

S

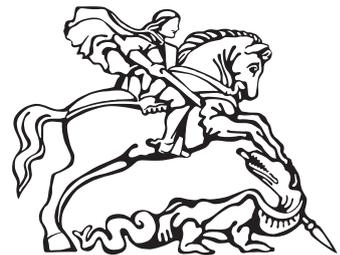
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Filippo de Pisis, *San Stin*. Collezione privata

“OH VENEZIA!”. LE INTERMITTENZE DEL CUORE DI FILIPPO DE PISIS E I CIELI ALATI DI NUVOLE

Il panorama di Venezia visto dalla laguna si colloca al primo posto in un elenco di *Cose dolci* stilato da Filippo de Pisis a vent'anni, nel 1916, prima ancora delle cupole d'oro di San Marco stagliate nell'azzurro e nel sole o di un pozzo gotico in un campiello deserto, perché la bellezza vi si annida soprattutto “in certe sere d'autunno” in cui si intravede “un orizzonte di cielo alato di nuvole”¹. Quando l'artista sceglie tale città come dimora nel settembre del 1943, dopo che un bombardamento su Milano ha danneggiato il suo appartamento, avendo in precedenza lasciata l'amata Parigi nel 1939 proprio a causa della guerra, in realtà già vi si trova, intento a dipingere in quella che Sandro Zanotto definirà una “vacanza definitiva”, alloggiato all'albergo Bonvecchiati. Questo suo desiderio di Venezia aveva però preso forma fin dal gennaio precedente, con l'acquisto di un palazzetto al 1709 di San Sebastiano, al ponte della Maddalena vicino alla chiesa dell'Angelo Raffaele, che però rimarrà occupato dai precedenti inquilini fino al 1945². L'8 ottobre 1943 si trasferisce allora a pensione in una camera in Piscina San Samuele 3435, mentre l'equivoco amico Eddy Languasco affitta un appartamento a San Barnaba in fondamenta dello Squero 3074, di proprietà della madre del pittore Felice Castegnaro, cedendone a de Pisis lo studio che affaccia su un giardino.

Il periodo in cui vi risiede è di soli quattro anni, poiché nel 1947 decide di tornare a Parigi ma, aggredito dalla depressione e dalla malattia, subito rientrerà in Italia per poi rimanere prigioniero nelle cliniche psichiatriche, da cui uscirà solamente per morire a Milano nel 1956, ma la relazione amorosa tra de Pisis e Venezia è molto antica. Fin da giovane l'ha frequentata quasi ogni anno, come annota in varie impressioni scritte tra il 1915 e il 1948 annoverate nel volume postumo intitolato *Ore veneziane* (1974), che raccolgono il primo ricordo di una visita da sedicenne nel 1912, il brivido dato dalla scoperta dei cieli dipinti da Tiepolo e Francesco Guardi, la reminiscenza delle Biennali che mostrano i pittori francesi ma persino Archipenko e quella del colore dell'acqua della laguna che “non era verde, non era d'argento e neppure incolore”³. Prima di esserci una Venezia dipinta, con scorci che diventano un tema pittorico sempre più ricorrente, c'è dunque per lui una città “descritta”, che crea un catalogo di sensazioni e di sentimenti, oltre che di visioni.

Per indagare come cambino negli anni le vedute di de Pisis e chiedersi se Venezia stessa muti l'animo dell'artista, occorre risalire proprio a quei componimenti da diario di colto giovi-

netto, taluni un poco di maniera, che fin dal 1922 descrivono occasioni in cui si ammalia alla visione dei dipinti di Tintoretto a San Marcuola o a San Rocco, di fronte a quelli di Ricci e Pittoni a Santo Stefano o ai colori della *Madonna con il Bambino* di Giovanni Bellini in San Zaccaria. È scosso da rimembranze che fanno riaffiorare in lui un'ammirazione infinita per la pittura veneziana, come fosse una ferita dell'anima, lasciandolo meravigliato per la potenza che quelle immagini hanno sui suoi sensi, ma viene anche irrimediabilmente rapito dallo stupore dato dal panorama come quando, dopo aver visitato la chiesa dei Gesuati e essersi soffermato a guardare la laguna, si rende conto che il suo cuore in realtà “era rimasto là su quel mare giù giù fino alle case di Murano”⁴.

In altri appunti del 1922 si incoraggia a dipingere Venezia pensando a Turner, ha la rivelazione della basilica di San Marco “ingioiellata di bagliori e brividi”, precognizione della sua versione a piccoli tocchi del 1938 appartenuta a Augusto Brosio che, dopo molte altre, diventa quasi pulviscolo nella *Piazza San Marco durante la guerra* (1944), e la chiesa della Salute gli pare “bianca e tremenda” mentre spicca sul cielo “color della perla e delle viole”, capace di essere lieta in certe mattine di sole coi gabbiani che volano attorno alla sua cupola, ma anche “livida e triste come un teschio sghignazzante” quando l'atmosfera è grigia, quale parrà quella da lui dipinta nel 1943 e passata nella collezione di Riccardo Gualino⁵.

Antecedentemente vigeva già in lui la fascinazione per le vedute dell'Adriatico inteso come spiaggia o approdo, assecondando delle intuizioni che – come ricordava Goffredo Parise e puntualizza Daniela De Angelis – ritroverà in certi libri di Giovanni Comisso⁶. La sua memoria da botanico, quale era da ragazzino, isolando i dettagli aveva congeniato le *Nature morte marine* dove gli oggetti si sovrappongono al paesaggio e dai cui accostamenti illogici, come indica Elena Pontiggia, nasce la sua vera metafisica fin dal 1919⁷. Proseguendo su quella folgorazione e impiegando la maniera della cosiddetta Scuola di Parigi acquisita durante gli anni trascorsi nella capitale francese dal 1925 al 1939, durante i quali continua comunque a trascorrere la villeggiatura estiva sulle Alpi venete e a scendere a Venezia, giunge a quelle nature morte che nel 1926 espone nel numero di una alla Biennale e sette al Palazzo delle Esposizioni al Lido, nella sua prima partecipazione a una mostra dell'Opera Bevilacqua La Masa. Esse paiono infatti a Giuseppe Marchiori un singolare incontro di fulminea intuizione ed esecuzione, capaci



1 Juti Ravenna, *Veduta della chiesa di San Giorgio a Venezia*. Collezione privata

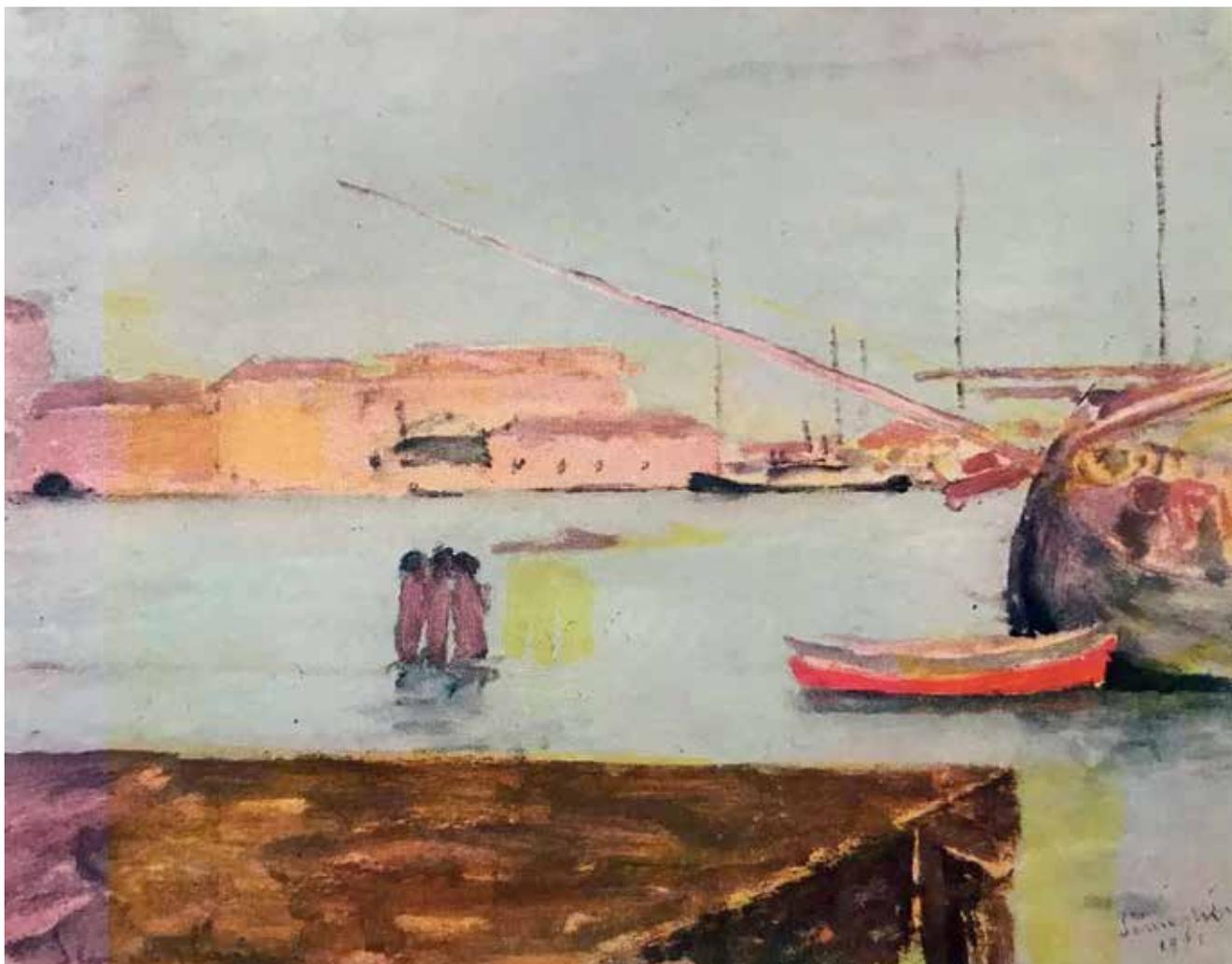
di suggerire “allusioni a strane vite perdute, a naufragi sulle spiagge di mari mai visti” per la presenza di oggetti da negozio di antiquario⁸.

Suoi amichevoli rapporti con il *milieu* veneziano sono rivelati anche da un prolungato soggiorno nel 1929 ospite di Juti Ravenna (fig. 1), proprio nello studio che questi ha avuto affidato dalla Bevilacqua La Masa in palazzo Carminati a San Stae, durante il quale cerca di sciogliere il dolore per l'improvvisa morte della madre e in seguito dai ritorni nel 1930 e 1931, occasioni per eseguire ulteriori vedute composte in una pittura pastosa ma ancora intensa di colori e con messe a fuoco ravvicinate come nel *Traghetto* (1930)⁹.

Sono anni in cui ancora operano in loco alcuni dei pittori del periodo eroico delle prime mostre di Ca' Pesaro e in cui resiste la cosiddetta Scuola di Burano, con una pittura dolce e tonale di cui è caposaldo l'esempio di Pio Semeghini, nella cui temperie si inserisce perfettamente la pittura tutta poesia di de Pisis, che si frange in pennellate e svanisce, si ricompatta ma resta liquida come in *Tavolo e bicchiere* del 1930, in assonanza con le nuvole settecentesche di Marco Ricci e soprattutto proprio con la Scuola di Parigi, in cui viene annoverato fin dalla successiva Biennale del 1928. Se da un canto vige l'onda lunga del vedutismo lagunare *old fashion* di cui era capostipite Guglielmo Ciardi, che comunque aveva rinnovato la maniera ottocentesca

ricercando un nuovo linguaggio e nuovi panorami al di fuori del centro storico, cercando la laguna, la natura, le barene e che ancora sopravvive nei figli Beppe e, con un segno più pulsante, nel paesaggismo di Emma che diviene poi tripudio neosettecentesco nelle scene di giardini, oltre che in Bartolomeo Bezzi o in Pietro e Antonietta Fragiaco, dall'altra i giovani pittori come Fioravante Seibezzi, Neno Mori, Carlo Dalla Zorza o Virgilio Guidi (che dal 1927 al 1935 assume un primo periodo di docenza all'Accademia di Belle Arti) nutrono una pittura più chiara e più mosca.

Pure Semeghini, che era stato lungamente a Parigi, aveva scelto la via di Burano come luogo di fuga e di primitivismo a portata di battello e aveva interpretato delle vedute anche architettoniche come *Le cupole della Salute* (1919) con un colore giallorosa quasi esotico, vicino agli incastri del postcubismo orfico e quasi in procinto di sciogliersi, facendosi definire un “chiarista” per opere come *Giudecca* (1921) (fig. 2), prediligendo le vedute di angoli inusitati con i bragozzi o verso le isole minori, ispirandosi ai timbri di Bonnard e passando poi per toni più intensi fino a giungere a quel senso di nebbioso – come in *Paesaggio di Venezia* (1937) – che poi comparirà anche in Guidi¹⁰. De Pisis invece cerca una Venezia più turistica, il *cliché* della veduta, ma in quelle calli ritrova anche lo stesso effetto degli scorci delle strade parigine trasfigurate sotto l'influsso di Maurice Utrillo,



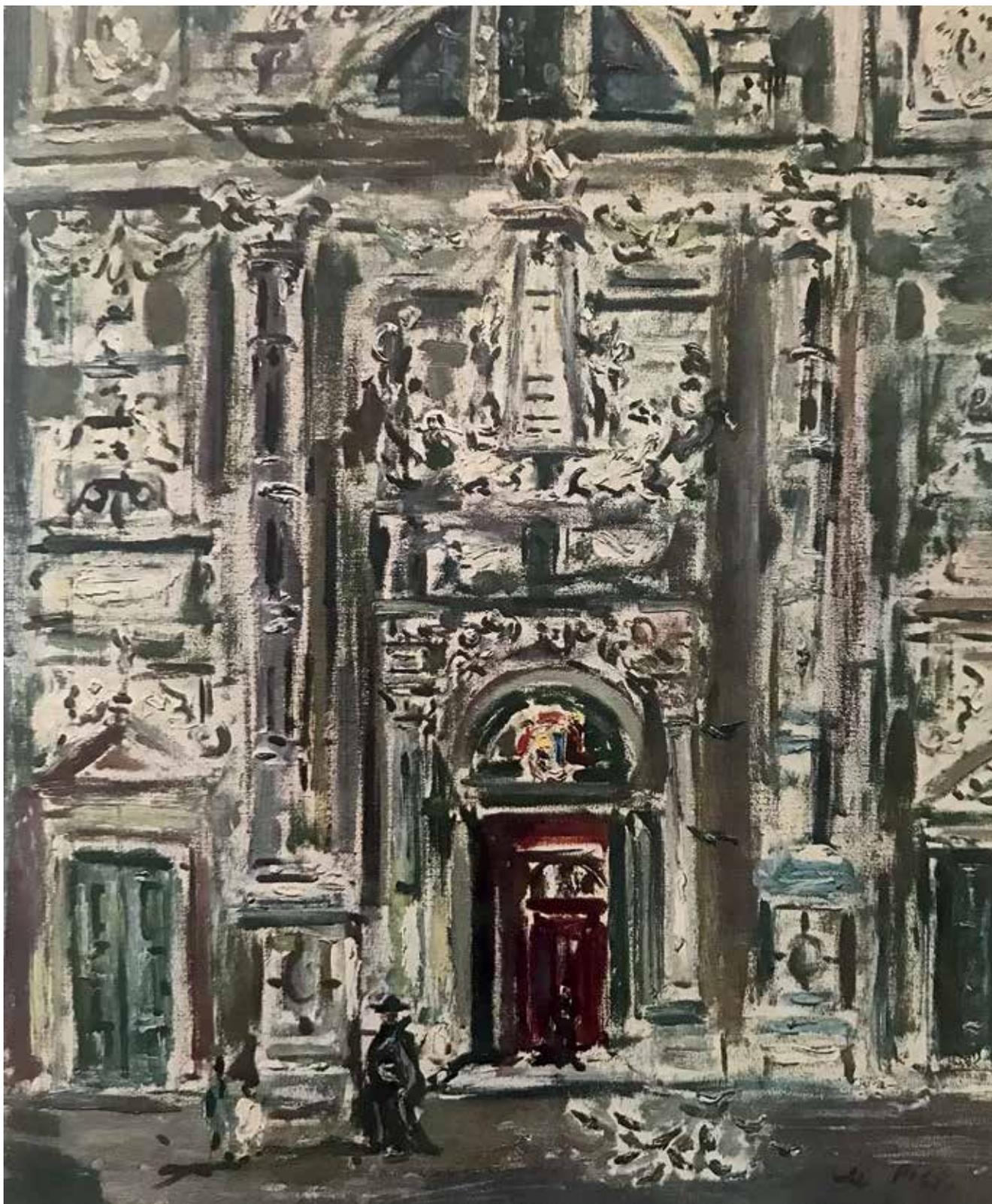
2 Pio Semeghini, *Giudecca*. Collezione privata

quello stesso modo di compiere gli alberi con falcate di tratti neri che attua nelle prime vedute di Parigi nel 1925-1926.

Le sue scene veneziane muovono dapprima da una visione ravvicinata, dense di materia quasi a rendere il fasto anche un po' inquietante degli antichi palazzi, come nelle *Poste di Venezia* o il *Canale di Venezia con ponticello e gondole* del 1930, e assumono pure una certa oscurità, al modo della facciata barocca eseguita con spessori neoespressionisti nel *San Moisè* (1931) (fig. 3) che è stato nella collezione di Emilio Jesi e ora alla Pinacoteca di Brera a Milano, muovendo poi verso una tendenza all'alleggerimento e alla semplificazione del motivo. Questo accade in particolare dopo i successivi paesaggi londinesi, in cui il gesto pittorico diventa corsivissimo e guizzante, portando il medesimo effetto sulle vedute veneziane.

I tre mesi trascorsi a Londra tra marzo e aprile del 1933, legati all'invito della Galleria Zwemmer presso la quale terrà una personale nel 1935, e il breve ritorno che seguirà nel 1938 portano a un cambiamento subito colto in quel 1938 da Giuseppe Marchiori, che su "Emporium" evidenzia quanto l'evoluzione di de Pisis si sia completata "nel quadro di cavalletto, all'aperto", e che i panorami gli paiono diventati una specie di "visione fanta-

stica"¹¹. Lo stesso de Pisis, scrivendo nel 1935 da Londra un articolo per "L'Italia Letteraria", conferma che là quando dipinge all'aperto le persone si fermano più che altrove: quella strategia "assume un carattere speciale" per il pubblico che si compatta attento attorno a lui. La necessità di compiere dunque una performance, di porsi come artista *d'en plein air* nel centro della città e di dare spettacolo di sé porta anche una certa vertigine e celerità nel comporre le vedute, amplificate dal turbinio dato dagli agenti atmosferici che imprimono un ulteriore andamento corrivo alla sua pittura. A Londra – proclama – "non si sente la voce del mare", ma gli pare che il vento ululi spesso in modo tale da far pensare all'apparizione di grandi vele gonfie, quasi come se le piazze solitarie con le facciate ornate di vasi di fiori si trasformassero in coste di porti segreti¹². E sebbene Guido Ballo sostenga che quell'ambiente non incida sul suo linguaggio, che vede derivato dal tempo di Parigi e che piuttosto, se vi sia una influenza, essa possa venire dai fiamminghi e da Vermeer, ammette però che il suo *ductus* proprio allora diventa sempre più rapido, concretizzandosi in "vibranti segni neri e grigi, dove la luce si frange, muovendosi continuamente"¹³. Invece una frattura c'è in quel periodo nell'amabilità dolce della



3 Filippo de Pisis, *San Moisè*. Milano, Pinacoteca di Brera

sua pittura, che assume un infittimento di segni che già si erano intravisti in opere come la grande basilica di *San Marco* della Biennale del 1932 e che divengono virgolature, avvicinandosi piuttosto anche ai cieli attraversati da volatili, al verticalismo e alla grande presenza dei bruni che compaiono nelle vedute londinesi di Giuseppe De Nittis.

La celerità di esecuzione, facilitata dal suo dipingere all'aperto, fa sì che non si riconoscano più i luoghi. Un albero e una stradina, una piazza con uno slargo verde, possono essere Parigi, Londra o Venezia. Lo lascia intendere già Francesco Arcangeli nel 1951, suggerendo come tutte le città frequentate da de Pisis diventino un “grande alveare” in cui ronzano i suoi sensi e la sua mente, vibrando fino a un diapason ossessivo, ma la capitale britannica gli suggerisce un mondo dall'effetto come “polverizzato, su carta assorbente”¹⁴. L'abitudine di dipingere col cavalletto nelle piazze allena il suo occhio ad agire come “una spugna di sensazioni”, come in una veduta di *Ring Square* (1935) che risulta “così gremita, così irritata, così brulicante da produrre una specie di costipazione visiva”, in cui la visione “quasi non riesce a farsi strada”, come dentro “una giungla urbana”. D'altronde lo aveva scritto anche Filippo de Pisis a Demetrio Bonuglia nel 1931 che tratteggiando un fianco di Notre Dame a Parigi gli sovveniva “quante cose proustiane” avrebbe potuto dire “sui misteriosi rapporti tra questa e S. Marco”, tra certe ore veneziane e parigine, come sentisse sempre nostalgia dell'incanto della città veneta¹⁵.

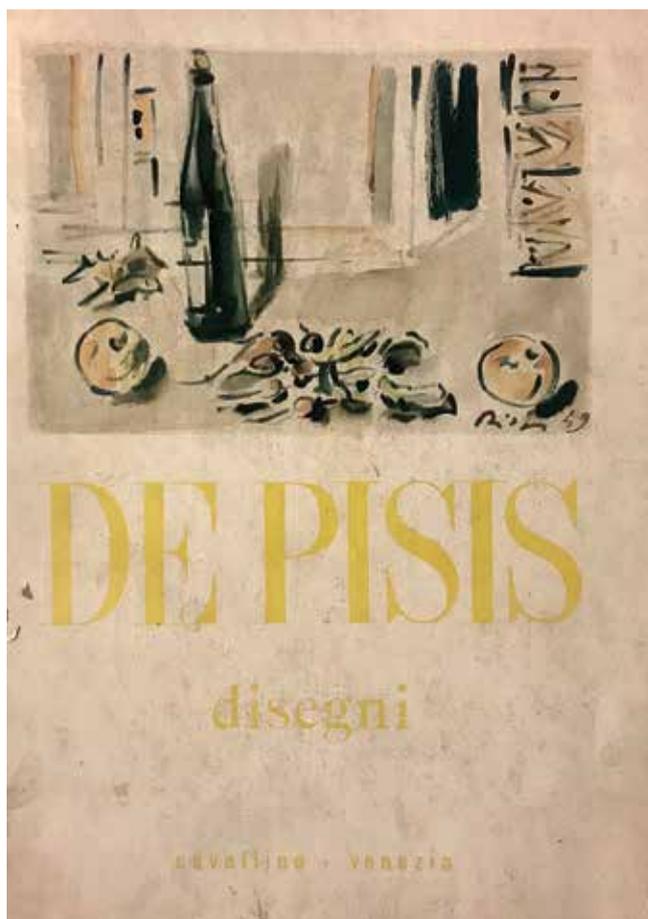
Quell'attitudine di cui scrive anche Nico Naldini, definendolo il più grande vedutista del Novecento capace di lavorare persino in mezzo alla folla, come ci testimonia il fotografo Claudio Emmer che ritrae più volte de Pisis finché dipinge impiegando i colori con quello svirgolettare che Eugenio Montale definisce prima a zampa di mosca e poi di gallina, diventa sempre più la sua maniera¹⁶. E se pare che nell'ambiente fiorentino il pittore venisse invece offensivamente paragonato a “un piccione che dipinge”, proprio per l'effetto delle macchioline definite “pittoresche”, lo scrittore Giovanni Cavicchioli nel 1950 reclamerà che la “stenografia depisisiana” a lui fa pensare alla scrittura ma non all'idea della mosca, che identifica con qualcosa di maligno o di equivoco, quanto piuttosto a una farfalla che lasci tocchi di colore sulla tela, a illuminarla¹⁷.

Per Marchiori è addirittura sempre e solo Venezia la radice da cui tutto inizia: le vedute veneziane gli paiono diventare esse stesse nature morte grazie all'atmosfera che le pervade, alla mancanza di linee nette. Essendo poste così fuori dal tempo, appaiono in modo irreal e misterioso e equivalgono alle pittoresche collezioni di oggetti che de Pisis è solito raccogliere nelle stanze in cui vive. In quel 1938 nota però come da poco le sensazioni che lo hanno sempre guidato stiano muovendosi verso un certo disordine, verso “un pericolo” di cui è segnale ben visibile lo “sfaldamento di certe tele recenti, dove la sintesi diventa capillare, e il motivo pittorico mera esercitazione calligrafica”. Le vedute di Parigi e di Londra sembrano modulate con gli stessi caratteri essenziali, ma il critico interpreta lo sguardo posato su Venezia come la matrice di tutto ciò che segue nei paesaggi

successivi, come se il pittore si portasse appresso il ricordo delle cose amate e Venezia fosse la sua stanza in cui si muove sicuro, procedendo con tocchi e grumi di nero che creano un'architettura di base su cui inserire le masse colorate, i “pochi toni necessari a definire le cose”, con la tela lasciata al naturale in certe aree, agendo come un sismografo che cattura l'istantaneità di quei paesaggi che sono “fantasie realizzate dal vero”¹⁸.

Le *Venezie* degli anni quaranta effettivamente sono fitte e affollate, vibratili e cosparsa di virgolature, come una *Piazza San Marco* del 1946 col brulichio di personcine composte da piccoli tocchi antracite e hanno quei cieli offuscati in cui tanti vorranno vedere rimandi alla Guardi che sono già quelli che accompagnavano con nuvole e uccelli neri i dipinti fatti quasi interamente di cielo come *La poltroncina che sogna* (1928) o le *Nature morte marine* del 1931.

Questa meta alla quale lui e molti altri giungono come a un luogo ascoso nel mezzo della guerra, in realtà proprio da quell'autunno del 1943 è sede del Ministero dei Lavori Pubblici, della Camera dei fasci e delle corporazioni e dell'EIAR della Repubblica Sociale Italiana nel territorio controllato dalla Germania sotto l'artefatto governo di Mussolini, oltre che del tentativo di creare un Cinevillaggio nei padiglioni deserti della Biennale, che prendesse il posto della perduta Cinecittà. Quell'epicentro consente molteplici incontri, è crocevia di visitatori internazionali, di alti dirigenti ma anche di antiche famiglie patrizie oltre che di amici in soggiorni di villeggiatura, induce un vivace mercato dell'arte e una intensa vita culturale: è un reame fatato che garantisce a de Pisis possibili acquirenti, lo protegge, gli garantisce talune licenziosità. Diventa così per lui un'isola di Alcina dove si vive “in maniera irreal” anche per ammissione di Milena Milani, che vi è arrivata più o meno nello stesso momento e che racconta come nell'Italia divisa in due si fossero conosciuti in quella località “strapiena” di artisti e intellettuali¹⁹. È un tempo di contraddizioni e pericoli, che de Pisis vive però come astratto e incurante, al punto che Neri Pozza dichiarerà che la guerra per lui “pareva combattuta su un altro pianeta”²⁰. Quegli anni quaranta a Venezia sono un'altra stagione della vita: il pittore ha compiuto da poco quarantasette anni, è abbastanza noto e coltiva la fama di estroso, vi trova il set ideale e costruisce un raffinato inganno attorno alla sua situazione, in bilico tra spese sconsiderate e bisogno di denaro. Apparecchia il suo atelier a coreografia di vendite delle opere e, pur mantenendo legami con varie gallerie, soprattutto a Roma, Firenze e Milano, può contare su Carlo Cardazzo, il *dealer* a cui deve la sua fortuna, che pare avesse iniziato la sua collezione a ventitré anni nel 1931 proprio acquistando dei suoi dipinti²¹. Quando nel 1942 inaugura la Galleria del Cavallino (fig. 4), dopo tre mostre assieme ad altri artisti subito tiene una fortunata personale, in un anno di successi in cui l'editore Vallecchi pubblica una seconda monografia a lui dedicata, composta da Giovanni Cavicchioli, e un suo libro di poesie²². Inserirsi in quella temperie gli è estremamente facile, essendo un mondo che conosce, e in quei primi mesi ingaggia incontri con Guido Cadorin, Fiorenzo Tomea, Guido Cesetti, Bruno Saetti, Massimo Campigli, Anton Zoran Music, Luigi Tito e



4 *Catalogo della mostra di disegni di Filippo de Pisis alla Galleria del Cavallino, Venezia 1942*

Benno Geiger, che nel febbraio di quell'anno ha collaborato a una mostra al Cavallino dedicata a Gino Rossi, da cui gli giunge dunque forse l'idea del dipinto *Natura Morta. Omaggio a Gino Rossi* (1943). Frequenta intellettuali come Massimo Bontempelli, Diego Valeri, Ugo Fasolo, Carlo Anti e Rodolfo Pallucchini, Daria Guarnati ideatrice delle edizioni "Aria d'Italia", mentre Gio Ponti gli chiede poesie e disegni per "Stile"²³.

Lui stesso racconta il suo primo *Inverno a Venezia* in un articolo su "Il Tempo" del 25 aprile 1943 e già nell'aprile del 1944, agli esordi dell'attività della Piccola Galleria di Roberto Nonveiller, con una mostra di quaranta disegni suoi e di Arturo Martini e alla personale che vi tiene in settembre, sono presenti sue opere provenienti da collezioni veneziane come quelle di Alvise Barozzi, Arturo Deana, Benno Geiger (che possiede un bel *Rio del Lido* del 1943), Rosita Mecenate (una *Chiesa della Salute* del 1944) e dello stesso Nonveiller. Se il testo accompagnatorio di Virgilio Guidi si concentra sul senso della luce, Gastone Breddo scrive per lui una paginetta intitolata *Parole ai collezionisti*, in cui cita proprio le grandi raccolte come quella di Cardazzo e quelle più piccole che custodiscono le opere del nostro²⁴. De Pisis ricambia con affabilità i colleghi, scrivendo ad esempio un testo per Zoran Music che vi espone nel giugno del medesimo anno e una *Nota sulla pittura di Arturo Martini* sul "Notiziario" di dicembre della Piccola Galleria.

A narrarci quel 1944 è anche Giovanni Comisso, che gli è amico dal 1919, e in una lettera a Olga Signorelli del marzo del 1943 definisce già "frenetico" il lavoro di de Pisis in quei mesi, così come in un articolo del 1951 ricorderà intrattenimenti e letture di poesie allestiti nello studio dove regnano in verità mobili polverosi e sedie traballanti, che grazie alle cortesi conversazioni si tramuta però "in una reggia ariostesca" in cui tutti sono felici come se in sottofondo non vi fosse "una Venezia in sfacelo e un mondo in atroce guerra"²⁵. Da queste tattiche derivano buoni guadagni, con cui acquista altri oggetti che diventano soggetti delle sue nature morte tanto quanto i fiori del giardino, pansè gialle e viola, miosotis, garofani e petunie, come nel dipinto *Il giardinetto* (1944, appartenuto a Manlio Malabotta), e persino una gondola governata dal suo cameriere travestito da gondoliere²⁶. Oltre ad alimentare l'eccentricità del suo comportamento, questo conferisce la possibilità di percepire Venezia dall'acqua, come ricorda in un articolo Goffredo Parise: le "prospettive esatte" – gli dichiara de Pisis in un'intervista nel 1944 – possono essere messe a fuoco solamente sui rii e "per poter vedere, per poter capire, per poter vivere questa flotta di pietra ancorata alla fonda del sogno occorre contemplarla soprattutto dall'acqua"²⁷.

Novello Monet su un atelier galleggiante, ci induce a pensare che siano nate così alcune vedute fantasmatiche composte da piccoli tocchi veloci come *Il gondoliere* (1945) o *Venezia* (1954) coi due gondolieri, eredi di suggestioni precedenti quale il *Canale veneziano* (1930) in collezione di Manlio Brosio o di una versione del 1932 data ad Aldo Palazzeschi, che prima ancora derivano da opere parigine messe a punto in episodi come il *Battello sulla Senna* (1927) in cui si manifestano delle figurette cattura-attenzione, un richiamo folkloristico per conferire un connotato alle vedute acquatiche, tanto quanto lo divengono i piccoli personaggi di strada che proprio fin dal coevo *Calle di Venezia* (1927) diventano virgolature, apparizioni catturate mentre pratica la pittura sulle rive e nelle piazzette.

Nei suoi taccuini e diari si trovano annotazioni su opere create e vendute, da cui possiamo ulteriormente confrontare come su un atlante la scelta degli scorci privilegiati che sono soprattutto i dintorni del suo studio e una certa geografia di *topoi* già amati dai pittori veneziani coevi, come quando il 26 settembre 1943 scrive soddisfatto del "bel paesaggio argentato a S. Tomà"²⁸. Dipinge dunque *Rio San Barnaba* (1943, già in collezione Oreste Cacciabue a Milano, che possiede anche un *Canal Grande* del 1945), gli scorci del rio a *San Stin* (1942) (tav. in apertura), *Rio dei Mendicanti* (1943), *Venezia San Lorenzo* (1943) o della *Chiesa di San Tronaso* (1944), *Il rio segreto col gelo* (1944). Lo ricorderà anche Guido Perocco, in concomitanza alla mostra organizzata in suo ricordo nel 1969 a Ca' Vendramin Calergi, che tra i suoi luoghi preferiti vi fossero San Vidal col campanile romanico e la chiesa settecentesca, la cupola in rame verde di San Simeone, Santa Maria del Giglio e gli Scalzi, e poi il Canal Grande visto dal ponte dell'Accademia e il ponte di Rialto, la chiesa della Salute, San Giorgio inquadrato dal bacino di San Marco, San Giacomo dell'Orio²⁹.

Al di là del dato visivo e di un certo anche stereotipo della veduta veneziana, è interessante verificare inoltre come Filippo de Pisis venga annoverato dal punto di vista della sua “maniera”, in quale stile o corrente venga percepito nel considerarlo da un lato monade al di fuori del flusso delle mode, quasi rappresentante esemplare di una pittura classica e atemporale, al pari del posizionamento che acquisisce Giorgio Morandi, dall'altra o come interprete di una suggestione della pittura veneta moderna e in particolare settecentesca trasfusa nell'impressionismo o come esegeta *tout court* dell'arte contemporanea francese, in beneficio del suo lungo abitare parigino.

In particolare la Biennale di Venezia – nella quale la presenza di de Pisis ovviamente travalica una considerazione sulla sua sola esperienza lagunare, trattandosi di un agone internazionale, un palcoscenico ambito che mette in contatto con vasti pubblici – può essere intesa come un marcatore che ci dia una mappatura dell'opinione di chi lo invita e della ricezione con cui è percepito.

Alle prime partecipazioni prevale infatti una versione esterofila di lui: nel 1928 è incluso nella sala destinata alla “Scuola di Parigi” curata da Renè Paresce, con una *Natura morta marina*, assieme a Chagall, Zadkine e Mario Tozzi; a quella temperie è annoverato anche nel 1930 alla mostra *Appels d'Italie*, di cui è commissario ordinatore proprio Tozzi e per la quale compone uno scritto George Waldemar, che definisce “figli prodighi, che ritrovano l'Italia madre” Savinio, Severini, Paresce, Campigli e lo stesso Tozzi, al quale appartiene una delle tre opere di de Pisis esposte, *L'archeologo* del 1928³⁰. Di nuovo è assegnato a tale compagine nel 1931 con la *Mostra degli Italiani di Parigi*³¹. In quella sezione, con de Chirico, Severini, Campigli e Marino Marini, accompagnati da un testo di Gino Severini, molti dei diciassette dipinti di de Pisis, oltre che strade parigine e nature morte, sono scorci veneziani, come la *Calle del Fondego*. Il *San Marvo* (1931) in particolare ha un grande riverbero, al punto da venir riprodotto sia in un articolo di Cesare Brandi su “Dedalo” che su “Emporium”, in una recensione di Ugo Nebbia sulla Biennale, così come ha grande successo *Piazzetta col grigio* (1931), che offre la vista sulle colonne di piazza San Marco³². Proprio in questa occasione Brandi intende la trascrizione della realtà compiuta da de Pisis come “una stenografia”, un modo di tradurre Venezia in una lingua monosillabica in cui la “felicità cromatica” non ha limite e questo a suo avviso lo salva anche nelle disfatte, quando la visione è meno riuscita. Inserendosi in un discorso critico piuttosto dibattuto relativo all'autenticità e all'innovatività dell'arte francese dell'Ottocento rispetto a quella italiana, cui sottostava un sentimento anche molto nazionalista, lo interpreta come solo “in parte” debitore degli impressionisti, perché l'atmosfera che emana dalle opere a suo vedere sarebbe soprattutto “una efflorescenza veramente veneta e italiana”, secondo lui mediata da Armando Spadini e prima ancora dai pittori del Settecento. È quel “tono veneziano che musicalizza la pittura” a suggerirgli marezzature di grigio e d'azzurro, “cieli irreali e verissimi, quegli orli diritti di mare” che trovano la massima espressione nella serie delle nature morte marine, definite

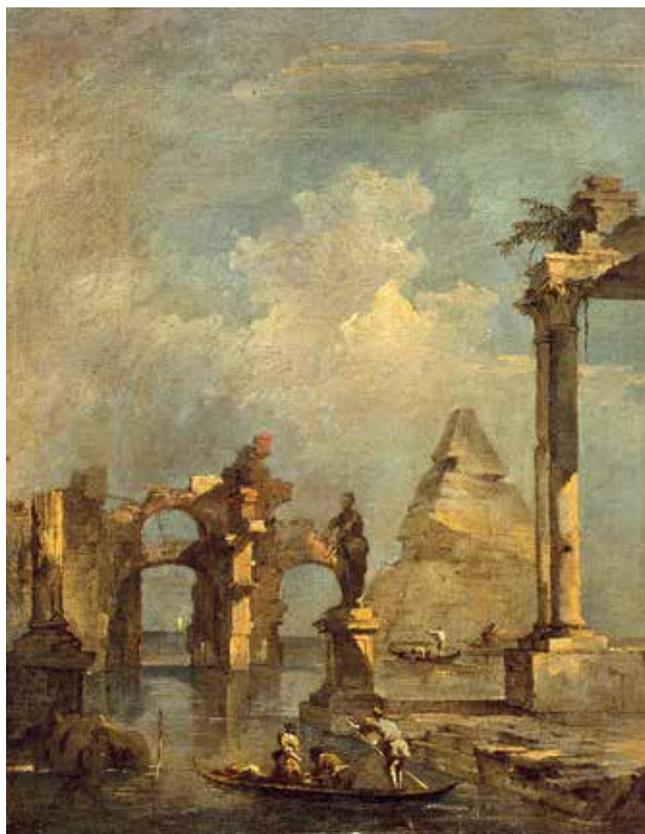
un mistero orfico, dove “la confluenza della metafisica di de Chirico e della pittura veneziana produce l'effetto più nuovo” in questa sua “arte di evocazione, di ricordo”, mentre Silvio Branzi fin da quella Biennale getta il guanto delle ostilità contro de Pisis, che accusa di superficialità e di “abilità decorativa” e di cui salva solo un paio di nature morte e un paesaggio³³.

Sebbene alla Biennale del 1934, inserito nella sala degli “Artisti italiani contemporanei”, faccia scomparire qualsiasi cenno a Venezia, presentando vedute romagnole che Gualtieri di San Lazzaro reclama non essere delle sue tele migliori, pur ritrovandovi una certa grazia patetica derivata da Corot³⁴, e nel 1936 esponga solo nature morte e un interno di casa di campagna o nel 1942 diciotto opere che annoverano molti ritratti evocativi ed eccentrici eseguiti in quell'anno, come il *San Carlo Borromeo*, il *Ritratto del beato Labre*, *Il bersagliere seduto* e la *Testa d'uomo*, inizia a farsi più insistente l'interpretazione che asseconda la definizione di Brandi nel nominarlo erede della pittura veneziana e che si inserisce in una più ampia rivalutazione critica e storiografica del periodo rococò.

Se da un lato vi sono indubbiamente suggestioni che lancia l'artista stesso, dovute al suo amore per la bellezza, e troviamo reminiscenze colte di quell'accostamento dal confronto di opere come il *Capriccio architettonico con piramide e architrave* (1775 ca., Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco) di Francesco Guardi (fig. 6) o dal *Capriccio architettonico* (1739, Modena, Museo Civico) di Marco Ricci (fig. 7) con la sua *Natura morta aerea* (1931) (fig. 5) col beccaccino a testa in giù o tra la foschia delle nubi del *Rio dei Mendicanti* (1945) (fig. 8) che verrà mostrato alla Biennale del 1948 con il *Rio dei mendicanti* (1785-1790, Bergamo, Accademia Carrara) di Guardi (fig. 9), così come il disegno *La visita* (fig. 11), collocato nella *Mostra dei disegni del Guardi* al terzo piano del museo di Ca' Rezzonico – allestito da Nino Barbantini e inaugurato nel 1936, proprio a pochi passi dal suo studio – riverbera in suggestioni della gondola presente in dipinti come *Il traghetto* del 1942 (fig. 10), che potrebbe essere uno scorcio proprio di San Barnaba, o se la *Chiesa della Salute* del 1947 (fig. 16) ha un taglio che corteggia quello del *Doge alla Basilica della Salute nell'anniversario della fine della peste del 21 novembre 1630* (1775-1780 ca.) di Guardi, in molti casi si tratta anche di una coincidenza, del fatto che siano i luoghi tipici della vedutistica locale³⁵. Altrove lui stesso alimenta l'idea nel titolo, dal *Rio del Lido. Omaggio a Guardi* (1943) (fig. 12) in cui si percepiscono le raffiche di vento e il canale è arrossato dal tramonto, alla *Natura morta con la scritta “w Tiepoletto”* (1945) (fig. 13) che raccoglie ventagli, un monocolo e un bicchiere su tavolo e reca in alto la scritta corsiva che inneggia a Giambattista Tiepolo, al quale si richiama citando anche quei peculiari accessori vezzosi, ma che non esclude ispirazioni tratte pure da Giandomenico Tiepolo, che ha potuto vedere anche alla *Mostra degli incisori veneti del Settecento* aperta nel 1939 al Ridotto a San Moisè con grafiche come *Sfingi, teste e pesci* (fig. 14) che, per ammissione dell'organizzatore Rodolfo Pallucchini, è di moda esaltare poiché sono un “puro canto lirico”³⁶. Uno scrittino con *Note sulla nuova casa* riportato in *Ore veneziane* ci menziona poi la presenza di un quadretto con tre personaggi



5 Filippo de Pisis, *Natura morta aerea*. Collezione privata



6 Francesco Guardi, *Capriccio architettonico con piramide e architrave*. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

vestiti da Settecento e un bozzetto per una pala del Cignaroli nella sua anticamera, che nella grande sala al primo piano sono collocate le sue collezioni di *trouvailles* ma anche dipinti di Bazzani, Strozzi, Guercino, Greccaccio, Bernardino Zenale, Utamaro, Mancini, Spadini e persino quelli che diceva fossero un Manet acquistato a Parigi e un disegno di Boldini, un Piazzetta e tre opere di Emma Ciardi che sostiene prese con l'assistenza di Pallucchini, un presunto Magnasco, un'armatura da samurai giapponese e una gabbia in stile Settecento per il pappagallo Cocò, mentre le sue opere sono esposte in cucina³⁷.

È comunque assodato come nella sensibilità più raffinata della cultura del tempo scorra un'attrazione verso la riconsiderazione di periodi trascurati della storia dell'arte italiana, a partire dalle istanze coltivate da Ugo Ojetti a Firenze fin dai tempi delle cosiddette Biennali d'arte antica, con la *Mostra del ritratto italiano* del 1911 a Palazzo Vecchio con opere dalla fine del Cinquecento al 1861, che vede i veneziani rappresentati nel Seicento e Settecento, in particolare da Tiepolo, Rosalba Carriera e Longhi, alla quale nel 1922 segue la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* a Palazzo Pitti, con una predilezione per Francesco Guardi³⁸. Il rinnovamento degli studi si innesta e si accompagna a un fervore di mercato antiquariale che comporta persino un vasto traffico di falsi che, da un vivido interesse per il Vedutismo sorto agli inizi del Novecento e in particolare da una predilezione per Guardi, si incrementa tra la metà degli anni Venti e Trenta e si concentra proprio su questo autore,

come denuncia Antonio Morassi, ma causa anche la trasfusione di certe influenze nella pittura contemporanea che risuonano in modo più nitido nelle opere di Emma Ciardi, paragonata a una nuova Rosalba Carriera, che riscuote infatti un ampio successo anche in gallerie private e mostre collettive organizzate dallo Stato italiano negli Stati Uniti, particolarmente sensibili a una pittura evocatrice e nostalgica³⁹.

A Venezia poi si aggiungono mostre come l'*Esposizione sul Settecento italiano* dell'estate del 1929, il cambio di rotta curatoriale impresso alla carriera di Barbantini che, criticata l'arte del Novecento Italiano, viene ingiunto di non occuparsi più di arte contemporanea e dirotta le sue energie su un'infilata di occasioni strepitose quali la *Mostra di Tiziano* curata con Gino Fogolari e *La mostra del Tintoretto* – l'una nel 1935 e l'altra nel 1937 – a Ca' Pesaro oltre che l'ordinamento e l'apertura del Museo del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico, allestito con Giulio Lorenzetti nel 1936. In quella temperie si inserisce nel 1938 la riorganizzazione in meno di due mesi della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (creata nel 1897), in cui è inserito anche de Pisis, grazie all'intervento di Rodolfo Pallucchini che dall'anno successivo sarà direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia⁴⁰. In quel ruolo nel 1939 cura a Ca' Giustinian la *Mostra di Paolo Veronese*, che interpreta come ispiratore del Romanticismo francese di Delacroix, oltre che di Manet e Cézanne⁴¹; i *Cinque secoli di pittura veneta* alle Procuratie Nuove nel 1945 e nel 1949 *Giovanni Bellini*, con la collaborazione di Giovanni



7 Marco Ricci, *Capriccio architettonico*. Modena, Museo Civico

Mariacher, a Palazzo Ducale. La smania neorococò dilaga ampiamente finanche nelle arti decorative, nella riscoperta di motivi o anche solo in parziali citazioni, in particolare sulla ceramica di Nove e Bassano, nei vetri di Murano e gli arredi, dalla Bottega del Vasaio Dolcetti ai mobili della ditta Fratelli Testolini, con forme che vanno dal neobarocco all'*art nouveau*.

Quando Marchiori nel 1938 scrive l'intervento su de Pisis in "Emporium" si è nel culmine di quelle celebrazioni e in più, in quanto residente, vive quotidianamente l'esperienza della città. Gli pare che il contesto, ad esempio la facciata di una chiesa barocca, sia soprattutto un pretesto che l'artista coglie per narrare la sua versione delle cose, impiegandolo come un musicista si avvarrebbe di una nota fondante da cui iniziare, ma rimarca anche quell'interpretazione che vuole il pittore erede dei coloristi veneziani, addirittura nel ruolo di "un gustosissimo aggiornamento del Guardi" o lo rimanda a un linguaggio universale a cui ricondurre anche Tintoretto, piuttosto che a quello di un emulo tardo dell'Impressionismo, malgrado lui stesso, con arguzia e toccando un paragone interessante, avvicini i recenti paesaggi veneziani dal tocco estremamente franto al Monet che raffigura la *Fête National*, come in *La Rue Montorgueil a Parigi. Festa del 30 giugno 1878* (1878, Parigi, Musée d'Orsay) o *La Festa Nazionale a Rue Saint-Denis* (1878, Rouen, Musée des Beaux-Arts)⁴². Il critico però, che nella sua giovinezza aveva voluto essere pittore, immagina anche che de Pisis da letterato si sia trasfor-

mato in artista per far amare agli altri, tanto quanto le amava lui, le cose che lo affasciano come scrittore e gli pare anzi che sia il caso di avvicinare la sua *palette* di colori alla pittura ferrarese, piuttosto che all'Impressionismo.

Si è anche in un momento infatti in cui in Italia le menti più avvedute cercano da tempo di sostenere la conoscenza della pittura impressionista, a partire dal ruolo propositivo avuto da Vittorio Pica tramite i suoi studi, gli scritti sullo stesso "Emporium" e la presenza alla Biennale come segretario generale dal 1920 al 1922, oltre che dalla docenza di Giuseppe Fiocco all'Università di Padova, che incoraggia a connettere la gloriosa pittura veneta con l'esperienza francese e di cui è allievo lo stesso Pallucchini⁴³.

Classificare de Pisis quale discendente del Settecento veneto diviene un gioco di schieramenti: George Waldemar, che pure aveva scritto per la mostra *Appels d'Italie* alla Biennale del 1930 in cui vi era anche il pittore, recensendo sulla rivista "Renaissance" la mostra sull'Ottocento e il Novecento italiani che si tiene al Jeu de Paume a Parigi nel 1934, lo critica proprio vedendo in lui un continuatore di Ricci e Guardi. È invece Rodolfo Pallucchini ad essere il più insistente nel paragonarlo con Francesco Guardi – ma inserendolo anche in una progressione che ricerca una vena immaginativa poetica che comprenderebbe Maffei, Magnasco, Bazzani, Sebastiano e Marco Ricci – e l'Impressionismo assieme⁴⁴.



8 Filippo de Pisis, *Rio dei Mendicanti*. Collezione privata



9 Francesco Guardi, *Rio dei Mendicanti*. Bergamo, Accademia Carrara



10 Filippo de Pisis, *Il traghetto. Barca a San Barnaba*. Collezione privata

11 Francesco Guardi, *La visita*. Venezia, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano

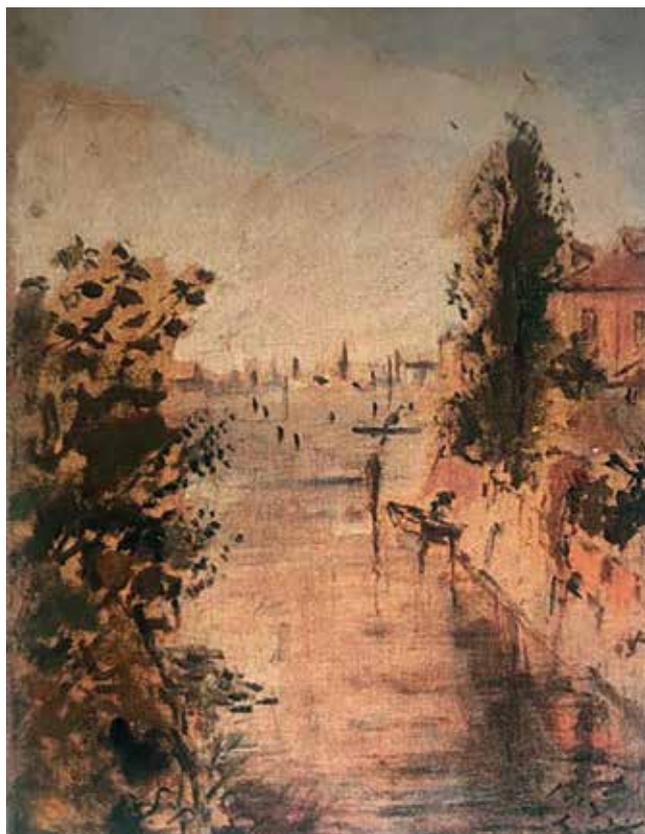
Come già rilevato da Giovanni Bianchi, ricusa però di vedere uno specifico “periodo veneziano nell’arte di de Pisis”, confermando sulla rivista “Lettere ed Arti” del febbraio 1946 margini di paragone con Manet, Sisley, Pissarro, Utrillo, Rouault e Matisse, ma dai quali si distaccherebbe per il peculiare apporto di malinconico tormento e lirismo. La similitudine con gli ultimi tre artisti e la capacità di interpretare l’Impressionismo in modo scaltro, ma soprattutto di riconquistare le caratteristiche che erano della pittura veneta, alleggerendo la tavolozza con un “tocco virgolato, quasi stenografico”, dotato di nervosità ed estro, che lo riporterebbe a Magnasco e ancora a Guardi, torna nella presentazione della sua ampia personale alla Biennale di Venezia del 1948, da lui fortemente voluta quanto la *Mostra degli Impressionisti* che risulta poi posizionata nel padiglione della Germania⁴⁵. La retrospettiva di de Pisis viene votata a maggioranza dalla commissione per le arti figurative che ha proposto questa possibilità per lui, Maccari, Campigli, Mafai, Guidi e Fazzini (questi ultimi due poi esclusi) e nell’intento di Pallucchini intende assommare sue opere degli anni venti a un folto nucleo di quelle più recenti per dimostrare la continuità del suo gusto, che dalle prime prove metafisiche lo avrebbe portato a una estrema tensione spirituale⁴⁶.

Quella prima Biennale del secondo dopoguerra, dopo sei anni di interruzione, è un’edizione su cui ricadono molte aspettative. Le trenta opere di de Pisis partecipano dunque all’evento più importante dell’anno nel sistema dell’arte italiano. La personale



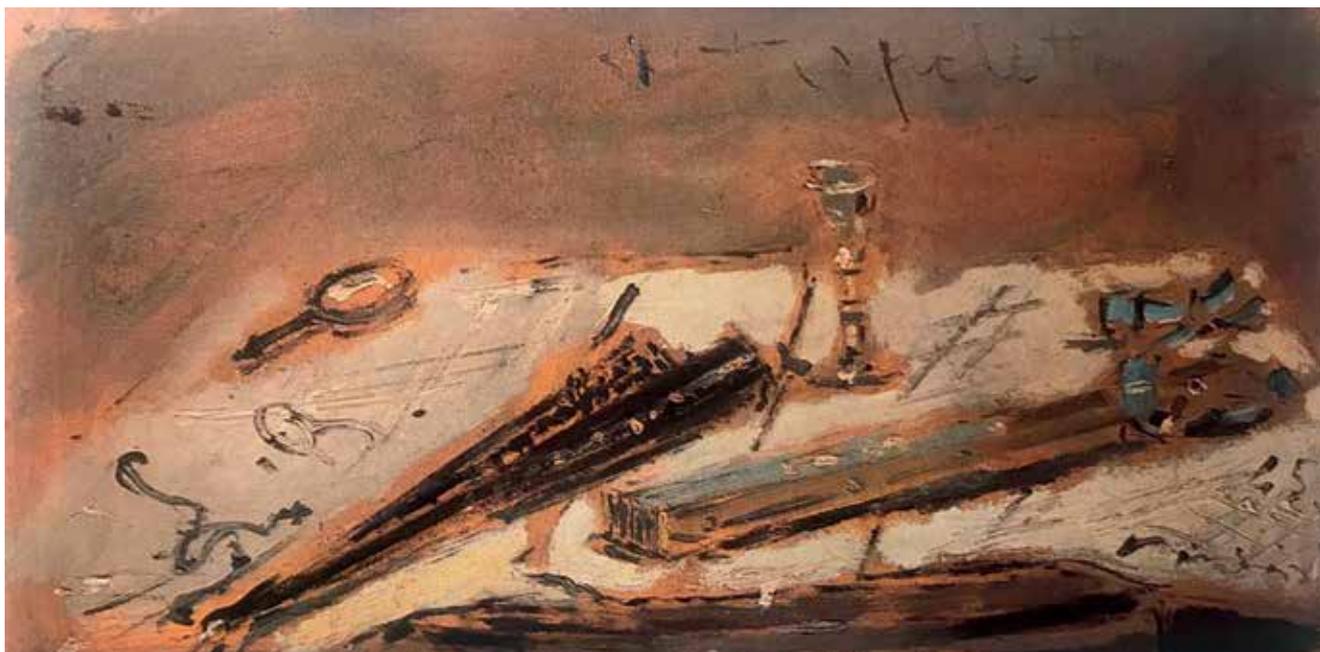
di Pablo Picasso (che si era sempre rifiutato di esporre in tale sede dopo lo sgarbo ricevuto nel 1905 in seguito al rifiuto delle sue opere alla mostra degli artisti spagnoli), il Fronte Nuovo delle Arti e Renato Guttuso, oltre alla collezione di Peggy Guggenheim aprono alla conoscenza delle avanguardie storiche e dell’Espressionismo astratto americano dimostrandosi più impattanti di quanto non siano altre retrospettive⁴⁷. La mostra di de Pisis dunque fa parte di un mondo passato o per lo meno a lato rispetto a quanto di più nuovo va accadendo, e se la sua personale afferma e ribadisce il più grande riconoscimento di fronte alla comunità critica, giunge anche tardi, in un momento in cui la sensibilità esacerbata del pittore e il suo equilibrio psichico sono già messi alla prova. Egli infatti dalla fine del 1947 è partito con la nipote per Parigi, là lo visita Pallucchini

per accordarsi sulle opere, là è dichiarato risiedere nel catalogo della Biennale e là, presso l'Hotel de St. Pères, riceve le lettere che fino al 10 aprile lo pregano con una certa apprensione di inviare le opere promesse (che non giungeranno) e di far da tramite con i prestatori, molti dei quali si trovano a Venezia⁴⁸. Tra le opere a tema veneziano sono in mostra il *Rio dei Mendicanti* (1945, allora dell'avvocato Franco Novacco), *Burano* (1946, in catalogo intitolato *Piazza di Burano*) di Arturo Deana della Trattoria alla Colomba e due vedute della *Chiesa della Salute*, tra cui quella bellissima (in catalogo citata come la *Salute dal Ponte dell'Accademia*) del 1946-1947 coi gabbiani in volo, proveniente dalla collezione del *merchand-amateur* Francesco Pospisil custodita a palazzo Sagredo, da cui giungono la maggior parte dei dipinti in esposizione, dato che tra i dodici che offre vengono accolti tutti tranne il *Ritratto del pittore Carena* (1946). Tra i prestatori, a riprova dell'*entourage* che lo apprezza, si annovera Lionello Venturi che possiede *La porta del mio studio* (1936) e che, inviando le due presentazioni che ha composto per le sezioni con Rouault e Chagall, avverte che Riccardo Gualino è disposto a prestare due suoi de Pisis, *La Salute* (1943) e *Conchiglie e ciliegie* (1942), ma questa trattativa non ha poi esito⁴⁹. A Emilio Jesi vengono chiesti la *Natura morta con le rose* (1935), *Soldatino* (1934) e *Interno di via Ruggabella* (1940), lasciando scegliere a lui tra *Pesci rari* (1925) e *Natura morta con piuma* (1926), che giunge poi in mostra col titolo di *Natura morta con la penna*. Significativo sgarbo viene ingiunto invece a Mario Rimoldi, evitando di prendere i quadri in suo possesso, probabilmente per la notorietà che ha già avuto la raccolta in tempo di fascismo o perché vanno cercando opere meno viste di quelle da lui custodite, essendo già state mostrate anche alla Galleria del Cavallino nel 1944: in una lettera inviata a Rimoldi il 30 aprile Pallucchini si rammarica infatti che le foto a lui richieste siano giunte troppo tardi e che l'ordinamento della mostra fosse già stato deciso. In realtà in quel momento stanno ancora trattando con il collezionista Antonio Pallini di Roma, a cui de Pisis ha inopinatamente venduto le opere appena realizzate *Fiori*, *Basilica del Sacro Cuore* e *Paesaggio-Saint German de Près* (tutte del 1948) che Pallucchini ha visto nel suo studio e che erano state promesse per la Biennale, e delle quali si decide poi, ma solo il 21 giugno, con l'inaugurazione alle porte, di esporre solo l'ultima. Il "Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano" però va a Giorgio Morandi, senza che il nome di de Pisis sia nemmeno preso in considerazione dalla giuria⁵⁰. Egli presenzia all'inaugurazione, essendo già tornato in maggio a causa di un collasso, ma di quanto stia male se ne avvede anche Comisso, al punto che in dicembre è ricoverato in una clinica neurologica di Bologna e, sebbene trascorra l'estate del 1949 in montagna e in parte a Venezia, alla fine dell'anno è condotto alla clinica di Brugherio, dove rimane per quasi cinque anni⁵¹. Umbro Apollonio nell'ottobre del 1949 aveva salutato con gioia il suo ritorno a Venezia e una sua mostra alla Galleria Sandri con un articolo su "Cronache veneziane" intitolato *Felicità di De Pisis*, lodando il sortilegio di quelle pennellate minuscole, dei "segnì gemmati" capaci di rendere uno spazio intricato, "turbinate", e sempre di grande splendore cromatico⁵².



12 Filippo de Pisis, *Rio del Lido. Omaggio a Guardi*. Collezione privata

La Biennale invia persino gli auguri di Natale del 1950 con un cartoncino che riproduce una sua opera e nel giugno del 1951 al Castello di Ferrara si tiene una sua retrospettiva con centosessantacinque opere ordinata da Raimondi, poi trasferita a Milano alla Galleria d'Arte Moderna, nel cui comitato esecutivo sono tra gli altri Arcangeli, Barbantini, Brandi, Roberto Longhi, Pallucchini e Sergio Solmi⁵³. In una recensione per tale circostanza Cavicchioli coglie nuovamente la *chance* per ribadire la "venezianità" di de Pisis: paragonandolo a un fiore ibridato che esprime una maggiore bellezza quando è trapiantato altrove, vede Venezia come un approdo perfetto, la vera patria per lui e i suoi cieli tiepoleschi, perché gli pare che abbia a lungo praticata una "maniera veneziana" che ha però iniziato a Venezia almeno un decennio prima di stabilirvisi, fin dalla versione del *San Marco* del 1931, e che gli consente di riannodare i fili con Francesco Guardi. Rimarcando quella visione italo-centrica che interpretava l'Impressionismo francese come una rinascita della pittura veneta settecentesca, legge la parabola di de Pisis come una precognizione: è lui che riporta indietro quella maniera, perciò forse la pittura veneta "doveva deflagrare e finire con Filippo De Pisis, che chiude il cerchio tornando di Francia"⁵⁴. Dopo che è mancato il 2 aprile 1956, la Biennale di quell'anno lo celebra con una personale di sessantacinque dipinti, voluta dai commissari Umbro Apollonio e Marco Valsecchi. Nel testo di presentazione in catalogo Francesco Arcangeli lo chiama "un nuovo Guardi" e Guido Ballo nel 1968 ancora definirà la sua pittura un neobarocchetto, evocando Magnasco, Tiepolo



13 Filippo de Pisis, *Natura morta con la scritta "w Tiepoletto"*. Collezione privata

14 Giandomenico Tiepolo, *Sfingi, teste e pesci*, particolare. Venezia, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano

e Guardi⁵⁵. Sandro Zanotto riprenderà nel 1969 la definizione di rococò moderno per le sue rappresentazioni di Venezia rese con segni brulicanti che si infittiscono di “punti volanti” quando il tessuto pittorico si smaglia a partire dal 1935⁵⁶. Vede anzi l'avanzare dei segni virgolati, che all'inizio spesso sono solo un pretesto per un tocco di nero posto tra nuvole vaganti, a rappresentare l'apparizione di un colombo o di una foglia, come un'associazione perfetta per le architetture dall'apparenza fragi-

le e mossa di questa città speciale come se, dopo aver inventato ciò che chiama un “barocchetto fastoso” per le opere eseguite a Milano, arrivasse a Venezia già pronto per coglierne l'essenza più tremolante.

Quanto la conoscenza e l'assorbimento della storia dell'arte stiano davvero al fondamento degli intenti di de Pisis e quanto questo neosettecentismo sia invece negli occhi e nelle predilezioni di chi guarda – che oltretutto si innamora di lui anche

perché rappresenta la perfetta idealizzazione del pittore romantico, con atteggiamenti e *cliché* che corrispondono certamente alla sua meravigliosa natura ma che sono anche coltivati ad arte e ampliati nei racconti dei suoi amici, da Comisso a Zanotto, che ne esperiscono la magneticità e l'eleganza di marchesino, ma poi ne maltollerano gli eccessi lunatici – è argomento sottile. Quanto Venezia lo circonfonda davvero di malìa e quanto diventi un soggetto facilmente commerciabile, lo è ugualmente. Il suo spirito, in quell'abitare veneziano, si adagia perfettamente su quella città, è una sensazione che aveva già sentito e appuntato nel 1919 ma che negli anni quaranta si trasforma nel bisogno di sentirsi al sicuro e ammirato, ma che poi diviene anche un senso di prigione, dalla quale sfugge quando probabilmente percepisce che non ha più niente da dargli, al mutare di quella condizione di quasi isolamento dato dalla guerra, in un momento in cui anche la sua instabilità emotiva sta prendendo il sopravvento. A parte alcuni richiami, alcune condizioni evocative dovute anche alla scelta dei luoghi, neobarocchette sono davvero delle grandi opere come il capriccio a forma di lunetta con la *Natura morta con veduta* (1946) (fig. 15) che in una stesura tutta mossa e aerea nei toni dei gialli recupera gli accostamenti metafisici incongrui in un gioco visivo, assommando una tavola imbandita con ventaglio, lettera, frutta, bottiglie, che è anche una marina sormontata da nuvole settecentesche, con l'apparizione metateatrale di una grande veduta incorniciata e di un omino dipinto dentro a un quadro che galleggia nel cielo, che si accompagna alla *Natura morta con chimera* in cui il fondale di nuvole e uccellini dilaga, mentre un tavolo con vasi e conchiglie è compresso in basso, al pari di una spiaggia.

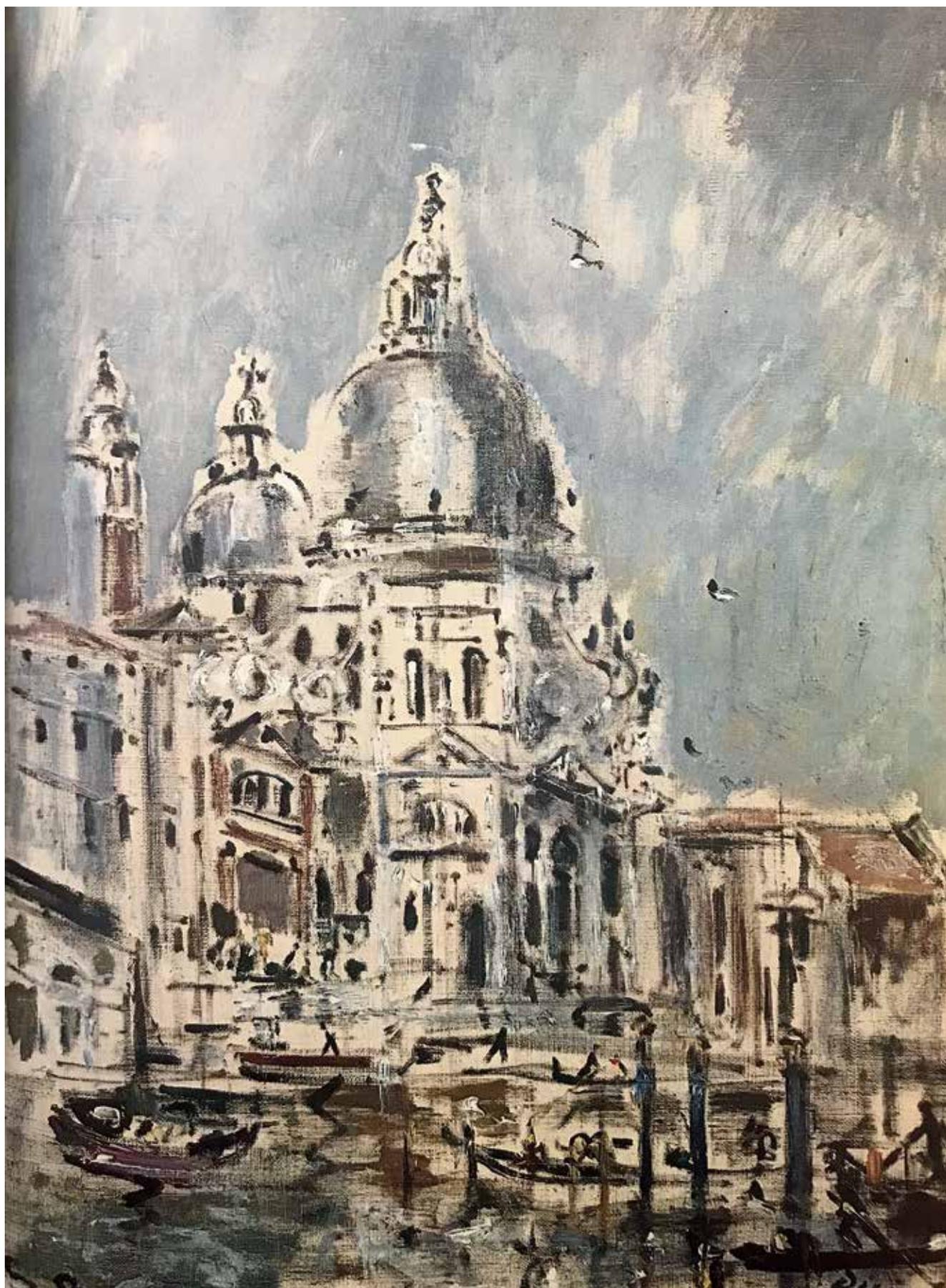
La fine della guerra dunque è un'altra soglia, che segna un tracollo da cui de Pisis non si riprenderà, iniziato con la salute minata da inquietudini, vertenze col fisco sottovalutate, una sfrenatezza *borderline*. Già nell'agosto del 1944 aveva annotato in un diario: “Sono stufo di Venezia”. E interrompe la correzione delle bozze delle sue memorie che Cardazzo aveva intenzione di pubblicare nel marzo dell'anno successivo, così come sono traccia di quell'epoca le poesie del 1945 segnate su foglietti vari e da lui raccolte con uno spago sotto l'intestazione di *Cattività veneziana*, a indicare la sua situazione di difficoltà e il senso di solitudine che lo opprime, che saranno riscoperte ed edite da Scheiwiller nel 1966, in cui rivela le sue proustiane “intermittenze del cuore”, ma anche “gli amori perduti/ le vane speranze”⁵⁷. Alcune voci critiche giungono a infastidirlo, come nell'episodio che fa seguito a una personale al Cavallino nel 1946, quando Silvio Branzi su “Il Gazzettino” del 1 agosto, intitolando un articolo *Filippo De Pisis o della facilità pericolosa*, dichiara che gli pare una delle sue mostre meno riuscite: non riconosce più il pittore che ama, gli sembra divenuto meccanico nell'esecuzione, senza immediatezza o rapporti tonali, mancante del tormento della creazione. Vede che “qualcosa oscilla, in questa pittura”, c'è un tremito al fondo di quelle pur “raffinate avventure”. Fatta eccezione per qualche quadro, come un *Interno con Cocò*, gli pare che lavori per abitudine, ad esempio nel *Canale dell'Angelo Raffaele* che sembra una “sommara annotazione”, ma che in altri dipinti

divenga persino “poeticamente inerte”. Il pericolo che la sua espressione diventi “facile e indifferente” è per lui “il trabocchetto più pericoloso che la sorte possa tendere ad un pittore”⁵⁸. De Pisis, piccato, ribatte sulla “Fiera Letteraria” del 17 ottobre che la *facilità* è stata un canone fondamentale per artisti illustri come Sodoma, Tintoretto, Luca Giordano, Goya, Manet, Daumier (ricordando alcune sue predilezioni) e che per lui è un dono con cui si nasce come la voce lo è per un tenore, che la sua arte è “amara, sensuale, triste, qualche volta violenta e perversa, ma mai e poi mai facile”⁵⁹. Il problema, evidenzia, è che siamo preda di un provincialismo snob, pronto a lodare gli stranieri, ai quali vengono dedicate molte riproduzioni a colori e “articolesse” sulle riviste, mentre sono riservati solo “cenni brevi e banali se non decisamente idioti” agli italiani, che non hanno però nulla da invidiare ai francesi. A ciò Branzi fa seguito con una risposta sulla medesima rivista, cercando di riparare, suggerendo in modo poco convincente che non intendeva accusarlo di faciloneria, ma di eccessiva rapidità di esecuzione⁶⁰. Se d'altronde nelle opere del 1947 non si può che constatare una corritività assoluta delle forme, come nel *Ponte di Rialto e Venezia – Il Canal Grande*, l'imputazione pare quella rivolta al personaggio incarnato dal nobiluomo pittore Paolo Partibon nel romanzo *Rosso Veneziano* (1959), ambientato da Pier Maria Pasinetti proprio tra 1938 e 1940, che viene rimproverato di eseguire un “facile, ma tutt'altro che facilmente accettabile, impressionismo di queste rinomate e risapute escursioni lagunari”, e d'altronde anche il documentario *Venezia minore* del 1949 di Francesco Pasinetti, fratello dello scrittore, è ciò che più somiglia ai temi delle vedute dei campielli di de Pisis, come possiamo constatare in *Burano* (1946)⁶¹.

Un'altra questione rilevante è che de Pisis, grazie alla piacevolezza o a una presunta riconoscibilità della sua pittura, pare incontrare il favore di tutti e incarnare l'esempio di artista italiano aggiornato sulla modernità che si vuole mostrare anche all'estero: fin dalla metà degli anni venti è inserito nel circuito di mostre volute da personalità in concorrenza tra loro quali Margherita Sarfatti, Antonio Maraini, Cipriano Efisio Oppo e Ugo Ojetti. Appare così, tra le altre, alla I e II *Mostra di Novecento Italiano* nel 1924 e 1926, alla I Quadriennale di Roma nel 1931 dove ottiene un premio di consolazione, alla prima edizione del Premio Bergamo a cui consegue il secondo premio nel 1939⁶². La sua corrispondenza mostra grandi fermenti di trattative e di scambi con amici mediatori e mercanti, in cui scandisce le opere per fasce di prezzi, come dimostra una lettera a Demetrio Bonuglia dell'aprile 1946 con la quale concerta di chiedere 15.000 lire per “una tela bella ma non importante” e 30.000 per una “bella e importante”, ma già l'anno dopo per “un bellissimo *S. Sin-Venezia*” ne pretende 60.000 e per una piccola *Venezia* 25.000, ma è anche un grande dissipatore dei suoi guadagni⁶³. Realizza però anche creazioni meno impegnative, come si evince dal catalogo dei suoi *Quaranta piccoli quadri* esposti alla Piccola Galleria di Venezia nel 1945, tra cui compare il *Ritratto del pittore Favai* (1945) già in collezione privata veneziana, che annovera anche alcune ‘operine’ spedite in busta come cartoli-



15 Filippo de Pisis, *Natura morta con veduta*. Collezione privata



16 Filippo de Pisis, *Chiesa della Salute*. Collezione privata

ne agli amici, riprendendo un'operazione che aveva compiuta in un'esposizione a Montparnasse tredici anni prima⁶⁴. Un po' malvolentieri e più per assecondare i desideri dei committenti – come quando nell'aprile del 1945 partecipa a un concorso della Galleria del Cavallino per un quadro religioso, su cui scrive anche Silvio Branzi sul “Corriere del Veneto” – si dedica finanche alla litografia. Tra queste prove troviamo la cartella di sei stampe intitolata col suo nome e con introduzione di Pallucchini del 1944 e quattro disegni per il volume con la traduzione del *Soggiorno a Venezia* di Marcel Proust del 1945, editi entrambi dalle Edizioni del Cavallino; dieci tavole derivate da acquerelli per le *Poésies* di Verlaine di Damiani Editore di Milano, diciassette litografie per i *Carmi* di Catullo stampati a Verona dall'Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig e dieci per la bellissima edizione di *Alcune poesie e dieci litografie a colori* realizzata dalla stamperia delle Officine Grafiche di Carlo Ferrari di Venezia su mandato di Sandro Bernabò, tutte del 1945⁶⁵.

Quando sarà oramai recluso a Villa Fiorita, l'ospedale psichiatrico di Brugherio, Cardazzo e altri conoscenti lo visitano e ne acquistano le opere, di cui continuano a fare commercio, ma la sua rovina è compiuta. Nel 1954 consegue il Premio Marzotto, ma l'“Europeo” titola un articolo *De Pisis vorrebbe ritornare a Milano* e riporta un'intervista in cui ricorda con nostalgia Venezia e come sei anni prima vendesse le sue nature morte per 70.000 lire e ora sia costretto a mettere in affitto la casa a San Sebastiano, che muore senza aver mai più rivista⁶⁶.

Lionello Venturi sull'“Espresso” dell'8 aprile 1956 lo ricorda come un artista “che non si è interessato al volume plastico, alla solidità delle cose, alla pedanteria della forma pura” e che senza volerlo si è ritrovato ad essere, forse per questo con tanta più efficacia, “l'antidoto del cosiddetto Novecento”, sapendo trasformare in arte ogni contingenza che incontrava sulla strada o vedeva dalla sua finestra “perché era poeta a ogni ora del giorno”⁶⁷. Pone anche una parola piuttosto definitiva sulle sue presunte derivazioni stilistiche, considerando come a suo avviso si sia parlato fin troppo dei suoi rapporti con la pittura metafisica, con Manet o con Guardi, come quello sfoggio intellettuale di far paragoni sia di per sé una assurdità, dato che “come ogni pittore, guarda ciò che gli piace”. Apprezza il rapporto che si

crea tra la superficie e il non finito dei suoi quadri, e anche se “le sue immagini sono fragili”, lo sono perché il de Pisis-pittore ne conosce la consistenza, ma il poeta che ugualmente è in lui ne sa il mistero. È l'unica voce critica a suggerire che abbia sentito “il bisogno di rendersi affine ai surrealisti, ma con una leggerezza di tocco e una libertà fantastica che quelli non hanno avuto”, una lettura che Marchiori riprenderà nel 1973 alla mostra in Palazzo dei Diamanti a Ferrara, citando autori minori come Pierre Roy, Eugene Berman, Felipe Cossio del Pomar e Pavel Tchelitchew⁶⁸. Anche Margherita Sarfatti risponde con un articolo per rammentarlo qual era quando si erano incontrati da giovani, vicini allo scrittore Alfredo Panzini che aveva una particolare predilezione per lui, e rievoca quella sua acuta sensibilità di saper cogliere gli “aspetti cromatici dell'universo”⁶⁹. Molte esposizioni seguiranno a quella Biennale del 1956 per celebrarlo, da *De Pisis a Venezia a Ca'* Vendramin Calergi nel 1966 con quarantasei opere dal 1926 al 1951, provenienti da collezioni private veneziane, ordinate da Guido Perocco e Paolo Rizzi – in cui al centro della sala vengono radunati i quadri con le vedute della città – alla retrospettiva curata da Licisco Magagnato, Manlio Malabotta e Sandro Zanotto al Palazzo della Gran Guardia a Verona nel 1969 con duecentocinquanta pitture, centottanta disegni e una sessantina di litografie. Magagnato, che ugualmente da ragazzo voleva essere pittore, apre il catalogo con un testo di *Introduzione* in cui sembra assaporare i colori e la spontaneità impiegati da de Pisis, che anche a lui pare nascano “dal suo bisogno di evocare le cose amate”, riprendendo quello stesso punto di vista di Venturi⁷⁰. Proprio in *Venezia, o la consolazione della pietra* composto per il volume *Immagini di Venezia* con foto di Ferruccio Leiss e un testo di Jean Cocteau, edito da Daria Guarnati nel 1953, il pittore aveva scritto che solo in quella città gli stili si sono fusi nei secoli come oro in un grande crogiolo in modo così peculiare e che uno degli spettacoli più impressionanti era l'effetto delle facciate delle chiese barocche “contro un cielo plumbeo per l'uragano imminente”, come nelle sue versioni della chiesa della Salute⁷¹: quella Venezia tanto adorata era dunque per lui davvero una “reggia di sogni, terra felice che si solleva verso il cielo”, confermando la predilezione espressa in quell'antico elenco delle *Cose dolci*.

NOTE

1 F. de Pisis, *Reminiscenze*, in *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, a cura di B. de Pisis e S. Zanotto, Milano 1974, p. 19 (annotazione composta il 14 ottobre 1922). L'elenco di *Cose dolci* è pubblicato inizialmente in F. de Pisis, *Emporio*, Ferrara 1916, e in seguito in *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), a cura di L. Magagnato, M. Malabotta e S. Zanotto, Verona 1969, pp. 50-52. Un altro elenco di “ore veneziane” scritto nel 1922 e dei “misteri di Venezia” del 1944 si trovano ancora in *Filippo De Pisis. Ore*

veneziane, cit., pp. 92-93, 158. Si ringraziano l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia per la consultazione del materiale relativo anche ai documenti personali degli artisti e alla Fototeca; l'Archivio del Museo d'Arte Moderna “Mario Rimoldi” di Cortina d'Ampezzo; l'Archivio Neri Pozza di Vicenza; l'Archivio Licisco Magagnato-Museo di Castelvecchio di Verona; l'Archivio Giovanni Comisso presso la Biblioteca Civica di Treviso; l'Archivio Generale di Venezia; l'Archivio Mitrovich. La scrittura del cognome de Pisis è sta-

ta lasciata nella versione originale laddove nella bibliografia sia stata impiegata con una grafia differente.

2 S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza 1996, pp. 398-418: già alla fine del settembre 1942 è interessato ad acquistare la casa a San Sebastiano e chiede a Guido Cadorin di contrattarne l'acquisto, essendo di proprietà dell'Opera Pia Giustinian; nel frattempo il palazzo di Milano in cui è in affitto viene acquisito dalla Garzanti e lui è inseguito da un provvedimento di diffida per perturbamento alla morale

- ingiuntogli dal questore di Cortina l'anno precedente, che ha avuto come conseguenza anche la notifica di recarsi in prefettura a Milano per essere interrogato: teme di essere sottoposto al confino per reato di omosessualità; fugge dunque a Roma e grazie all'intervento dell'amico Riccardo Del Giudice, sottosegretario al Ministro dell'Educazione, il provvedimento è sospeso, ma gli avvertimenti legali non terminano e in novembre un incendio conseguente a un bombardamento danneggia l'appartamento di Milano. Il 19 gennaio 1943 parte per Venezia prendendo la decisione di comperare il palazzetto, di cui formalizza il passaggio di proprietà il 16 gennaio, versando 100.000 lire. Cfr. con riserve N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino 1991, pp. 229, 231, 236-243 e G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano 1954, pp. 116-119, 126. De Pisis si trova a Venezia anche per presentare a Ca' Dolfin il suo libro di *Poesie*, edito da Vallecchi e inaugura una personale alla Galleria del Cavallino. Dopo un nuovo bombardamento su Milano in febbraio, che danneggia davvero la casa ma da cui salva opere e cose, si sposta in Liguria perché la dimora veneziana è occupata da inquilini e poi a Roma, ma mantiene contatti serrati con la laguna per scritti e mostre e il 20 agosto 1943 parte davvero per Venezia, dove viene a sapere di un bombardamento più grave che distrugge lo stabile milanese. L'11 settembre 1943 de Pisis scrive da Venezia a Bonuglia: "Il mio nido di Milano è infranto", ma "la roba e i quadri sono salvi" (cfr. *Lettere di De Pisis. 1924-1952*, a cura di D. Bonuglia, Milano 1966, p. 76); li lascia momentaneamente al fratello a Milano, facendosi inviare in laguna gli averi che ha a Roma.
- 3 *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, cit., pp. 29, 36.
 - 4 Ivi, pp. 45-52.
 - 5 Ivi, pp. 30, 34-36, 45-47, 58, 71, 90.
 - 6 Cfr. G. Parise, *Quel lieve sogno detto Comisso*, in "Corriere della Sera", 21 gennaio 1979, ora in G. Parise, *Opere II*, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano 1989, p. 1440 e *Goffredo Parise. Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza 1994, p. 62; *Filippo De Pisis. La collezione Malabotta*, a cura di D. De Angelis e D. Manzato, Milano 1995, pp. 31-35. In particolare si fa riferimento a *Il porto dell'amore* (1924) e *Gente di mare* (1928).
 - 7 E. Pontiggia, *Il paradiso provvisorio. Metafisica, eros e natura in Filippo de Pisis*, in *De Pisis. Opere su carta 1913-1953*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna), a cura di Ead. e P. Thea, Milano 1985, pp. 11-16. Sulla sua attività di botanico e sull'erbario raccolto tra il 1914 e il 1917, donato a ventun'anni all'Orto Botanico di Padova cfr. *Filippo de Pisis botanico flâneur. Un giovane tra erbe, ville, poesia. Ricostruita la collezione giovanile di erbe seche*, a cura di P. Roncarati e R. Marcucci, Firenze 2012.
 - 8 G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, in "Emporium", LXXXVII, 1938, 517, pp. 29-36. Il 1926 è un anno di successi: espone anche nella capitale francese alla Galleria au Sacre du Printemps presentato da de Chirico e alla *I Mostra di Novecento Italiano* organizzata da Margherita Sarfatti alla Permanente di Milano.
 - 9 Sui soggiorni di quel tempo, in cui risiede in vari alberghi e impiega il caffè Florian come 'portineria' per i suoi messaggi cfr. *Lettere di De Pisis*, cit., pp. 32-34; nel settembre 1931 nello studio di Juti Ravenna esegue un ritratto del collezionista antiquario Mariano Rocchi e frequenta il collezionista veneziano Piero Romanelli, conosciuto a Parigi. A testimonianza dei rapporti cordiali tra gli artisti, si noti anche come i primi due libretti delle Edizioni Nord Est di Venezia risalenti al 1933 siano uno dedicato a de Pisis con prefazione di Giovanni Cavicchioli e l'altro a Ravenna, con introduzione di Marchiori.
 - 10 Cfr. *Pio Semeghini*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia; Milano, Esposizione Permanente), a cura di L. Magagnato, Milano 1956.
 - 11 G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, cit., p. 34.
 - 12 F. de Pisis, *Lettere londinesi di Filippo De Pisis*, in "L'Italia Letteraria", 20 aprile 1935.
 - 13 G. Ballo, *De Pisis: sorpresa e mistero miracolo*, in "Ideal Standard Rivista", ottobre-dicembre 1959, pp. 15-21.
 - 14 F. Arcangeli, *Appunti per una storia di De Pisis*, in "Paragone", 19, 1951, p. 289.
 - 15 *Lettere di De Pisis*, cit., p. 36.
 - 16 N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria*, cit., pp. 193-194; E. Montale, *Poesie di Filippo De Pisis*, in "Tempo", 15-22 aprile 1943 ed E. Montale, *De Pisis*, in "Corriere della Sera", 28 aprile 1954, ora in Id., *Sulla poesia...*, p. 34 (l'amicizia tra i due è segnata anche dal dono del dipinto *Il beccaccino* del 1932, prestato alla retrospettiva organizzata dopo la morte di de Pisis alla Biennale del 1956).
 - 17 *De Pisis alla 'Cupola'*, in "Rinascita", 13 novembre 1946; *Filippo De Pisis alla Saletta*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Alla Saletta), con testo di G. Cavicchioli, Modena 1950, s.p.
 - 18 G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, cit., pp. 32-36.
 - 19 M. Milani, *Appunti per un ricordo di De Pisis*, in *Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Mappamondo), a cura di Ead. e U. Apollonio, Milano 1980, p. 17. Sulla situazione cfr. tra gli altri D. De Angelis, *De Pisis a Venezia negli anni di "Cinevillaggio"*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, a cura di G. Dal Canton, Venezia 1999 ("Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia", 5), pp. 19-29. D. De Angelis, *De Pisis "veneziano"*, in *Venezia '900. Da Bocioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi), a cura di N. Stringa, Venezia 2006, pp. 114-117; *Venezia*, a cura di E. Franzina, Roma-Bari 1986; M. Isnenghi, *Fine della Storia?*, in *La società veneziana tra fascismo, resistenza, repubblica*, a cura di G. Paladini e M. Reberschak, Venezia 1984; M. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova 1988; sulla Venezia rifugio di intellettuali in fuga si veda anche A. Barolini, *Le notti della paura*, Milano 1967; su Cinevillaggio: G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, II, Il cinema del regime. 1929-1945*, Roma 1993.
 - 20 N. Pozza, *Personaggi e interpreti*, Venezia 1985, p. 61.
 - 21 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Bologna 2000, p. 287, riportato da un'affermazione in un articolo di Paolo Rizzi su "Il Gazzettino" del 18 dicembre 1963.
 - 22 Nel 1942 espone in una mostra con Semeghini in giugno, a una collettiva di *Disegni e incisioni di artisti contemporanei* tra settembre e ottobre, in un'altra collettiva tra ottobre e dicembre; la sua personale si tiene tra il 15 dicembre e il 5 gennaio 1943; nel 1943 partecipa a una collettiva, una mostra con Tosi e Campigli, una bi-personale con Campigli (cfr. *De Pisis*, in "Il Gazzettino", 29 novembre 1943: le sue opere sono nella prima saletta, hanno dieci dipinti ciascuno); nel 1944 ha nuovamente una personale dal 18 marzo al 9 aprile. Cardazzo sostiene persino i lavori edili per sistemare in una casa comunale a Santa Chiara gli inquilini sfrattati da San Sebastiano su ordine del podestà. Tra le altre seguiranno anche *Filippo De Pisis. Disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino), con un testo di G. Raimondi, Venezia 1950; *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio), Milano 1951. Cfr. *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di L.M. Barbero, Milano 2008; G. Bianchi, *Un Cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia 2007; G. Bianchi, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, a cura di G. Dal Canton e B. Trevisan ("Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia", 23), Venezia 1999, pp. 67-79.
 - 23 Cfr. *Gino Rossi*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino), con testi di N. Barbanini e B. Geiger, Venezia 1943. Sui rapporti con Anti e l'Università di Padova cfr. *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano*, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008; *Pittori di Muraglia. Tra committenti e artisti all'Università di Padova 1937-1943*, a cura di I. Colpo e P. Valgimigli, Treviso 2006; su Pallucchini cfr. *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Venezia 2011.
 - 24 *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Venezia, Piccola Galleria), Venezia 1944 (è la settima mostra della galleria); cfr. anche *Mostre d'Arte. Disegni di Martini e De Pisis alla 'Piccola Galleria'*, in "Il Gazzettino", 8 aprile 1944. Sulle gallerie d'arte del periodo cfr. G. Bianchi, *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia 2010.
 - 25 Sulla lettera di Comisso a Olga Signorelli del 12 marzo 1943: S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., pp. 422-423. Per iniziativa di Cardazzo de Pisis tiene letture di poesie a fine settembre ai Giardini della Biennale e ai primi di novembre presso la galleria, inaugurando il primo dei convegni artistico-letterari di cui il gallerista si è fatto iniziatore, cfr. S.B., *Lettera di De Pisis. Al Cavallino*, in "Gazzetta di Venezia", 6-7 novembre 1944.
 - 26 G. Comisso, *Nello studio di De Pisis*, in "Il Tempo", 16 luglio 1951.
 - 27 L. Comini, *Intervista a De Pisis*, in "L'Ora", 12 novembre 1944; Cfr. G. Parise, *Quando De Pisis dipingeva in gondola*, in "Corriere della Sera", 15 febbraio 1978, ora in *Goffredo Parise. Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza 1994, pp. 60-61 e A. Foio, *Infanzia d'artista: de Pisis*, in "Il Tempo", 15 aprile 1943 e in particolare, su de Pisis a Venezia, L.M. Barbero, *Filippo De Pisis. Opera grafica dalla collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Vicenza, chiesa di San Giacomo), a cura di Id., Venezia 1996.
 - 28 N. Naldini, *De Pisis. Vita solitaria*, cit., p. 232. Sulle opere 'veneziane' cfr. anche *Filippo de Pisis. Catalogo generale*, a cura di G. Briganti, con la collaborazione di D. De Angelis, Milano 1991 e tra le altre F. De Pisis, catalogo della mostra (Fer-

- rara, Galleria Civica d'Arte Moderna), Cento 1973, s.p.; *Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo del Novecento; Roma, Palazzo Altemps), a cura di P.G. Castagnoli, Milano 2020; *De Pisis a Ferrara. Opere nelle collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis"*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), a cura di M.L. Pacelli, F. D'Amico e B. Guidi, Ferrara 2006.
- 29 G. Perocco, *De Pisis a Venezia*, in "Italturismo", febbraio 1969, s.p. Cfr. anche *Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo), Verona 1978, s.p.; *Omaggio a de Pisis. Mostra antologica nello studio del pittore a Villa Fiorita*, catalogo della mostra (Brugherio, Villa Fiorita), Milano 1980, s.p.
- 30 XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1928, p. 127, n. 16; *Appels d'Italie*, in XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1930, pp. 92-95, cfr. anche *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra (Brescia, palazzo Martinengo), a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Milano 1998.
- 31 *Mostra degli Italiani di Parigi*, in XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1932, pp. 100-102, tav. p. 114.
- 32 C. Brandi, *Il pittore Filippo De Pisis*, in "Dedalo", XII, 1932, II, pp. 391-406; U. Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli italiani*, in "Emporium", LXX, 1932, 450, p. 351. La veduta della basilica di San Marco presente alla Biennale, che con varianti riprenderà molteplici volte, come quella del San Moisè del 1931, diventa un emblema veneziano: quella stessa è commentata da Sandro Zanotto ricordando che ha l'aria di una "istantanea e di una festa di sole: non sono che piccioni e bandiere che sbattono al vento, virgole, punti di colore, per rendere l'animazione, il palpito della folla variopinta, e gli edifici sul fondo tremano nella luce come i loro riflessi tremerebbero nell'acqua" (*Filippo de Pisis. Le Memorie del marchese pittore*, a cura di B. de Pisis e S. Zanotto, Milano 1969, p. 16); cfr. la sua apparizione più tardi anche in G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, cit., p. 32.
- 33 S. Branzi, *La XVIII Biennale veneziana. Uno sguardo al Padiglione italiano*, in "Il Trentino", giugno 1932, pp. 221-228.
- 34 G. di San Lazzaro (*L'elegante De Pisis*, in "Gazzetta del Popolo", 7 luglio 1934) lo definisce "l'ultimo artista che 'piaccia' agli artisti", reclamando che "tutto De Pisis non è nelle lavandaie esposte a Venezia, tela luminosissima, che pur nel brio contenuto dei migliori impressionisti ha la fragranza e la grazia patetica di un Corot". Quelle "tele brillanti, sembrano dipinte per stupire, ma l'emozione iniziale è troppo evidente", le dice poco più che "esercizi meravigliosi", perché il problema è che in Italia non si son viste le sue opere migliori, per colpa delle mostre organizzate da mercanti che mettono assieme alla meno peggio le opere a sua insaputa, a cui lui assomma a caso quelle che restano nel suo studio. Per il Festival Internazionale di Musica che si tiene nei primi quindici giorni di settembre di quello stesso 1934 de Pisis idea un fon-
- le dipinto con una selva per il Teatro Goldoni, impiegato per l'atto *Teresa nel bosco* nel *Quadro dell'opera* di Vittorio Rieti: cfr. G. Gavazzoni, *Il terzo festival di musica a Venezia*, in "Emporium", LXXX, 1934, 478, pp. 221-223.
- 35 Sull'ordinamento di Ca' Rezzonico al tempo cfr. *Ca' Rezzonico*, a cura di G. Lorenzetti, Venezia 1940, n. 113, tav. LII, s.p.
- 36 *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939, p. 15, p. 47 cat. 78, *Sfin-gi, teste e pesci* (particolare) (fig. 14) è un capriccio proveniente dalla raccolta di Daria Guarnati di Milano.
- 37 F. de Pisis, *Note sulla nuova casa* [s.d.], in *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, cit., pp. 170-172 (entra nella casa a San Sebastiano nel marzo 1945); cfr. anche G. Comisso, *Il gallo di guerra*, in "I libri del giorno", dicembre 1954, pp. 11-12; O. Gallo, *Venezia nello studio di Filippo De Pisis*, in "Pomeriggio. Edizione serale del Corriere della Sera", 10 novembre 1944; S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., pp. 422-423, 427. I pappagalini Cocò sono più d'uno: il primo pare gli fosse stato regalato a Londra nel 1938 dalla collezionista americana Marie Herges, ne segue un altro, un terzo nel 1940 affogato nel 1942 a Portofino, poi uno romano che giunge a Venezia.
- 38 Cfr. M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016.
- 39 Cfr. tra gli altri G. Zavatta, F. Veratelli, *«Stupido Guardib». Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", 25, 2016, pp. 107-124; è da considerare anche il ruolo avuto da Ippolito Caffi e Marius Pictor nella fortuna di una pittura che si ispira a modi settecenteschi.
- 40 Cfr. *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, atti del convegno di studi (Venezia, 3-4 novembre 2008) in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 35, 2011, e in particolare G. Dal Canton, *Gli scritti di Rodolfo Pallucchini sull'arte contemporanea*, ivi, pp. 185-192; *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine 2019; cfr. anche *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense), Ferrara 1951.
- 41 *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939, p. 23.
- 42 G. Marchiori, *Filippo de Pisis*, cit., pp. 35-36: il critico riconduce la pittura di de Pisis alle suggestioni dei segni zodiacali degli affreschi del Cossa a Palazzo Schifanoia, alla *Madonna con il cardellino* di Cosmè Tura, alla *Creazione degli animali* di Tintoretto alle Gallerie dell'Accademia. Sui diversi modi di leggere Tintoretto e sull'influsso di questo su de Pisis, ma anche su Emilio Vedova cfr. A. Del Puppo, *Tintoretto pittore del Novecento*, in Id., *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata 2019, pp. 26-28.
- 43 Cfr. *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Udine 2016; F. Fergonzi, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, in "Bollettino d'Arte", LXXVIII, 1993, 79, pp. 1-26.
- 44 Su Waldemar cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti*, cit., p. 81.
- 45 R. Pallucchini, *Filippo De Pisis*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1948, pp. 35-36; G. Bianchi, *Rodolfo Pallucchini e Filippo de Pisis nella Venezia degli anni quaranta*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 35, 2011, cit., pp. 61-74 e R. Pallucchini, *Posizione di De Pisis*, in "Lettere ed Arti", II, 1946, 2, pp. 32-33, ora in *Rodolfo Pallucchini. Scritti*, cit., pp. 180-187.
- 46 Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, *Fondo Storico, Arti Visive* (d'ora in poi ASAC, FS, AV), b. 11, "Corrispondenza con i commissari. Riunioni, Verbali. Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale", Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947: la mostra di de Pisis. Cfr. *Le prime Biennali del dopoguerra. 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M.C. Bandera, Milano 1999.
- 47 Cfr. J.F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia 1905-1948. Soffici, Parsee, De Pisis e Togliatti intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova 1993.
- 48 ASAC, FS, AV, b. 5: "Mostre personali italiane: de Pisis". Lettera di R. Pallucchini a F. de Pisis, 10 aprile 1948; lettera di G. Ponti a E. Jesi, 24 marzo 1948. Cfr. B. Romani, *De Pisis alla conquista di Parigi*, in "Il Messaggero di Roma", 18 febbraio 1948. De Pisis pensa che il contesto italiano non sia più in grado di apprezzarlo, scrive in una nota riportata da Cavicchioni in quel 1947 e ora in *Filippo de Pisis. Ore veneziane*, cit., p. 183: "È duro alla mia età, e dopo essere stato maestro con gondola a Venezia, dover ricominciare la mia vita a Parigi. Ma è necessario per la mia carriera e il mio nome".
- 49 ASAC, FS, AV, b. 5 "Mostre personali italiane: de Pisis". Francesco Pospil possiede anche *Autoritratto in maschera* (1947), *Derelitto* (1946, che viene riprodotto in catalogo tav. 14), *Ritratto di signorina a Siusi* (1946), *La piazza delle erbe a Verona* (1946), *Fiori* (1947), *Notte di luna* (1947) e due vedute della *Chiesa della Salute*: la n. 18 *La Salute dal Ponte dell'Accademia* (1947) e n. 23 *La Salute* (1947). Il *coniglio* (1933) è nella collezione veneziana dell'ingegner Bifani; *I peltri* (1941) è in un'altra collezione veneziana, quella di Franco Novacco (al Lido di Venezia); ulteriori veneziani sono Rosita Mecenati e Piero Romanelli (al Lido di Venezia).
- 50 ASAC, FS, AV, b. 10 "Premi agli Artisti Espositori alla XXIV Esposizione 1948", Verbale per l'assegnazione dei premi. Tra i commissari, gli italiani sono Longhi, Venturi, Felice Casorati e naturalmente Pallucchini nelle vesti di segretario generale della Biennale. Cfr. anche ivi: XXIV Biennale 1948. Verbale della giuria di premiazione.
- 51 G. Comisso, *Nello studio di De Pisis*, cit.; G. Comisso, *Visita a De Pisis pittore senza sonno*, in "Il Tempo", 18 maggio 1949 (gli fa visita alla clinica di Bologna). Cfr. anche M.C. Bandera, *Filippo De Pisis. Un ponte tra Parigi e Venezia*, in *Donazione Eugenio da Venezia*, 1996 ("Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia", 2), pp. 11-12.
- 52 U. Apollonio, *Felicità di De Pisis*, in "Cronache veneziane", I, 1949, 5, pp. 5-6.
- 53 ASAC, FS, AV, Documenti personali, inv. 13171: De Pisis. Cartolina della Biennale di Venezia, Natale 1950". *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense), cit.; F. Arcangeli, *Appunti*, cit., pp. 27-46.

- 54 G. Cavicchioli, *Filippo de Pisis. La mostra di Ferrara*, in “Letteratura e Arte Contemporanea”, settembre-ottobre 1951, pp. 21-26.
- 55 F. Arcangeli, *Filippo de Pisis*, in *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1956, p. 70; G. Ballo, *De Pisis*, Torino 1968, pp. 206, 218.
- 56 *Filippo de Pisis. Le memorie del marchese pittore*, cit., pp. 18-19.
- 57 F. de Pisis, *L'arcobaleno*, in *Filippo de Pisis. Cattività veneziana*, a cura di B. de Pisis e S. Zanotto, Milano 1966, p. 46. Riprova del suo estraniamento sono anche gli scontri col fisco o la disdicevole festa soprannominata il *Ballo della granzeola*, indetta in studio con modelli nudi in occasione della Liberazione, interrotta dai partigiani offesi per la mancanza di rispetto verso i morti della guerra e terminata con la detenzione in questura, sebbene il 29 aprile (data della resa delle truppe nazi-fasciste a Venezia, firmata alla presenza del capo-missione inglese) avesse dipinto a celebrazione una *Natura morta della Liberazione*, ma è perlopiù “infastidito” dal turbamento creato alle sue abitudini: cfr. G. Comisso, *Il gallo di guerra*, cit., p. 11.
- 58 S. Branzi, *De Pisis o della facilità pericolosa*, in “Il Gazzettino”, 1 agosto 1946.
- 59 F. de Pisis, *La facilità pericolosa*, in “La Fiera Letteraria”, 17 ottobre 1946.
- 60 S. Branzi, *Risposta a De Pisis*, in “La Fiera Letteraria”, 7 novembre 1946.
- 61 M.P. Pasinetti, *Rosso Veneziano*, Milano 1965, p. 98. Per le opere ultime a Venezia cfr. *Filippo del Pisis. Diario senza date. 1896-1956*, catalogo della mostra (Riccione, villa Franceschi - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea - villa Mussolini), a cura di C. Spadoni e D. Grossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 92, 99-103.
- 62 Cfr. *Un Legislatore per l'arte, Cipriano Efisio Oppo. Scritti di critica e politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F.R. Morelli, Roma 2000, pp. 39-41: de Pisis grazie a Oppo partecipa anche a mostre negli Stati Uniti, ad esempio nel 1931 al Museo di Baltimora; nel 1935 è al Premio Carnegie e in una mostra collettiva itinerante di arte italiana organizzata dalla Western Art Museum Association e della Direzione Generale Italiani all'Estero; ha anche l'appoggio di Dario Sabatello che gestisce affari per conto della Galleria La Cometa di Roma inaugurata nell'aprile 1935 e diretta da Libero de Libero e dalla contessa Pecci Blunt, che ha una sede anche a New York. Prende parte all'“Esposizione di Arte Contemporanea a Roma” presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a seguito della liberazione della capitale e ottiene nuovamente un ampio articolo su “Emporium”, che sarebbe stato in realtà una presentazione di Giorgio Vigni per una mostra della collezione Rimoldi poi annullata, che avrebbe fatto seguito a quella *Mostra Italiana delle Collezioni d'arte contemporanea* tenutasi nel 1941 a Cortina d'Ampezzo, che
- aveva ottenuto molto successo e in cui lui era ampiamente rappresentato: G. Vigni, *Profilo di de Pisis*, in “Emporium”, XCIX, 1944, 589-590-591, pp. 27-33. Nel 1940 per tramite di Bottai aveva regalato dodici dipinti alla GNAM, esposti in dicembre in una saletta, cfr. G. Raimondi, *Dodici dipinti regalati da F.D.P. alla R. Galleria d'Arte Moderna di Roma*, in “Le Arti”, dicembre 1939-gennaio 1940, s.p.
- 63 *Lettere di De Pisis. 1924-1952*, cit., p. 79: lettera del 16 aprile 1946.
- 64 F. de Pisis, *Quaranta piccoli quadri*, catalogo della mostra (Venezia, Piccola Galleria), Venezia 1945.
- 65 R. Pallucchini, *Introduzione a Sei litografie*, Venezia 1944 (Edizioni del Cavallino); cfr. R. Pallucchini, *Posizione di De Pisis*, su “Lettere ed Arti”, febbraio 1946; M. Malabotta, *L'opera grafica di Filippo De Pisis*, Ivrea 1969.
- 66 *De Pisis vorrebbe ritornare a Milano*, in “L'Europeo”, 7 marzo 1954.
- 67 L. Venturi, *Quasi per gioco dipingeva capolavori*, in “Espresso”, 8 aprile 1956, p. 20.
- 68 G. Marchiori, in *F. De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna), cit., s.p.
- 69 M. Sarfatti, *De Pisis ritorna a Cortina*, in “Scena illustrata”, dicembre 1956, pp. 14-16.
- 70 L. Magagnato, *Introduzione*, in *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis*, cit., p. 14.
- 71 F. de Pisis, *Venezia, o la consolazione della pietra*, in *Immagini di Venezia*, Milano 1953 ora in *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, cit., p. 203.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSÉ”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it