e di felicità e perciò lo amava di più²⁷.

²⁰ Una predilezione per questo pittore, come per Manet, è documentata in RAIMONDI 1952, pp. 16-17.

²¹ SALIBRA 2017, p. 215.

²² *Hôtel Orsingher*, pp. 54-55. Annota LAMBERTI 2012, p. 424: «Gli accostamenti disinvolti sono in parte un gioco mnemonico e in parte una posa: così se il santo di Cimabue rimanda al francescanesimo dannunziano, con una chiusa blasfema [...], onnipresente e fondante è la componente erotica dei nudi maschili ad apparentare il neoclassicismo (de Pisis sarà solito citare i “tocheti de paradiso” dei modelli di Canova) alla greccità manierata di Chapu e infine all'Acquaiolo del Gemito».

²³ *Hôtel Orsingher*, p. 59.

²⁴ *Montmartre*, p. 79.

²⁵ *Ini*, p. 80 (in corsivo nel testo solo il titolo della composizione; si tratta di una cartolina, come quella del S. Sebastiano qui di seguito).

²⁶ *Anima e corpo*, p. 36.

²⁷ *Il Rembrandt*, p. 231. Nella stessa pagina l'antonomasia *il grande fiammingo*. In un passo successivo dello stesso frammento: «Pensò al biondino dalla camicia rosa e dalla *casquette* nocciola che doveva venire al *métro* Bac alle cinque. Steso su di lui avrebbe pensato al vecchio, no a Rembrandt, agli ori *fiamminghi*» (p. 232). L'aggettivo è vivo nell'idioletto dell'autore, che scrive anche di un «interno *fiammingo*», in cui l'aggettivo ha una valenza metaforica (perché stiamo parlando di Parigi). Ma già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* la pittura fiamminga era stata più d'una volta evocata: «ossuti ritratti *fiamminghi*» (DE PISIS s.d., pp. 102-103), «penso a certi scuri quadri *fiamminghi*» (*Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa*, in DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 2009, p. 139).

[...] il marchesino in rue des Saints-Pères vide venirgli incontro un cavallo bianco con il collo curvo e la lunga criniera spumeggiante. *Si sarebbe detto scappato da una tela di Delacroix*²⁸.

Siamo all'interno di una relazione di similarità, realizzata attraverso segmenti come *degno di* («il suo viso *degno di un ritratto potente di Rembrandt*»²⁹), *da* («Vide il bel corpo *da san Sebastiano quattrocentesco*, mollemente abbandonato sul letto»³⁰), *alla* più il nome dell'artista («una specie di berretto di velluto nero *alla Rembrandt*»³¹ – dove il particolare dell'abbigliamento del grande pittore olandese è dovuto ai suoi innumerevoli autoritratti –, «largo volto gesuitico *alla Daumier*»³²), *si sarebbe detto* («*si sarebbe detto un ritratto del Greco*»³³; confrontare anche poche righe dopo: «Quello *che pareva un ritratto del Greco*»), *pensò a* e simili («*compariva, cielo azzurrino irreal, una specie di battello aereo che aveva fatto pensare al marchesino alle pitture del suo amico de Chirico*»³⁴, «il cocchiere in tuba e in livrea nera, funerea, ottocentesca, *che fa pensare a Daumier*», «Il marchesino *pensò a Michelangelo, al Davide, a certe figure di giovani della Sistina*»³⁵, «Questa suora pittrice *faceva pensare a Goya, a certe stampe curiose del settecento, alla monaca di Monza*»³⁶), con la variante *gli aveva ricordato* («Quella testa *gli aveva ricordato certe sculture neoclassiche. Il ritratto del Cicognara del Canova bianco freddo, visto fin da bambino nella cella severa della certosa della sua città*»³⁷). Ricorrendo in alcuni casi a differenti e più particolari modalità comparative:

Ecco, avesse potuto distendersi nudo nel lettino [...]. Nudo e bianco e in compagnia di un angiolino (Maurice il telegrafista, le sue gambe avevano avuto *qualche misteriosa parentela coi fiori, il Botticelli, il Fragonard*) [...]³⁸.

Oh purezza del ginocchio! [...] Grazia del passo. *Invochi chi vuole i san Sebastiano toscani, Donatello, eccetera eccetera*³⁹.

Se finora abbiamo osservato come dalla figura umana si trascorra al paradigma artistico, raramente possiamo constatare il verificarsi dell'opposto: l'immagine artistica che evoca un'amata figura umana in carne e ossa. Così è nel caso del S. Sebastiano ammirato in una cartolina esposta in una cartoleria di Boulevard Saint Michel, dove è la nudità del santo a evocare quella di uno dei giovani amanti dello scrittore:

*C'è una dolcissima figura di san Sebastiano. Guardandolo, pensava al corpo dell'olandese. Il braccio carnoso, il torace pieno, di atleta greco, il bel collo leggermente ripiegato, e la bocca semiaperta nel volto largo. [...] La purezza della spalla rotonda, marmorea*⁴⁰.

Non è la prima volta che incontriamo, in questa esemplificazione, la figura di S. Sebastiano, vera e propria icona pittorica, più volte rappresentato dallo stesso de Pisis

²⁸ *Il bardo*, p. 235.

²⁹ *La buona azione*, p. 49.

³⁰ *La camera magica*, p. 24.

³¹ *La suora copista*, p. 248.

³² *Un cardinale*, p. 180.

³³ *Tutti neri*, p. 63.

³⁴ *Fotografia da baraccone*, p. 66.

³⁵ *Mani dorate*, p. 205.

³⁶ *La suora copista*, p. 249.

³⁷ *Sabato santo*, p. 148.

³⁸ *I gigli*, p. 188.

³⁹ *Un angelo*, p. 261.

⁴⁰ *Montmartre*, p. 80. Si veda ancora – ma qui entriamo nell'ambito degli apporti dell'arte greca, da me trattata più avanti –: «[...] dall'altra parte una cartolina con *l'Apollo Sauroctono* (l'aveva comprata pensando a Tony)» (*Il leone*, p. 225).

(Raimondi riporta nel suo apparato iconografico un *S. Sebastiano* del 1934, uno del 1938 e uno del 1942)⁴¹.

In alcuni casi lo scrittore ci pone davanti a un rapporto, più che di similarità, di identità (che nel primo degli esempi è però subito spostato verso la comparazione dal segmento successivo «e meglio»):

E disponendosi a entrare nel lettuccio bianco in un angolo della camera, ripensò al bel giovanetto che aveva posato nudo per lui [...]. *L'acquaiolo di Gemitto*, e meglio. Quegli occhi, e la traccia delle vene azzurrine sotto la pelle trasparente e le gambe affusolate un po' acerbe ma già possenti⁴².

Arrivare fino a quello [*bouquiniste*] che ha i begli occhi chiari, e forse non lo sa, e le labbra colorite sotto i piccoli baffi: *il santo del Padovanino*⁴³.

Ma il suo sguardo si è posato su una figura e prima d'averla ben vista già ha sentito un piccolo urto dentro il petto. «È lui, è lui, *il Botticelli*»⁴⁴.

Quante teste d'angeli! Del Botticelli, del Perugino, del Boucher, e il marchesino pensò che infine le linee fondamentali di quelle teste erano tutte uguali, la pupilla grande nell'iride ridente in sordina, più glauca, il nasetto un po' appallottolato ma disegnato, le labbra arcuate di sopra piene, adorabili vergature di sotto, l'ovale un po' quadrato, il mento dolce, la fronte più piatta, più concava sotto un ciuffetto biondo bruno castano⁴⁵.

Rideva amaro con una specie di smorfia e gli occhi sfavillavano a lato del naso ricurvo. *Testa di san Girolamo del Guercino*⁴⁶.

Il pensiero tornò «come farfalla assetata sul fiore prediletto» alla faccia del piccolo Roger steso sul letto in penombra. Bionda, rosea, ridente. [...] Davvero una testa d'angelo: un angelo un po' birichino del settecento, un angelo profano, *una testa a pastello, scuola francese del secolo decimottavo, Fragonard, Latour*⁴⁷.

Caro Italo dal bel sorriso, *la testa del Greco, tipo di Azzecagarbugli con gorgiera* [...]⁴⁸.

Un'immagine vista attraverso i vetri si trasforma in un «vecchio pastello di un imitatore di Degas»⁴⁹, come «da donna in nero» è «davvero *una tela vivente di Manet*»⁵⁰. E si veda, nell'esempio che segue, l'uso del performativo *chiamare*:

Oh il primo riso di Primo sulla strada larga, che corre la gran valle verde in una sera d'estate così lontana ormai! Curvo, scamicciato sull'incudine e il ferro rovente fuori dalla baracchetta con la mascalcia di campagna. E *lo aveva chiamato Giovanni Bellini*⁵¹.

⁴¹ RAIMONDI 1952, pp.n.nn.

⁴² *Hôtel Orsingher*, p. 60.

⁴³ *Gli orologi*, p. 135.

⁴⁴ *Cberubini e serafini*, p. 160.

⁴⁵ *Ivi*, p. 162.

⁴⁶ *Il presagio*, p. 175.

⁴⁷ *Dagli al ladro*, p. 209.

⁴⁸ *Il leone*, p. 225.

⁴⁹ *L'aria di Parigi*, p. 118.

⁵⁰ *Abbandonarsi*, p. 256.

⁵¹ *La famigliola*, p. 114.

Un caso a parte è quello della citazione, in cui l'*auctoritas* di grandi artisti del passato serve a legittimare l'erotismo del marchesino:

Ha disegnato vagamente il lino, ma poi con una specie di tripudio agrodolce ecco sotto il ciuffo bruno di pelo in basso sotto l'ombelico disegna «i bei genitali», come dice il Cellini⁵².

Chiamarli «tocheti de Paradiso»⁵³ come il vecchio Canova che amava certe statue greche⁵⁴.

3. Inquadrature

Quello della finestra o della porta aperte rappresenta un *topos* della pittura occidentale, già teorizzato nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti; fondamentale nell'organizzazione dello spazio pittorico e della distribuzione della luce al suo interno. È particolarmente presente nella pittura del Seicento (in special modo fiamminga, a cominciare da Vermeer e de Hooch), ma anche nelle settecentesche figure affacciate di Murillo e di Goya, arrivando fino a pittori novecenteschi come Picasso, de Chirico, Magritte. Per il quale ultimo la finestra è spesso appoggiata a un cavalletto, più che mai evidente quadro nel quadro⁵⁵. Meno rappresentata in pittura rispetto alla visione su esterno è quella proiettata all'interno, presente, talvolta, in Magritte, e soprattutto in Hopper⁵⁶. Si vedano quadri come *Room in New York*, del 1923, che mostra un giovane che legge davanti alla finestra aperta, in una stanzetta sulle cui pareti fanno bella mostra dei quadri, mentre una donna sta seduta a un pianoforte e ne pigia un tasto, o *Finestre di Notte*, eseguito nel 1928, con una giovane donna in sottoveste, ritratta di spalle, nell'atto di chinarsi, nell'intimità della sua camera catturata all'interno di una finestra illuminata⁵⁷.

La finestra compare in molte opere di de Pisis, così come compare una parete con dei quadri. Ad esempio, nella *Bottiglia tragica* (1927), ricordo di un'aggressione subita in casa propria da parte di sconosciuti che lui stesso aveva invitato, c'è un interno con una natura morta e una finestra coi vetri chiusi che guarda sul palazzo di fronte. Quest'ultimo tema è in *Fiori alla finestra* (1938), *Natura morta con bottiglia* (1950), *Natura morta a Brugherio* (1950), con gli alberi che si vedono distintamente da dietro i vetri.

In una prima tipologia di esempi del nostro *Marchesino* la visione viene proiettata *al di fuori* di una finestra, su uno spazio esterno:

In quelle dolci giornate di ottobre (il cielo aveva certe chiarezze d'amatista e di perla) verso sera sentiva una fiacchezza invincibile, [...] allora rimontava i sette piani, si ritrovava nella sua cameretta con la finestra alta che guardava su Parigi⁵⁸.

⁵² *Montmartre*, p. 86.

⁵³ L'equazione efebo-angelo è molto presente nel testo: in particolare Jean l'olandese, come chiarisce una nota, è «l'angelo del ponte», vicino per associazione d'idee «a quelli bianchi del ponte di Castel Sant'Angelo» (*ivi*, p. 79).

⁵⁴ *I gemelli*, p. 228. L'esempio è riportato in LAMBERTI 2012, p. 427, come «vagheggiamento erotico nell'attesa della visita di due gemelli».

⁵⁵ L'opposto avviene in *Natura morta au faisan* (1932) di de Pisis, in cui un quadro posato su un tavolino, dove giace morto il fagiano, crea l'illusione di una finestra aperta.

⁵⁶ A proposito del quale mi sento solo di dire, in merito a possibili influssi sul Nostro, che era passato anche lui più volte per Parigi alcuni anni prima di de Pisis, dal 1906 al 1910.

⁵⁷ Si ritiene abbia ispirato, tra gli altri capolavori cinematografici, anche *La finestra sul cortile* di Hitchcock, di qualche decennio successivo a *Il Marchesino*, in cui un voyeurismo in qualche modo somigliante a quello del nostro personaggio spinge il protagonista a spiare al di là delle finestre di fronte e a scoprire un delitto.

⁵⁸ *Dolci giornate di ottobre*, p. 65.

«Certamente amate la musica [...] Oh i notturni di Chopin, le sere d'estate! Il nero lucido pianoforte vicino a una grande finestra che guardi sopra il parco, il vento gonfia un poco le tende bianche...»⁵⁹.

Il tema della finestra aperta sull'esterno era già presente ne *La Città dalle Cento Meraviglie*:

*Dalla finestra lontana, losanga aperta sul reale, al di là, vedevo, solida visione incantatrice, la strisciolina bianca della casa coi rettangoli neri in fila delle finestre e il coperchio scuro rosso del tetto e sopra il cielo verde. Era un tuo quadro, de Chirico*⁶⁰.

In questa giornata incerta, [...] sopra i parallelepipedi d'ocra delle case che *si vedono dalla mia finestra*, il cielo sul tramonto si è fatto color di pervinca [...] con tenui nubi argentate⁶¹.

Ma nella stragrande maggioranza degli esempi de *Il Marchesino Pittore* lo sguardo del protagonista, spesso a partire dalla propria finestra, fruga nelle finestre degli edifici di fronte, i cui interni sono restituiti in alcuni casi al lettore con una ricchezza di particolari che non esito a definire visionaria, onirica, completamente libera da qualsiasi intento realistico. Le immagini si dispongono come in un quadro, viste a partire *da una porta, socchiusa o aperta, di là dalla porta a cristalli, attraverso una finestra bassa o Dentro un'altra finestra più bassa*⁶²: quest'apertura nel suo linguaggio viene geometricamente schematizzata nella figura del rettangolo, che vedremo nel corso dell'esemplificazione. Gli interni rubati dallo sguardo del protagonista sono descritti con una tecnica che fa pensare alle scatole cinesi: dentro la finestra un interno; dentro l'interno un quadro; dentro il quadro, talvolta, un'altra finestra o un altro quadro. In ogni caso con una precisa suddivisione della spazialità evidenziata da indicatori di luogo:

L'occhio cercava in alto, al secondo piano di una casa bianca illuminata, sotto il cielo scuro con le stelle. Si vedeva *dal rettangolo*⁶³ l'interno, il parallelepipedo di una camera chiara; *alla parete davanti*, delle carte geografiche con i bastoni neri tortili in cima per tenerle tese [...]; contro un'altra parete, teste di gesso, un vecchio barbuto (Socrate? Euripide?), un *écorché*, una Atena. La faccia in ombra, ne proiettavano una precisa *sul muro*; e *nel centro* una tavola rotonda con tre gambe; *più in basso*, appoggiate su un piano che sfuggiva alla visuale, delle campane di vetro custodivano apparecchi di precisione, bilance o microscopi; *più in fondo* una macchina misteriosa. Forse *nel fondo* era una cattedra. Tutte le sere, il marchesino pittore restava là, come dominato da una forza misteriosa. Che era infine, *l'interno di una camera illuminata, e una finestra aperta nella notte*⁶⁴

Il marchesino aveva intravisto un'altra volta *da una finestra* questa saletta misteriosa che restava quasi sempre chiusa. [...] Il suo aspetto magico pareva essere turbato dalla luce, dalla tavola, dai commensali, eppure la tragicità pareva ancora più forte. Alle pareti coperte di una carta rosso ardente con fiori e frutti liberty neri e oro, eran appesi *quadri* medianici, con figure simboliche, e fra i quadri dei bastoni incrociati, d'ebano con cordoni neri attorcigliati a spirali e grandi fiocchi funerei pendenti [...]. Alcuni [collari da cavallo] con un gran corno *davanti*. In un *quadro* sotto vetro con cornice nera, una oleografia dai colori sbiaditi di cielo verdino, di gialli rossi stridenti: si vedeva una specie di processione di ometti legnosi in tuba [...]. La processione attraversa un ponte su un gran fiume che scorre, case rigide con *finestre* attonite. *In testa alla processione* due figure pare portino un cataletto. *In alto* sul cielo la figura di un santo in piedi con paludamenti vescovili e mitria, *ai lati* due angeli neoclassici volanti reggono un gran cartello che si accartoccia. In un altro *quadro* una figura di un vecchio barbuto con un turbante in capo, una specie di

⁵⁹ *Abbandonarsi*, p. 255.

⁶⁰ DE PISIS s.d., p. 114.

⁶¹ *Ivi*, p. 150.

⁶² Rispettivamente in *Hôtel Saint-Georges*, p. 170; *Un banchetto*, p. 74; *"Cabarets" a Montmartre*, p. 143; *Il Rembrandt*, p. 230; *"Cabarets" a Montmartre*, p. 145; *La suora copista*, p. 250.

⁶³ Un altro esempio con questa metonimia cara allo scrittore è in *Partire*, p. 183.

⁶⁴ *La camera magica*, pp. 23-24.

Garibaldi biblico. I suoi piedi poggiano su minuscole città: l'immagine di chiese gotiche, con ricchi campanili [...] ⁶⁵.

E di là dai rettangoli delle finestre le camere isteriche che celano le lacrime e i sospiri degli uomini. *Da una finestra* si vedeva seduta a una tavola rotonda con un vaso di fiori una grassa madama pacifica. Teneva in mano una capace tazza bianca e vi appressava di tanto in tanto le labbra con una compiacenza rattenuta, la larga faccia incipriata si voltava tratto tratto a guardar fuori ⁶⁶.

Anche questa modalità prospettica si riscontra ne *La Città dalle Cento Meraviglie*:

Attraverso ai vetri della porta giallastra di una osteria ho visto in un piatto bianco, rigato d'azzurro, tre mele grosse venate di rosso sulla tovaglia grossolana ⁶⁷.

Dalle fessure delle tende rosse guardo dentro alle osterie, penso a certi scuri quadri fiamminghi e decompongo figure e ombre... ⁶⁸.

Altre volte la visione galleggia in superficie, non penetra nella profondità della stanza. Alcune figure sono inquadrare dalla cornice della finestra o della porta, dalla quale vengono fuori affacciandosi, o rispetto alla quale si trovano su un piano immediatamente arretrato:

Nel rettangolo luminoso della finestra passavano e ripassavano le coppiette. [...] *Da una finestrina sotto il tetto s'era affacciata una ragazza* ⁶⁹.

[...] in alto, *da una finestra quadra inferriata, si affaccia un orribile ceffo* con occhi sanguigni e il torso nudo e un fazzoletto rosso sangue attorno al collo. [...] Ecco il biondino russo compare con il volto incipriato ridente, gli occhi chiari, *sul rettangolo della porta* ⁷⁰.

Aspetta che *una finestra si apra e si presenti un po' titubante una testina bionda o bruna* o gli basta di contemplare una finestra illuminata in alto, *dietro la tenda bianca un'ombra che passa* ⁷¹.

Dietro quest'ossessiva equiparazione a quadri di porte e finestre, dietro questa spazialità frantumata, accanto al voyeurismo del marchesino, non possiamo non notare un'acuta sensibilità pittorica.

4. *Forme e figure*

Nel paragrafo che precede abbiamo appena incontrato l'immagine del rettangolo, che nell'ambito delle geometrie piane privilegiate ne *Il Marchesino Pittore* è la figura dominante, quasi sempre riferita a finestre e porte, usata sia al singolare che al plurale ⁷², e in un caso riferita alla torre di un campanile:

⁶⁵ *Un banchetto*, p. 74.

⁶⁶ *Partire*, p. 183.

⁶⁷ DE PISIS s.d., p. 162.

⁶⁸ *Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa*, in DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 2009, p. 139.

⁶⁹ *Un ballo*, p. 38.

⁷⁰ *Hôtel Saint-Georges*, pp. 171-172.

⁷¹ *Finestra misteriosa*, p. 242.

⁷² Si incontrano più volte nel corso della nostra esemplificazione le finestre come «rettangoli»: al paragrafo 3, p. 299; paragrafo 5, p. 304; paragrafo 6, p. 308. Ma il termine è più volte presente anche al singolare, ad esempio sempre al paragrafo 3, p. 299.

Di là da alcune frasche nere, su un tetto spuntava il campanile della chiesa, con un occhio nero su un *rettangolo* giallino, illuminato da una luce riflessa e la cuspide nera aguzza⁷³.

Sporadicamente ci imbattiamo in un pentagono (anzi in un «pentagono curioso»), riferito alla forma di una chiesa⁷⁴, tanto frequente per descrivere la forma della pianta di Ferrara ne *La Città dalle Cento Meraviglie*; più volte in cerchi e dischi:

Più avanti, su un tetto nero compariva il *disco* luminoso di un orologio sotto la cuspide acuta di un campaniletto, il *disco* pareva rotolare dolcemente come su una china; si sentivano suonare delle campane⁷⁵.

Gli occhi del marchesino posavano con una specie di trepidazione sopra i *cerchi* bianchi in fila di diverse grandezze, più alti, più bassi⁷⁶.

Compare anche il generico *cornice*, in relazione a quadri, fotografie, più raramente finestre:

Nella *cornicetta nera* gli aveva sorriso la testa di Giovanni⁷⁷.

Quando fu seduto al suo tavolino sotto la nuova lampada che faceva più luce, il suo sguardo si posò davanti sulle fotografie infilate nella *cornice* dorata della specchiera, sul caminetto di marmo nero⁷⁸.

Come anche compare il termine specialistico, d'ambito architettonico, *cuspidè*⁷⁹, appena visto negli esempi che precedono. Qualche parallelepipedo residuo ci riconduce alle ammalianti atmosfere di pagine precedenti dell'autore⁸⁰. Abbiamo già trovato all'interno di una citazione più lunga: «Si vedeva dal rettangolo l'interno, il *parallelepipedo* di una camera chiara»⁸¹. E ancora:

Lo scalpiccio dei quattro zoccoli [...] arrivava all'orecchio del marchesino attutito dalla distanza come da una musica dolcissima, da una specie di *carillon* magico e possente. Tendeva l'orecchio ansioso a percepire, ad assaporare questo suono. Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto *parallelepipedo* di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore⁸².

Mi fa salire e mostra il suo letto, [...] un largo letto contro la parete scura sotto una finestra sprangata e il letto nel *parallelepipedo* magico di una camera cieca [...]⁸³.

⁷³ *Un ballo*, p. 38.

⁷⁴ *Ritorno alla pianura*, p. 212.

⁷⁵ *La camera magica*, p. 24; cfr. anche «un *disco* biancheggiante» in *Rue du Temple*, p. 25.

⁷⁶ *Gli orologi*, p. 133.

⁷⁷ *Cberubini e serafini*, p. 161.

⁷⁸ *Il leone*, p. 225.

⁷⁹ I tre vocabolari concordano sul carattere specialistico in senso architettonico; citando il *GDLI*: «Elemento di forma piramidale, caratterizzato dall'accentuato verticalismo della forma terminale, che corona il fastigio di una facciata, di una cupola, o di altre parti dell'edificio». Il *PILLIN* evidenzia l'uso letterario del termine, da Comisso a Mazzantini.

⁸⁰ SALIBRA 2017, pp. 218-219.

⁸¹ Qui, paragrafo 3, p. 299.

⁸² *Il pretino*, p. 71.

⁸³ *Bellino*, p. 197.

La sfera compare in più di un caso nell'accezione di 'lancetta dell'orologio' (presente in tutti i vocabolari, tra i quali il *GRADIT* lo dà come comune); appare, sporadicamente, come figura della geometria solida nella descrizione di un interno: «Attorno, celati da cortinaggi, antri misteriosi, una scala che sale al parapetto, una *sfera* di vetro sfaccettata»⁸⁴.

Siamo qui lontani dall'exasperazione volumetrica che abbiamo riscontrato ne *La Città dalle Cento Meraviglie*. Le geometrie investono, insomma, più i perimetri che i volumi, a cominciare dalla «camera *ottagonale*» già ricordata, che prende il posto dei parallelepipedi più volte evocati in pagine anteriori a questo scritto: «Dalla cameretta alta di place Saint-Sulpice il velluto era passato nella camera *ottagonale* di rue Bonaparte»⁸⁵.

Qualche altro aggettivo. Abbiamo già incontrato nel corso degli esempi sia «l'*ovale* un po' *quadro*» delle «teste d'angeli» contemplate dal marchese, le loro «labbra arcuate»⁸⁶, sia ancora *quadro* e, più raramente, *quadrangolare* riferiti alla finestra o, meglio, alla sua «cornice»⁸⁷. Se nel caso appena ricordato *ovale* è aggettivo sostantivato, in più occorrenze troviamo un uso propriamente aggettivale:

La contemplava come da una specola, dal finestrino *ovale* allungato del *cabinet* dove c'era il gran catino per lavarsi, un fornellino a gas, i piani con le tazze, le bottiglie dei profumi, le spazzole, i pettini e le scarpe⁸⁸.

In quest'aiola *ovale* di teneri cespi violacei e bianchi una rete di fili verdi a mandorle di sorprendente regolarità⁸⁹.

Rotondo è frequente. Abbiamo già incontrato infatti, ad esempio, «tavola rotonda»⁹⁰; il «cappello *rotondo*» è quello del vecchio dall'aura rembrandtiana⁹¹. *Rotondo* connota però anche caratteristiche somatiche del corpo maschile, a cominciare dalla spalla «*rotonda*, marmorea» del S. Sebastiano di una foto⁹². Ma può essere riferito anche al mento o al collo:

Sotto la bocca rosea, d'atleta antico, il mento breve, *rotondo*, con la fossetta profonda, il mento possente⁹³.

Ogni volta che passava davanti alle grandi vetrine del negozio di colori gettava un'occhiata dentro per vedere la testa dal bel profilo, dal collo *rotondo*, testa del tipo «atleta» della scultura greco-romana⁹⁴.

Al di là di queste raffigurazioni geometriche, talvolta le parvenze umane sono restituite attraverso uno stilema descrittivo che, pur nel mondo colorato e sonoro di Parigi, ci riconduce alle atmosfere ferraresi; è quello del pupazzo, del manichino, o dell'automa:

Restò così a guardare i monaci. [...] Si sarebbe detto *girassero attorno a un perno come certi pupazzini vestiti in tragici baracconi da fiera*⁹⁵.

⁸⁴ *Hôtel Saint-Georges*, p. 168.

⁸⁵ *Gamba di aragosta*, pp. 97-98 (cfr. anche *Figura nera*, p. 111; *Amore, Amore*, p. 131; *Sabato santo*, p. 151; *Cherubini e serafini*, p. 160 ecc.).

⁸⁶ Paragrafo 2, p. 297. Un'altra occorrenza di *ovale* come sostantivo è presente ne *Il padre*, p. 243.

⁸⁷ «Che luce, nel cielo alto sui tetti, entro la *cornice nera quadrangolare!* Che pace nella corte!» (*La tanto cervata*, p. 51).

⁸⁸ *Fare all'amore*, p. 124.

⁸⁹ *Cherubini e serafini*, p. 160; un altro esempio è in *Ritorno alla pianura*, p. 215.

⁹⁰ Qui, paragrafo 3, pp. 299, 300.

⁹¹ Qui, paragrafo 2, p. 295.

⁹² Qui, paragrafo 2, p. 296.

⁹³ *La famiglia*, p. 113.

⁹⁴ *La testa greco-romana*, p. 252.

Il ragazzo teneva alto su un braccio *una specie di pupazzo bianco*, una mantellina di lana, ma non era un pupazzo, era un bambino. [...] Il giovane papà se ne accorse, pareva contento, forse sapeva che il suo bambino, vestito così, [...] *pareva una bambola*⁹⁶.

Gli pareva di aver perso il contatto con la realtà e che il giovane signore seduto in mezzo a quella gente che mangiava non fosse che *un automa, un ritornante*⁹⁷ o forse *un simbolo*⁹⁸.

Sotto l'atrio, il suo occhio come al solito si volse ai vetri misteriosi della portineria. Vide *una specie di manichino femminile*. Due spalle bianche un po' strette, un collo bianco sotto una cervice bruna, due braccine, la vita sottile di vespa, un bustino un po' grigio, un po' *mauve*. [...] La portiera, doveva essere la portiera⁹⁹.

Nel caso di *Figura nera* compare un *alter ego* spettrale, dominato dalla sottrazione – il colore nero che sembra aver divorato i connotati umani, l'occhio mancante –:

Un gran *paletot* nero che pareva attaccato ad un gigantesco attaccapanni invisibile, largo in alto come una croce [...]. Tutta l'alta figura dentro il *paletot* nero che cadeva come una cappa mortuaria, *aveva un movimento di rotazione come attorno a un perno centrale*. [...] Sotto la fronte ossuta un'occhiaia vuota, orribile [...]. Da tante cose era distratto il marchesino, ma il suo pensiero tornò più volte, forse torna ancora, come una specie di ossessione, all'*uomo nero dall'occhiaia vuota*. Mistero della realtà, della vita. Se il marchesino avesse detto che un po' del suo essere era stato donato, commutato con l'ignoto signore, chi lo avrebbe capito? [...] Il *signore nero* gigante non visto, forse si affacciava certe notti (si sarebbe affacciato una notte), un meriggio grigio, allo specchio della camera ottagonale, lo sguardo del solo occhio vivo, avrebbe errato spaurito fra le pareti, e poi sarebbe scomparso come l'ombra di una nuvola¹⁰⁰.

Già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* avevamo notato simili presenze inquietanti, a cominciare dall'«uomo nero»¹⁰¹. E anche qui, ne *Il Marchesino*, le statue sembrano assistere allo scorrere della vita degli uomini:

A lato della porta, *due grandi statue*, figure di donne con panneggi drappeggiati, l'atteggiamento composto in una specie di malinconia. [...] L'aspetto della vecchia chiesa, chiusa dalle *statue dal sorriso impercettibile sui volti in ombra*, gli pareva lo consolasse. [...] Troneggia nella penombra una *bianca statua classica*: il magnifico nudo di un semidio o di un eroe [...] E poi i ricordi vari si intrecciarono e si confusero. L'interno prezioso di una chiesa a Milano, dove andava a vedere certi fiori di un rosa malato sull'altar maggiore fra *due angeli di bronzo dorato*, curvi in posa lasciva e melodrammatica¹⁰².

La *statua scura di Enrico IV* sopra il bel cavallo, la gorgiera e la barba, sui tetti della Samaritaine, delle intravature rosse, [...] in basso i pescatori impenitenti con le canne gialle¹⁰³.

⁹⁵ *Tutti neri*, p. 63.

⁹⁶ *Il bambino*, pp. 72-73.

⁹⁷ Solo il *GDLI* attesta: «Che ritorna dall'aldilà come fantasma» e cita Bacchelli. Interessante l'uso della parola in ambito futurista, anche se con l'accezione diversa di «passatista». Assente col significato che qui interessa nel *PILLIN*.

⁹⁸ *Un banchetto*, p. 75.

⁹⁹ *L'aria di Parigi*, pp. 117-118.

¹⁰⁰ *Figura nera*, pp. 109-111.

¹⁰¹ *SALIBRA* 2017, pp. 219-220.

¹⁰² *Rue du Temple*, p. 25.

¹⁰³ *L'aria di Parigi*, p. 121.

Si interna nel giardino del Luxembourg. [...] un bimbetto biondo s'è appoggiato alla panchina con il cerchio, e nella gran vasca ci sono i battelli con le loro vele bianche. Le *statue* in pose idilliche vegliano dall'alto¹⁰⁴.

5. Colori

Potremmo sottoscrivere anche per la scrittura de *Il Marchesino* quanto ha affermato Massimo Carrà per la pittura degli anni parigini: «La sua tavolozza ora è violenta, ora tutta sugli accordi più delicati: quei grigi, quei bruni, quelle accensioni improvvise di rosso, quegli azzurri che voluttuosamente digradano nei bianchi rosati»¹⁰⁵; in accordo, peraltro, con quanto precedentemente osservato da Solmi:

È, il suo, un colore evocativo di storia e sentimento «italiano» direi stendhaliano: dopo la serie dei grigi e dei verdi-chiari tipici del suo soggiorno ad Assisi, l'accordo famoso dei verdi-poltrona, coi rossi cardinalizi, papali romaneschi. E i viola coi verdi, coi rossi, coi rosa di carne, ricavati dall'ombra delle antiche case romane, dei domicili abbandonati. Rossi e verdi che, come una predestinazione egli riscoprirà, appena giunto a Parigi, nel suo Delacroix¹⁰⁶.

Nella tavolozza di de Pisis sono fondamentali il bianco, il grigio¹⁰⁷ e il nero, ma ravvivati da accesi cromatismi ottenuti attraverso un ricco corredo di aggettivi che individuano tonalità, saturazione, luminosità.

In quei primi giorni di gennaio era il signore *nero* incontrato lungo le scale e sul marciapiede del *métro*. Un gran *paletot nero* [...], dei pantaloni *scuri*, due lunghe scarpe *neri*, [...] in una grande mano guantata di *nero* un ombrello che pareva il doppio del normale¹⁰⁸.

[...] il cielo si era rasserenato, un bel cielo *perlaceo*, *ardente* con una leggera sfumatura di *viola*, una fascia d'*oro caldo* sulle case alte *grigie* con il tetto di lavagna spiovente e i rettangoli delle finestre in fila [...], in fondo alla strada [...] dopo certe baracche di operai italiani, coperte di lamiera *rugginosa quasi rossa*, si vedevano gli alberi *verdissimi* di un boulevard e passare fra i tronchi *neri*, delle figure *neri*, un'automobile *nera* coi fanali *gialli* accesi, una facciata *più chiara, quasi bianca* con una striscia di tetto rosso, le finestre aperte con le tende *bianche*¹⁰⁹.

Dove si veda la *gradatio* doppia ascendente: «rugginosa quasi rossa» e discendente: «più chiara, quasi bianca». Su alcune di queste connotazioni torneremo in seguito.

Tra questi aggettivi (talvolta sostantivati), qui dati in ordine alfabetico, colpisce il ricorso a parole che si discostano dal linguaggio comune, in quanto rare, o in quanto legate all'ambito letterario o comunque specialistico¹¹⁰. Sono aggettivi come *carnicino*, che qui mi piace citare in un esempio che testimonia anche il gusto scenografico di de Pisis:

La magia di questa camera ottagonale a un secondo piano di rue Bonaparte, quando la luce viene a mancare e s'attarda sul marmo grigio del camino con la *glace sans tain*, sulla grande conchiglia rosa *carnicina* (quante volte il marchesino l'ha dipinta nelle sue nature morte marine!) sull'altra

¹⁰⁴ *Cherubini e serafini*, p. 159.

¹⁰⁵ CARRÀ 1964, p.n.n.

¹⁰⁶ SOLMI 1946, p. 14.

¹⁰⁷ In particolare sulla presenza del grigio e di alcune sue sfumature URBANI 2001.

¹⁰⁸ *Figura nera*, p. 109.

¹⁰⁹ *Il guardaroba*, p. 173.

¹¹⁰ Marche d'uso che, seppur non con perfetta uniformità, ritroveremo nei vocabolari.

conchiglia più piccola zebrata dentro la bottiglia di vetro di Murano portata da Fiera di Primiero [...]»¹¹¹.

E poi ancora *cinereo* («dido *cinereo*»¹¹²), *gridellino* («occhi *gridellini*»¹¹³), *mauve* (corsivo d'autore, come quasi sempre nei prestiti dal francese: «un bustino un po' grigio, un po' *mauve*»¹¹⁴), *olivigno* («faccia *olivigna*»¹¹⁵). Abbiamo già incontrato nel testo *croceo* («Al Louvre, c'è un paesaggetto *croceo* di Hubert Robert»¹¹⁶), *cerulo* («Il suo sguardo *cerulo* sul volto bruno»¹¹⁷) e *glauco* («da pupilla grande nell'iride ridente in sordina, *più glauca*» degli «angeli di Botticelli»¹¹⁸).

Numerosi gli alterati: *-astro* («barba *grigiastra*», replicato successivamente¹¹⁹; «tela *giallasta*», «volto *giallastro*», «mani [...] *giallastre*»¹²⁰), «Sulla piazzetta era la statua *verdastra* del filosofo»¹²¹, *-iccio* («tre figure bianche su uno sfondo *verdiccio*»¹²²), *-ino* («fustagno *azzurri*no», «un

¹¹¹ *Sabato santo*, p. 150. Solo il *GRADIT* («di colore roseo, simile a quello della carnagione umana»), ne segnala il basso uso, fornendo nel *PTLLIN* alcuni esempi, tra i quali il più interessante è quello tratto da Sanvitale, che parla di «conchiglia *carnicina*» – mentre il *SABATINI COLETTI* e il *GDLI* non danno nessuna connotazione, pur con una esemplificazione letteraria, il secondo, che va dal *Ricettario fiorentino* a Cecchi. Essendo questo secondo aggettivo al femminile, non mi sembra che «rosa *carnicina*» rientri nella categoria dei composti. L'esempio non è sfuggito all'analisi di Urbani, che evidenzia come in questo periodo de Pisis dipinga molte nature morte con conchiglie.

¹¹² *Gamba di aragosta*, p. 100; comune per il *GRADIT* – ma nel *PTLLIN* si segnalano tuttavia numerosi esempi tratti da scrittori, da Palazzeschi alla recente Mazzantini –, è dato però come letterario nel *SABATINI COLETTI* e nel *GDLI*, che riporta attestazioni di scrittori vicini al Nostro come Panzini e Bacchelli.

¹¹³ *La buona azione*, p. 47. «petali *gridellini*» è in «*Venite adoremus*», p. 102. *Gridellino*, nella definizione del *GRADIT* «di colore viola pallido, con sfumature tra il grigio e il rosa»; è dato come non comune solo nel *SABATINI COLETTI*; il *GDLI* cita un autore molto caro a de Pisis: Pascoli; il *PTLLIN* segnala solo un esempio tratto da Primo Levi.

¹¹⁴ *L'aria di Parigi*, p. 118; il corsivo è dell'autore. Registrato come esotismo nel *GRADIT*, è per il *SABATINI COLETTI* di ambito specialistico («Nel linguaggio della moda, di colore violaceo come quello dei fiori di malva»). Tardivamente registrato dal *GDLI* solo nel *Supplemento* 2004, con esemplificazione a partire da D'Annunzio; il *PTLLIN* dà pochi esempi novecenteschi: La Capria, Citati, Siciliano.

¹¹⁵ *La buona azione*, p. 50. «*olivastro*», di basso uso per il *GRADIT*, è documentato nel *PTLLIN* con un esempio per noi interessante tratto da Comisso, anche se di qualche decennio successivo al Nostro; è segnalato come letterario nel *SABATINI COLETTI*, con una tradizione plurisecolare testimoniata dal *GDLI* che arriva fino all'amico e conterraneo Bacchelli.

¹¹⁶ Qui al paragrafo 2, p. 295. «un alone *croceo*» ritorna nel testo a p. 257 (*Il martirio*); «Un paesaggio *croceo*» era già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* (DE PISIS s.d., p. 68). «Di colore giallo-arancio, come lo zafferano», nella definizione del *SABATINI COLETTI*, è dato come letterario da tutti e tre i vocabolari, tra i quali il *GDLI* riporta attestazioni letterarie che vanno da Ugurgieri e Boccaccio fino a dei versi di de Pisis. È attestato nel lessico di Longhi (si utilizza qui il repertorio *LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹¹⁷ *Montmartre*, p. 82. Letterario per tutti e tre i vocabolari da me consultati, tra i quali il *GDLI* lo attesta come voce dotta, con un'esemplificazione inerente agli ultimi due secoli, in cui spiccano i nomi significativi di Pascoli e Palazzeschi: l'uno «maestro», l'altro amico di de Pisis, grande estimatore dei suoi versi; il *PTLLIN* ha invece solo un'attestazione, di molto successiva, di Bufalino. Presente nel lessico di Roberto Longhi (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹¹⁸ *Cherubini e serafini*, p. 162. Cfr. anche «gli olivi bassi martoriati *glauchis*» (*I gigli*, p. 184); «il *glauco* sguardo leggermente splenetico» era già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* (DE PISIS s.d., p. 91). «di colore celeste tendente al verde, ceruleo: occhi *glauchis*» lo chiosa il *GRADIT*, secondo il quale il termine rientra nell'italiano comune, e nel *PTLLIN* lo stesso termine riporta comunque una decina di attestazioni novecentesche. È presente invece come letterario nel *SABATINI COLETTI* e nel *GDLI*, che ne rileva l'origine dotta, con una esemplificazione che parte da Guido delle Colonne.

¹¹⁹ Rispettivamente, *La camera magica*, p. 22; *Il Rembrandt*, p. 231.

¹²⁰ Rispettivamente, *Tutti neri*, p. 63; *Un cane*, p. 168; *Il Rembrandt*, p. 230.

¹²¹ *Le gigantesse*, p. 238.

¹²² *La tela di Savinio*, p. 123.

azzurriño chiaro [della cameretta]», che è anche un composto¹²³, «rettangolo giallino», «maschera di cera giallina», «casa giallina»¹²⁴, «occhi verdini», «cielo verdino», «pasta verdina»¹²⁵).

Anche alcuni composti testimoniano il desiderio dello scrittore di aderire il più possibile ai colori della materia visiva che si trova davanti. A volte il composto risponde alla ricerca di un *timbro* preciso: «velluto rosso amaranto»¹²⁶, «camicia rosso sangue»¹²⁷, «i crisantemi rosso sangue e giallo oro» (nel caso della seconda connotazione siamo nell'ambito della luminosità: «colore giallo lucente» nella definizione del Sabatini), «stasera è vestito di rosso, rosso nazareno»¹²⁸, «carta [da parati] rosso ardente», «Il panno rosso ardente della camicia»¹²⁹.

Altrove il riferimento è piuttosto alla *saturatione*, cioè a una maggiore o minore intensità cromatica: «Squisito il bianco del ramo fiorito contro il giallo stinto della parete»¹³⁰, «Un sole improvviso era sbocciato, verde tenero e gemme degli alberi, grigio prezioso il cielo»¹³¹, «frassini verde fondo»¹³², «il verde intenso quasi liquido [del tronco]», «al verde intenso di uno dei giovani ippocastani»¹³³, «cielo azzurro intenso»¹³⁴.

¹²³ Rispettivamente, *Nature morte*, p. 42; *Fotografie*, p. 270.

¹²⁴ Rispettivamente, *Un ballo*, p. 38; *La buona azione*, p. 46; *Tutti neri*, pp. 62, 63. *Giallino* è presente anche in *Montmartre*, p. 85, riferito al «bel torso del San Sebastiano» di una cartolina.

¹²⁵ Rispettivamente, *La camera magica*, p. 25, ripetuto in *Anima e corpo*, p. 36; *Un banchetto*, p. 74; *Gamba di aragosta*, p. 100.

¹²⁶ *La dolce metà*, p. 31.

¹²⁷ «Cabarets» a *Montmartre*, p. 143, ma riferito anche a «fazzoletto», in *Hôtel Saint-Georges*, p. 171, in un esempio già visto; di seguito nel testo riferito anche ai crisantemi.

¹²⁸ *Anima e corpo*, p. 36. Qui all'interno di una *reduplicatio*. Il *GDLI* e il *GRADIT* riportano questo termine in riferimento al colore: «di colore rosso simile al colore della tunica di Cristo al Calvario», citando – il primo – unicamente il nostro esempio.

¹²⁹ *Un banchetto*, p. 74; «Cabarets» a *Montmartre*, p. 44. Il sostantivo «rosso ardente di un garofano» è tra i *Frammenti*, pubblicati in appendice al nostro testo de *Il Marchesino Pittore*, p. 276. «Rosseggiante, di colore acceso, vivace» spiega il *GDLI* che riporta parecchi esempi, a cominciare da Giamboni e Boccaccio fino a due citazioni per noi interessanti tratte da Palazzeschi e de Pisis, quest'ultimo in versi («un bel viola ardente»). Diversamente, il *PILLIN* al lemma *rosso* non fornisce alcuna attestazione di *rosso ardente*, e, più in generale, al lemma *ardente* non ne dà alcuna testimonianza di abbinamento ad aggettivi di colore. Non stupisce, in definitiva, che alla voce *ardente* il *GRADIT* ne evidenzii il basso uso se attribuito a un colore – dando come esempio proprio «rosso ardente» –, e che quest'uso sia del tutto ignorato dal *SABATINI COLETTI*.

¹³⁰ *I gigli*, p. 188.

¹³¹ *La noia*, p. 139. La seconda connotazione sarà ovviamente considerata nell'ambito della luminosità, qui di seguito.

¹³² *Anima e corpo*, p. 37. Solo il *GDLI* dà il significato di «intenso, carico» alla voce *fondo* (nel significato aggettivale), attestato per il Novecento (Campana, Ungaretti, Quarantotti Gambini). Accezione che troviamo negli altri due vocabolari alla voce *profondo* e che anzi il *GRADIT* esemplifica proprio con *verde profondo*. Troviamo più volte la *lectio facilior* riferita a più colori – ma non al verde – negli scritti di Roberto Longhi: «marrone profondo», «blu profondo», «colori di smalto profondo» (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹³³ *La camera magica*, p. 22; un altro esempio di aggettivo sostantivato è in *Hôtel Orsingher*, p. 55: «al verde intenso di uno dei giovani ippocastani».

¹³⁴ *Tutti neri*, p. 62. È frequente il caso, più che di composti tra parole che ricoprono lo statuto paritario di aggettivi, di coppie costituite da un aggettivo sostantivato che indica un colore e un aggettivo vero e proprio che predica, del colore, una specifica sfumatura o gradazione: «fiori di un rosa malato» e «un drappo di seta di un azzurro stinto e come irreali», entrambe in *Rue du Temple*, p. 26; «Le foglie tenere di un verde metallico di una cucurbita», *Un ballo*, p. 39; «una bottiglia di un verde marino», *L'aria di Parigi*, p. 119; «un fiorellino di un viola pallido», *La tanto cercata*, p. 51; «sul velluto di un bell'amaranto stinto», *Gamba di aragosta*, p. 98; «certe foglie lanceolate di un verde cupo», *I gigli*, p. 183; «sul prato di un verde intenso» e «col becco di un bel giallo vivo», entrambe in *Abbandonarsi*, p. 253. A proposito di *malato* riferito a colore, trovo un'attestazione solo nel *GDLI* con l'evidente significato di «sbiadito, smorto», con un'esemplificazione che da Tarchetti arriva fino al de Pisis del nostro esempio.

Altra connotazione ricercata da de Pisis attraverso i composti è quella della *luminosità/opacità*¹³⁵: «piante verde elettrico»¹³⁶, «grigio prezioso il cielo»¹³⁷, «porte bianco-sporche»¹³⁸, «tinta a olio bianco sudicio alle pareti»¹³⁹.

Sul crinale saturazione-luminosità si possono collocare, a mio avviso, composti come *grigio argento e grigio perla*, entrambi predicati del cielo¹⁴⁰ (si veda anche «luce grigia argento»¹⁴¹), in cui è difficile distinguere la componente della pienezza da quella della brillantezza coloristica¹⁴².

Di fronte a questi colori, tanto intensamente ricercati e così attentamente tradotti in parole, vale la pena di ricordare che, all'opposto, ritroviamo anche ne *Il Marchesino*, ma con frequenza assai minore che ne *La Città dalle Cento Meraviglie*, anche la luce incolore che li regnava: «aria incolore», «pomeriggio incolore»¹⁴³. Tuttavia, se l'universo ferrarese appariva immerso in un'atmosfera notturna o crepuscolare, e dominato dal bianco, dal grigio e dal nero, in questo testo troviamo un universo colorato; e colorato senza nulla concedere alla vaghezza. Si veda l'abbondanza, oltre che di alterati, anche di composti, tesi all'individuazione di una sfumatura precisa. E, del resto, il citatissimo passo di una lettera a Comisso del 1930: «Ho messo delle piantine nuove nei vasi del mio verone [...] un geranio rosso Vermeer, una begonia rosa dentifricio...»¹⁴⁴ mostra quanto anche nel linguaggio privato certi accostamenti e certe sottigliezze, parlando di colori, fossero connaturati al nostro pittore-scrittore.

6. *Aggettivi e sostantivi totalizzanti*

Il mondo parigino non è votato al silenzio come quello delle sere ferraresi de *La Città dalle Cento Meraviglie*. Spezzoni di dialogo, anche in francese e qualche volta in dialetto cadorino, vivacizzano il tessuto della scrittura sottraendo ciò che è descritto a una dimensione senza tempo. Rimangono comunque echi della dimensione enigmatica di quel testo precedente, in buona parte agganciati ai frammenti di realtà che il marchesino, inchiodato da una forza misteriosa, contempla nelle finestre di fronte o immagina al di là della vetrata di un ingresso. *Mistero* e soprattutto *misterioso* sono parole-chiave di quest'universo:

All'angolo tra il boulevard Montparnasse e rue de Sèvres c'era di là da un muro di cinta, davanti a una casa grigia, una palazzina romantica, un alberone tondo e compatto, un ipocastano già

¹³⁵ Prescindendo dai composti, non possiamo non notare riguardo alla connotazione della luminosità l'esempio più volte citato (anche al paragrafo 6, p. 309): «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto parallelepipedo di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di *abbacinante splendore*»¹³⁵.

¹³⁶ *Hôtel Saint-Georges*, p. 170; l'aggettivo sostantivato «[il] verde elettrico» è in *Rue du Temple*, p. 25, e in *Hôtel Orsingher*, p. 55.

¹³⁷ *La noia*, p. 139. *GDLI* alla voce *prezioso*: «Lucente, splendente come l'oro e le gemme». Roberto Longhi parla del «granata prezioso della scarsella vescovile» (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹³⁸ *Hôtel Saint-Georges*, p. 170.

¹³⁹ *Un cane*, p. 168.

¹⁴⁰ *Ini*, p. 167; *Hôtel Saint-Georges*, p. 170.

¹⁴¹ *Il Rembrandt*, p. 230. 'Licenza poetica' nei confronti dell'invariabilità che i due aggettivi dovrebbero avere (SERIANNI–CASTELVECCHI 1988, p. 168, riguardo ad aggettivi di colore composti da aggettivo + nome, tipo *verde bottiglia*).

¹⁴² Il *GDLI* all'esponente *grigioperla* chiosa: «grigio chiaro con riflessi perlacei», che trova riscontro nella definizione del *GRADIT* – alla voce *perla* riporta *grigioperla* senza alcuna definizione – all'esponente *perlaceo*: «un colore lattiginoso e iridescente» (il *SABATINI COLETTI* registra in maniera generica alla voce *grigio*: «Il colore grigio con le sue varie tonalità: *grigio perla*, *grigio fumo*). Qualche differenza anche nell'interpretazione di *grigio argento*: *SABATINI COLETTI* e *GDLI* evidenziano, all'esponente *argento*, la componente della lucentezza, mentre il *GRADIT* parla di «tonalità di colore grigio chiaro».

¹⁴³ *L'aria di Parigi*, p. 118; *Fare all'amore*, p. 124.

¹⁴⁴ DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1988, p. 110.

verdissimo ad aprile. [...] Pareva intessere dialoghi *misteriosi* con i rettangoli scuri in fila, pareva attendere si affacciasse qualcuno, attendeva con un sottile brivido lungo il tronco rotondo per tutti i rami, fra il verde intenso quasi liquido; forse un'ombra passava di là dai vetri lucidi, un vecchio signore con una candela in mano che illumina la sua faccia scarna, la sua barba grigiastra, una donna con gli occhi sparuti, sotto la fronte alta. [...] Il *segreto*, il *mistero* della realtà, i tempi lontani, i miti eroici, le lontananze insolcate, il riso e le lagrime dei filosofi, le luci dei veggenti, il *mistero* dei corpi, solidi e volatili, le armonie delle forme, le rotazioni degli astri, emblemi e segni figurati parevano uscire da quella finestra aperta nella notte, forse solo per lui che passava a guardare [...] ¹⁴⁵.

Sotto l'atrio, il suo occhio come al solito si volse ai vetri *misteriosi* della portineria. Vide una specie di manichino femminile. Due spalle bianche un po' strette, un collo bianco sotto una cervice bruna, due braccine, la vita sottile di vespa, un bustino un po' grigio, un po' *mauve* ¹⁴⁶.

Il marchesino guardò se nella casa di fronte era illuminata la grande finestra *misteriosa* [...]. La finestra era più alta della sua e *non si poteva vedere che una piccola parte dell'interno* [...]. Sotto il piano *misterioso* di un soffitto di un bianco sporco si vedeva un cuore rosso dipinto su un vetro illuminato d'una lampada, un cuore con raggera. [...] In questa camera dovevano avvenire cose tremende ¹⁴⁷.

Siamo, insomma, davanti a un vero e proprio *topos* narrativo: lo scrittore che aveva definito le case ferraresi, persino quelle a lui note, «cupi parallelepipedi imperscrutabili» ¹⁴⁸, dialoga ancora col mistero – un mistero di oggetti intravisti o visti solo in parte – al di là del quale si celano spesso, appunto, «cose tremende». La finestra che sta davanti al marchesino, illuminata o allineata con le altre in file di «rettangoli», diventa metafora di una realtà arcana e talvolta inquietante. Certamente una linea di continuità collega in questo senso l'ambientazione ferrarese de *La Città dalle Cento Meraviglie* ¹⁴⁹ – nonostante l'allontanarsi del pittore-scrittore dall'esperienza metafisica e il suo aprirsi a nuove suggestioni –, e quella parigina di questo testo.

Frequenti, e talvolta concomitanti rispetto a *mistero* e *misterioso*, anche *magia* e *magico* ¹⁵⁰, impiegati sia per connotare quel bozzolo di seducente energia che è la camera dell'artista:

La *magia* di questa camera ottagonale a un secondo piano di rue Bonaparte, quando la luce viene a mancare e s'attarda sul marmo grigio del camino con la *glace sans tain*, sulla grande conchiglia rosa carnicina (quante volte il marchesino l'ha dipinta nelle sue nature morte marine!) sull'altra conchiglia più piccola zebraata dentro la bottiglia di vetro di Murano portata da Fiera di Primiero [...] ¹⁵¹.

Per ora mi contento di pensarti sull'ottomana nella finta alcova di questa *magica* camera ottagonale, quando di sera le ombre dei fiori nei vasi sul balcone si riflettono nei vetri della finestra, leggere, *un po' misteriose* ¹⁵².

¹⁴⁵ *La camera magica*, p. 22.

¹⁴⁶ *L'aria di Parigi*, pp. 117-118. La stessa citazione è stata da me utilizzata al paragrafo 4, p. 303.

¹⁴⁷ *Finestra misteriosa*, pp. 242-243.

¹⁴⁸ DE PISIS s.d., *Cani*, p. 165.

¹⁴⁹ SALIBRA 2017, pp. 220-224.

¹⁵⁰ Cfr. *infra* nel testo (*La camera misteriosa*) e al paragrafo 3, p. 299, detto della «saletta misteriosa» (*Un banchetto*). Ritrovo molti dei miei esempi in URBANI 2001.

¹⁵¹ *Sabato santo*, p. 150. Anche in questo caso la citazione è già presente nel testo, al paragrafo 5, pp. 304-305.

¹⁵² *Bellino*, p. 202. «Parallelepipedo magico» è definita la camera del montanaro a cui è intitolato questo frammento (*ivi*, p. 197).

La piccola camera da letto a forma di cuore come quella di Baudelaire [...], la cameretta che un vecchio *peintre en bâtiments* con grembialone di tela era venuto a tingere di un azzurrino chiaro, un po' per volta aveva assunto senza troppo sforzo da parte del marchesino quell'aspetto di *magia* che gli era proprio¹⁵³

sia per connotare uno spettacolo esterno o uno stato d'animo:

Quasi ogni notte lo sguardo del marchesino [...] era attratto da due faci in una camera della casa di fronte. [...] Per queste due faci notturne l'interno della camera borghese assumeva un aspetto *misterioso e quasi magico*¹⁵⁴.

Nei silenzi *magici* che il suo cuore attraversava, anime sospese, lontane e vicine, nel tempo e nello spazio, venivano in contatto con esso. [...] Il signore nero gigante non visto, forse si affacciava certe notti [...] un meriggio grigio, allo specchio della camera ottagonale, lo sguardo del solo occhio vivo, avrebbe errato sparito fra le pareti, e poi sarebbe scomparso come l'ombra di una nuvola¹⁵⁵.

Ricordando, con Sergio Solmi, l'uso di attributi come *metafisico* o *medianico* per individuare certe composizioni pittoriche, «fin dal lontano 1916»¹⁵⁶, molto attestati nel testo dedicato a Ferrara, è però da sottolineare che in quest'opera parigina la loro presenza si è quanto mai rarefatta. Si veda il già citato passo dal sapore proustiano in cui lo scalpiccio degli zoccoli dei cavalli evoca «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto parallelepipedo di camere *metafisiche* dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore»¹⁵⁷.

Chi sono, che faccio? Non erano solo i «capogiri *metafisici*» della sua prima giovinezza, un tormento che era durato negli anni, era una specie di estasi lirica, di *trance metafisico* acuito fin quasi all'allucinazione¹⁵⁸.

Alle pareti coperte di una carta rosso ardente con fiori e frutti liberty neri e oro, eran appesi quadri *medianici*, con figure simboliche, e fra i quadri dei bastoni incrociati, d'ebano con cordoni neri attorcigliati a spirali e grandi fiocchi funerei pendenti [...]¹⁵⁹.

«Ritratto medianico» è inoltre il titolo del disegno che i curatori riportano «ad illustrazione del brano "Il leone"»¹⁶⁰: un mix di tratti umani e animaleschi. Tra parentesi quadre si aggiunge: «Si ricordò che altre volte aveva finito quasi di automagnetizzarsi...»¹⁶¹. Termine,

¹⁵³ *Fotografie*, p. 270.

¹⁵⁴ *La camera misteriosa*, p. 245.

¹⁵⁵ *Figura nera*, p. 111. Parte di quest'esempio è anticipata nel testo dalla citazione presente al paragrafo 4, p. 303.

¹⁵⁶ SOLMI 1946, p. 15.

¹⁵⁷ Qui, paragrafo 4, p. 301.

¹⁵⁸ *Asma nervosa*, p. 218; il primo corsivo è dell'autore.

¹⁵⁹ Una citazione più completa è riportata qui al paragrafo 3, p. 299. Questo passo è riportato dal *GDLI*, «Che riguarda o dipende dallo spiritismo, dall'occultismo, dalle facoltà e dalle funzioni del medium», significato per il quale sono citati Svevo, Pirandello, i manifesti del Futurismo; mentre Govoni, amico di de Pisis, è attestato per l'accezione più generica di «magico, affascinante, incantato» e di «trasognato»; significati presenti anche nel *GRADIT*, che evidenzia per la prima accezione – l'unica presente nel *SABATINI COLETTI* – il carattere specialistico, e il basso uso per il significato estensivo. Il *PILLIN* cita alcuni esempi, da Cardarelli ai recenti Magris e Veronesi.

¹⁶⁰ DE PISIS 1969, p. 92. Il disegno è a p. 193.

¹⁶¹ Il passo per intero è il seguente: «Il marchesino guardò davanti a sé, dietro la pendola, con la faccia bianca, rotonda di marmo bianco, e la campana lustra di vetro, vedeva la sua faccia battuta dalle ombre, e gli occhi orribili sotto la fronte immensa, la bocca aveva una forte piega, mancava la criniera. Non volle guardare fisso negli occhi. Si ricordò che altre volte aveva finito quasi per automagnetizzarsi, ebbe paura della notte e del

quest'ultimo, forse d'invenzione, cui fa seguito nel testo anche il sostantivo corrispondente: «E il sonno vero non veniva, ma una sorta di torpore, quasi un'*automagnetizzazione* come talora davanti allo specchio»¹⁶², che ci rimanda anche alle atmosfere ferraresi: «Io mi sentii dentro al parallelepipedo solido-vuoto di una camerina, *magnetizzato* davanti allo specchietto verde»¹⁶³.

7. *Aggettivi e sostantivi della greicità*

Vicino la gamba di aragosta: rossa di sopra, *un rosso d'antica Grecia* con le giunture nere [...]. L'aragosta era stata servita in un piatto d'argento cesellato da un magnifico «puer» altocinto. Le gambe *parevano quelle del «fauno in riposo» di Prassitele*¹⁶⁴.

Nell'esempio già citato, in cui lo scalpiccio degli zoccoli dei cavalli accende nella fantasia del marchesino immagini oniriche, sono evocate «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti *contro un cielo di Grecia* nel vuoto parallelepipedo di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore»¹⁶⁵. Anche ne *Il Marchesino* la Grecia è un archetipo spesso presente alla sensibilità di chi scrive. In particolare, è la definitiva scoperta della bellezza seduttiva del corpo maschile ad essere quasi sempre ammantata di greicità:

Poteva ammirare teneramente un fanciullino e un vecchio, amare una vecchietta e una fanciulla pudibonda, ma il suo cuore vibrava disperatamente solo davanti alla bellezza androgina, alla forma fatta carne nelle spoglie di un giovane maschio, angelo o eroe, Apollo o Endimione, Paride o Davide, Perseo o Charpentier¹⁶⁶.

E in quella meravigliosa scultura che sono per lo scrittore i corpi androgini – spesso dei suoi modelli – da cui è sedotto affiorano spesso precisi riferimenti in tal senso. Si è già notato il trascorrere, nell'uno e nell'altro senso, dalla figura umana all'opera d'arte e dall'opera d'arte alla figura umana (questo secondo caso, più raro, lo ritroviamo nel terzo esempio qui di seguito):

Sotto gli abiti gli occhi attenti del pittore vedevano il bel corpo, come l'aveva contemplato nudo fra le chiare pareti dello studio, la linea del torso *prassitelico*, come aveva visto la notte prima, con la maglietta di lana scollata, contro la parete rossa del forno dove il ragazzo lavorava¹⁶⁷.

Bella, dolce, *degnà di una statua greca* la bocca dell'olandese [...]. E il corpo d'atleta, biondo dorato, *olimpico*¹⁶⁸ sotto i vestiti di fustagno azzurrino, sporco di carbone e le spalle larghe. Arco d'oro. [...] La maschera era appena stanca, un'ombra leggera a lato del naso *greco* sotto gli occhi chiari e

silenzio» (*Il leone*, pp. 226-227). Il *GDLI* riporta, per la forma pronominale di *magnetizzare*, il significato di «Incantarsi, astrarsi in uno stato di rapimento trasognato», producendo un unico esempio depisissiano. Ma sembra più convincente, dato il contesto, la chiosa del *SABATINI COLETTI* allo stesso lemma, presente, come nel *GRADIT*, solo alla forma attiva: «Esercitare l'influsso magnetico nei confronti di qualcuno, ipnotizzarlo». Il significato sembra essere dunque quello di «ipnotizzarsi».

¹⁶² *Mia madre*, p. 265.

¹⁶³ DE PISIS s.d., p. 110.

¹⁶⁴ *Gamba di aragosta*, p. 98.

¹⁶⁵ Qui, paragrafo 4, p. 301; paragrafo 6, p. 309.

¹⁶⁶ L'esempio è tratto da *Figura nera*, p. 109.

¹⁶⁷ *Un ballo*, p. 38. L'esempio è citato dal *GDLI*, subito dopo un'attestazione da Cecchi. *Prassitelico* è presente anche nel *GRADIT*, che lo dà come comune nell'uso estensivo che qui interessa, ma che lo data solo al 1960, cioè alcuni decenni dopo le nostre attestazioni depisissiane.

¹⁶⁸ Di basso uso per «olimpico» secondo il *GRADIT*, ignorato dal *SABATINI COLETTI* e dal *PTLLIN*. Il *GDLI* lo riporta come voce dotta, con pochissime attestazioni a partire da Boccaccio, e, riprendendo il nostro esempio, nel significato specifico di «Che ha corporatura e aspetto atletico e armonioso».

ridenti; sotto il naso *greco*, sopra il mento *prassitelico* brillava come un fiore umido alla luce di una lampada la bellissima bocca¹⁶⁹.

Quando fu seduto al suo tavolino sotto la nuova lampada che faceva più luce, il suo sguardo si posò davanti sulle fotografie infilate nella cornice dorata della specchiera, sul caminetto di marmo nero. Il nudo di Italo su un gran sasso sul lago, in una posa *greca*. [...] dall'altra parte una cartolina con l'*Apollo Sauroctono (l'aveva comprata pensando a Tony)*¹⁷⁰.

In particolare è ricordato il satiro di Prassitele, scultore come abbiamo visto di riferimento per de Pisis, al quale sono paragonati (oltre che il «puer» del piatto dell'aragosta del primo esempio) il «giovane della piccola libreria antiquaria di rue Bonaparte» per la postura delle sue gambe, «una ripiegata col piede dietro il tallone dell'altra»¹⁷¹, e lo stesso marchesino, in posa per una foto ora esposta nella sua camera¹⁷².

8. *Qualche conclusione*

La scrittura di de Pisis si conferma come segnata da una forte impronta pittorica. Acutissima la sensibilità cromatica: termini rari, alterati e composti concorrono all'individuazione di un timbro o di una sfumatura precisi. Un caso esemplare è quello del verde più o meno saturo o più o meno luminoso: e dunque *fondo o tenero, elettrico, metallico, cupo*. Opportunamente, parlando di un quadro di quel periodo – *Cimitero di Cortina* del 1931 – Rita Ladogana annota:

Una sinfonia di verdi si unisce ai neri e alle svariate gradazioni di grigi, ai quali fanno da contrappunto i gialli squillanti e la lucentezza del bianco. Un colore bianco intenso, che De Pisis predilige in diverse altre occasioni, facendogli assumere sempre un peculiare risalto¹⁷³.

Le geometrie si ammorbidiscono rispetto a *La Città dalle Cento Meraviglie*: di rado compare l'immagine del parallelepipedo che ci aveva ammaliati in scritti precedenti dell'autore, mentre domina la figura del rettangolo di porte e finestre. Colpisce nella resa degli spazi il gioco delle scatole cinesi. Da una finestra il marchesino contempla un'altra finestra (o altrimenti dalla strada guarda in alto ai frammenti di vita e di spazio racchiusi da una finestra), al di là della quale un'altra spazialità è scavata da un quadro, e all'interno del quadro talvolta vediamo case con altre finestre. Non ho potuto fare a meno di pensare a un altro illustre ospite di Parigi, Edward Hopper, che ha fatto degli interni 'rubati' un soggetto privilegiato della sua pittura, e a Magritte, con le sue finestre aperte sull'esterno; entrambi esponenti di una pittura enigmatica, nel secondo caso di stampo surrealista, con influssi dechirichiani. Anche se «da finestra che ne inquadra in parte un'altra» faceva parte già del «prontuario» della pittura metafisica, poi teorizzato da de Pisis in anni successivi¹⁷⁴. Rispetto a quell'esperienza, ben rappresentata nella scrittura de *La Città dalle Cento Meraviglie*, permane il senso del mistero, in molti casi collegato a una realtà solo intravista, alla quale lo scrittore si aggrappa – lo abbiamo già visto – mettendo in scena una dovizia di particolari totalmente svincolata da qualunque pretesa di realismo. Pascoli, certo – poeta di riferimento per il nostro autore –, ma anche

¹⁶⁹ *Nature morte*, pp. 41-42.

¹⁷⁰ *Il leone*, p. 225. La citazione è parzialmente anticipata nel testo al paragrafo 4, p. 301, e nella nota 40 (paragrafo 2, p. 296).

¹⁷¹ *I libri e l'amore*, p. 234.

¹⁷² *Fotografie*, p. 270.

¹⁷³ LADOGANA 2012, p. 53.

¹⁷⁴ *La così detta «arte metafisica»*, scritto nel 1938, in DE PISIS 1947, pp. 174-175.

amore per l'esoterismo. Ma diverso è il tono delle due opere: alle allucinate descrizioni de *La Città* segue nell'opera parigina una sia pur esile narratività che procede per frammenti staccati, in linea di massima intercambiabili; e che soprattutto vede sempre di scena un *alter ego* colto nei momenti più intimi, nella sua fragilità e nella sua tenerezza, lontano da quella mondanità che, pure, de Pisis non rifiutava.

Infine mi piace anzitutto ricordare i molteplici richiami fra le immagini de *Il Marchesino* e il mondo pittorico depisiano di quegli anni. Ritroviamo così, fra i dipinti, il S. Sebastiano più volte ricordato come termine di paragone della bellezza maschile (come già visto, Raimondi riporta nel suo apparato iconografico tre S. Sebastiano di poco successivi agli anni de *Il Marchesino*: uno del 1934, uno del 1938 e uno del 1942), la *Natura morta con scultura* (1927) che riproduce il *Mercurie inventant le caducée* di Chapu, la fotografia del quale è nominata nel testo; ma, soprattutto, troviamo tante finestre aperte: come quella che, pur coi vetri chiusi, inquadra le finestre del palazzo di fronte nella *Bottiglia tragica* (1927), o quella che si rivela poi un quadro poggiato sul ripiano dove giace morto il fagiano, nella *Nature morte au faisán* (1932).

Per quanto riguarda l'amore per le opere di altri artisti, abbiamo visto come esse entrino nel racconto, magari sotto forma di fotografie che il marchesino non può trattenersi dal comprare, ad esempio la cartolina della *Sacra famiglia* di Giorgione, o capolavori visti nei musei, come un paesaggio di Corot. Altre volte impreziosiscono con una similitudine o una metafora le immagini della realtà descritta, ad esempio il vecchio che fa pensare a un quadro di Rembrandt, il giovane che «si sarebbe detto un ritratto del Greco». E abbiamo appena visto che la grecità sopravvive anche in questa stagione parigina ed è un paradigma per esaltare la bellezza androgina che l'artista predilige.

La lettura a specchio delle lettere private mostra interessanti sovrapposizioni con i gusti espressi ne *Il Marchesino*. Lo abbiamo visto nelle lettere a Comisso. Ma possiamo, ancora, constatarlo leggendo il repertorio epistolare curato da Bonuglia:

Vorrei condurti una sera a vedere il mirabile S. Sebastiano del Puget. Ho sognato questa gran statua bianca alle volte nel martòro (il dolce strazio) dell'amore¹⁷⁵.

[...] l'ò letta [la tua lettera] per il Boul. S. Germain (alberi verdissimi, pulviscolo d'oro nell'aria, misterioso tramonto alla Delacroix in fondo dopo palazzi grigi e torri) [...]¹⁷⁶.

Con che piacere avrei preso il tè con te oggi insieme a un giovane amico (pare un Andrea del Sarto) [...]¹⁷⁷.

Rileggendo le fondamentali pagine di Sandro Zanotto, non si può non convenire sul fatto che, certo, ne *Il Marchesino Pittore* de Pisis non parla della sua pittura¹⁷⁸ – se non qualche volta per dirne male –, come non parla delle collaborazioni con riviste italiane per le quali scrive note d'arte da Parigi. Aggiungendo subito dopo che il suo essere pittore è nel trasferire sulla pagina quella sensibilità visiva – direi anzi, ossessivamente visiva –, quel gusto esasperato dell'immagine, che lo seguono passo passo nei suoi vagabondaggi parigini, senza lasciarlo un istante.

¹⁷⁵ DE PISIS/BONUGLIA 1966, p. 23.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 46.

¹⁷⁸ ZANOTTO 1989, p. 290.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e Repertori

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2009.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'Uso, a cura di T. De Mauro, I-VI, Torino 1999-2000.

LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE

La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte, 2017, <http://longhi.accademiadellacrusca.org/index.asp>.

PTLLIN

Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento, a cura di T. De Mauro, Torino 2007.

SABATINI COLETTI

Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana, Milano 2007 (edizione on-line 2008).

Studi ed edizioni

ARCANGELI 1951

F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», 19, 1951, pp. 27-46.

CARRÀ 1964

M. CARRÀ, *De Pisis*, Milano 1964.

DE PISIS s.d.

F. DE PISIS, *La Città dalle Cento Meraviglie ovvero "I misteri della città pentagona"*, Roma s.d.

DE PISIS 1947

F. DE PISIS, *Prose e articoli*, Milano 1947.

DE PISIS 1969

F. DE PISIS, *Il Marchesino Pittore*, Milano 1969.

DE PISIS/BONUGLIA 1966

F. DE PISIS, *Lettere di De Pisis 1924-1952*, a cura di D. BONUGLIA, Milano 1966.

DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1988

F. DE PISIS, *Divino Giovanni... Lettere a Comisso 1919-1951*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Venezia 1988.

DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1989

F. DE PISIS, *Le memorie del marchesino pittore*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Torino 1989.

DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009

F. DE PISIS, *La città dalle 100 meraviglie*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Milano 2009.

FERRARIO 2017

R. FERRARIO, *Les italiens. Sette artisti alla conquista di Parigi*, Torino 2017.

LADOGANA 2012

R. LADOGANA, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*, Cagliari 2012, pp. 1-84.

LAMBERTI 2012

M.M. LAMBERTI, *Les promenades péripatéticiennes: appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte*». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 423-429.

NALDINI 1991

N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino 1991.

RAIMONDI 1952

G. RAIMONDI, *Filippo de Pisis*, Firenze 1952.

SALIBRA 2017

L. SALIBRA, *Lessico della metafisica in de Pisis: «La città dalle cento meraviglie»*, «*Studi di Memofonte*», 18, 2017, pp. 211-229.

SERIANNI–CASTELVECCHI 1988

L. SERIANNI, A. CASTELVECCHI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino 1988.

SOLMI 1946

S. SOLMI, *Filippo De Pisis*, Milano 1946.

URBANI 2001

B. URBANI, *Paris vécu et représenté par Filippo de Pisis*, «*Cahiers d'études romanes*», 6, 2001, pp. 179-198.

ZANOTTO 1989

S. ZANOTTO, *Memorie dell'immaginario*, in F. de Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, a cura di B. de Pisis, S. Zanotto, Torino 1989, pp. 285-292.

ZANOTTO 1996

S. ZANOTTO, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza 1996.

ABSTRACT

Negli anni dal 1925 al 1939 de Pisis è a Parigi, città nella quale vive un momento fondamentale del suo percorso artistico, raggiungendo un successo crescente in campo pittorico. *Il Marchesino Pittore* è, in qualche modo, un diario di quegli anni che si arresta al 1932: un diario in terza persona che privilegia gli aspetti privati della vita dello scrittore-pittore, testimoniando anche un immutato amore per la letteratura. La scrittura è, nondimeno, segnata da una forte impronta pittorica, punteggiata com'è da nomi di artisti con i quali de Pisis intrattiene un'intensa familiarità creativa, come Rembrandt e Delacroix; evidente anche la predilezione per determinate inquadrature, con spazi 'rubati', per lo più dalla propria finestra, all'interno delle finestre dei dirimpettai, che trovano riscontro nella sua pittura di quel periodo – le tante finestre aperte, presenti peraltro anche in un'opera letteraria, *La Città dalle Cento Meraviglie* – e un'acuta sensibilità cromatica che si avvale di termini rari, di alterati e composti per l'individuazione di un timbro o di una sfumatura precisi.

Between 1925 and 1939 de Pisis is in Paris, where he experienced a fundamental turn of his artistic career and achieved a growing success as a painter. The *Il Marchesino Pittore* is, in some way, a diary of those years until 1932: a diary in the third person in which the writer-painter focuses on the private aspects of his life and shows his abiding love for literature. His writing is, nevertheless, marked by a strong pictorial imprint, with frequent quotations of names of artists, such as Rembrandt and Delacroix, who particularly influenced his creativity at the time. Also evident is his predilection of specific ways of framing the scenes, in particular of 'stolen' spaces, mostly from his own window towards the windows of the opposite house; this attitude is to be found both in his paintings of that period and in another literary work, *La Città dalle Cento Meraviglie*. The *Il Marchesino Pittore* also shows an acute sensitivity for colours, featured by rare words, which are used in order to define a timbre or a precise nuance.