

STUDIA ERUDITA

★

16.

*Comitato promotore*

ANNA BELLIO, CRISTINA BENUSSI,  
GIORGIO CAVALLINI, ILARIA CROTTI,  
DAVIDE DE CAMILLI, EDOARDO ESPOSITO,  
GIUSEPPE FARINELLI, LUIGI FONTANELLA,  
PIERANTONIO FRARE, PIETRO FRASSICA,  
VICENTE GONZÁLES MARTÍN, RENATA LOLLO,  
BORTOLO MARTINELLI, ERMANNO PACCAGNINI,  
MARIA PAGLIARA, PAOLA PONTI, ANGELO R. PUPINO,  
ANDREA RONDINI, GIUSEPPE SAVOCA, FABRIZIO SERRA

Hanno partecipato al lavoro redazionale

MARIA CRISTINA ALBONICO, SILVIA ASSENZA, PAOLA BAIONI,  
ELISA BOLCHI, RITA GIANFELICE, ENRICA MEZZETTA,  
FEDERICA MILLEFIORINI, ANNA PASTORE, PAOLA PONTI,  
BARBARA STAGNITTI, FRANCESCA STRAZZI

# LETTERATURA E OLTRE

*Studi in onore di Giorgio Baroni*

A CURA DI PAOLA PONTI



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXII

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa (anno 2011)

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della

*Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2012 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

\*

*Uffici di Pisa*: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

*Uffici di Roma*: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,  
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, [fse.roma@libraweb.net](mailto:fse.roma@libraweb.net)

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN 1828-8731

ISBN 978-88-6227-428-9

ISBN ELETTRONICO 978-88-6227-429-6

## SOMMARIO

Per Giorgio Baroni	11
Curriculum didattico e scientifico di Giorgio Baroni	13
Tabula gratulatoria	27
ENZO NOÈ GIRARDI, <i>Religione e religiosità nella letteratura italiana</i>	29
ERMINIA ARDISSINO, <i>Intertestualità dantesche nel Seicento (i Lincei, Marino, Accetto)</i>	34
GAETANO OLIVA, <i>L'attore italiano sei-settecentesco. Il contributo di Pietro Cotta tra testo e scena</i>	39
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, <i>Redi rimatore barocco</i>	45
ARTURO CATTANEO, <i>Isola e Penisola: correnti anglo-italiane</i>	51
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, <i>Misoginia nella letteratura italiana: note misogine nel Settecento</i>	57
RITA VERDIRAME, <i>Raccolta di Prose e Poesie fatte per propria occupazione letteraria. La produzione accademica inedita del patrizio catanese Niccolò Paternò Castello, Pastore Etneo</i>	61
DAVIDE DE CAMILLI, <i>Parini e la non-nominatio</i>	65
DARIO SACCHI, <i>Critica, ermeneutica, decostruzione. Un percorso filosofico tra moderno e postmoderno</i>	68
MARIA MAŚLANKA SORO, <i>La «legge» di Creonte e la tragedia di Antigone in Alfieri alla luce dell'archetipo sofocleo</i>	73
PAOLO BARTESAGHI, <i>La Caduta del Parini "nel gran vortice di Milano" nell'epistolario De Necchi-Ricci (1785-1786)</i>	78
LEONARDO TERRUSI, <i>Asterischi foscoliani tra Ortis e Viaggio sentimentale</i>	83
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Rinascimento italiano e Romanticismo: Foscolo, Shelley e gli inglesi</i>	87
ANGELO FABRIZI, <i>«Spezierie accademiche» da Pelli a Carducci</i>	92
ŽELJKO DJURIĆ, <i>Giovanni Battista Casti e Jacopo Vittorelli nella letteratura serba del primo Ottocento (il caso del poeta Jovan Došenović)</i>	96
CARLO ANNONI, <i>Manzoni e la critica della ragion teatrale</i>	101
VINCENZO PLACELLA, <i>«Che nuove ci sono in Francia?». La traduzione finora sconosciuta di Carlo Leopardi delle Letters di Warden sull'ultimo viaggio di Napoleone</i>	106
FABIO RUSSO, <i>Riferimenti archetipici nella Dispersione. Dal molteplice delle Rovine all'unità della Memoria</i>	110
BORTOLO MARTINELLI, <i>Leopardi: L'infinito. Lo sguardo oltre l'«orizzonte»</i>	116
ELENA LANDONI, <i>Il sentire dello scienziato. Leopardi, Ruysch e Copernico tra evidenza e sapere</i>	120
GIUSEPPE LANGELLA, <i>Il corso irreversibile della storia: l'adynaton dei fiumi in Marzo 1821</i>	126
GISELA SCHLÜTER, <i>Der fünfte Mai. Goethe traduttore del Cinque Maggio manzoniano. Nuovi aspetti del dibattito</i>	131
ANGELO COLOMBO, <i>Per l'edizione critica del Saggio di Vincenzo Monti sul Convivio di Dante (a margine di un postillato smarrito)</i>	136
MARIA CRISTINA ALBONICO, <i>Angelo Maria Ricci e la Georgica de' Fiori</i>	141
FULVIO SALIMBENI, <i>Mazzini tra letteratura e storia. Appunti di lettura</i>	148
RAFFAELE CAVALLUZZI, <i>Leopardi: paradosso di spiritualità</i>	150
MASSIMILIANO MANCINI, <i>Risorgimento e letterature dialettali. Note per una ricerca</i>	152
MICHELE RAK, <i>La psiche della cultura industrialista. Letteratura e altre arti per un'icona del Contemporaneo</i>	156
GIOVANNI R. RICCI, <i>Le origini di Capitan Fracassa</i>	166
MILENA MONTANILE, <i>Sulle memorie di Luigi La Vista</i>	170
CRISTINA TERRILE, <i>La «reincarnazione degli astratti». Critica e soggettività da De Sanctis a Serra</i>	174
GUIDO MURA, <i>La rivincita del fantastico</i>	178
GIUSEPPE SAVOCA, <i>Il verismo 'privato' di Verga e I Malavoglia (in margine ad alcune lettere)</i>	183
FEDERICA MILLEFIORINI, <i>La memoria letteraria nel Bel Paese di Antonio Stoppani</i>	187
DEIRDRE O'GRADY, <i>Da Victor Hugo ad Arrigo Boito, da Padova a Venezia: ultimo canto della 'gioconda'</i>	193
LIA FAVA GUZZETTA, <i>Il tema della zolfara negli scrittori siciliani</i>	197
SERGIO PORTELLI, <i>Padre Cristoforo a Malta: il modello manzoniano del personaggio del frate nel romanzo storico maltese Un martire di Ramiro Barbaro</i>	202
GIUSEPPE FARINELLI, <i>Roberto Sacchetti e il suo romanzo risorgimentale Entusiasmi</i>	207
PAOLA PONTI, <i>Amori e lettori. Un nome prosaico di Carlo Collodi</i>	211
PIETRO GIBELLINI, <i>L'anima del burattino: rilettura di Pinocchio</i>	217
PATRIZIA ZAMBON, <i>La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao</i>	220
ENRICO ELLI, <i>«Una trottolina che gira, senza saper perché». Scheda per Pirandello poeta</i>	225
ANNA BELLIO, <i>El sì alla poesia italiana. Giuseppe Sabalich una voce lirica dalla Dalmazia</i>	229
SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, <i>Pirandello a colloquio con Verga, Capuana e De Roberto</i>	233
PATRIZIA LA TRECCHIA, <i>Sguardi e immagini ne Il vespro di Gabriele d'Annunzio e Forse un mattino di Eugenio Montale</i>	238
CRISTINA TAGLIAFERRI, <i>«Altra grazia non avea nel viso / che lo splendor degli occhi sovrumani»: Ada Negri tra corpo e anima</i>	242
VANNA ZACCARO, <i>Nora e le altre</i>	247
MAURO CASELLI, <i>La negazione e il resto. Saggio sull'ontologia di Svevo</i>	252
RICCARDO CEPACH, <i>“L'encyclopédie” di Italo Svevo. Sperimentate indagini sulla biblioteca perduta dello scrittore triestino</i>	257
FABIO MOLITERNI, <i>Uno storicismo intermedio. Torraca, Croce e l'eredità di De Sanctis</i>	262
ENZA BIAGINI, <i>Stendhal di Matilde Serao</i>	267
ANNA FOLLI, <i>Misteriosa Vittoria Aganoor</i>	271
WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, <i>Tra cronaca e misticismo: Nel Paese di Gesù di Matilde Serao</i>	276
MARIA ISABEL GIABAKGI, <i>«Né in cielo né in terra». Il Decameroncino di Capuana fra scienza, pseudoscienza e letteratura</i>	280
FLORA DI LEGAMI, <i>L'esordio teatrale di Rosso di San Secondo e gli sperimentalismi proto-novecenteschi</i>	285

EDOARDO ESPOSITO, <i>La poesia futurista e l'immagine</i>	290
FRANCESCA STRAZZI, <i>Automobili in rivista</i>	294
MARINA PAINO, <i>L'avvocato Gozzano e le strade incrociate</i>	298
LUIGI FONTANELLA, <i>Aldo Palazzeschi e il futurismo fiorentino</i>	304
ADA NEIGER, <i>Figure della follia nella narrativa contemporanea</i>	308
NICOLETTA DE VECCHI PELLATI, <i>Pirandello: oltre la postmodernità?</i>	312
LEONARDO SEBASTIO, <i>Per i cento anni degli «Scrittori d'Italia»</i>	316
DARIO TOMASELLO, <i>Giovinèzza giovinèzza! La fondazione di un mito nella letteratura italiana del primo Novecento</i>	321
GIUSY CRISCIONE, <i>Elody Oblath Stuparich, una donna 'fuori del suo tempo'</i>	325
ELENA RAMPAZZO, <i>Quando il Futurismo invocò Cesare. Inediti buzziani tra lealismo alla corona e tentazioni bonapartiste</i>	328
FULVIO SENARDI, <i>Carlo Michelstaedter: la «rettorica» della modernità</i>	333
FABIO PIERANGELI, <i>Michelstaedter e Slataper sulla via di Ibsen</i>	337
ANGELO LACCHINI, <i>Virgilio Brocchi nell'isola di Rabelais</i>	341
CHIARA GALASSI, <i>Girolamo Comi e la poesia europea nel Salento</i>	345
SILVIO RAMAT, <i>Quattro titoli esemplari della poesia italiana del primo Novecento</i>	349
PIETRO ZOVATTO, <i>Rebora alla ricerca del «bisbiglio»</i>	354
MASSIMILIANO PECORA, <i>Tra le inarcature delle parole. Osservazioni sulla lingua descrittiva del primo de Pisis</i>	358
RICCARDO SCRIVANO, <i>Guido Gozzano a Goa "La Dourada"</i>	362
ANTONIO LUCIO GIANNONE, <i>Ada Negri e la «Rivista d'Italia» (attraverso le lettere a Michele Saponaro)</i>	364
TATJANA ROJC, <i>L'Italia nel contesto del pensiero critico sloveno della prima metà del Novecento</i>	368
EDDA SERRA, <i>Oralità e linguaggio in Biagio Marin</i>	373
MARIA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, <i>Come tu mi vuoi: il Pirandello degli spagnoli</i>	375
MARIO CEROTI, <i>Montale o il «borghese sviato». Su Montale e Thomas Mann</i>	379
ROSITA TORDI, <i>Savinio al cinema</i>	383
SILVIA ASSENZA, <i>Lettura e creazione. Note a margine di una lettera inedita di Roberto Bazlen</i>	387
BARBARA STAGNITTI, <i>Miraggi e nostalgie nei Canti dell'isola di Ada Negri</i>	391
BARTOLO CALDERONE, <i>Montale da Petrarca a Petrarca</i>	396
SANDRO MAXIA, <i>La «farfallina color zafferano». Abbozzo di una geografia montaliana</i>	400
PIETRO FRASSICA, <i>Nuove ombre sul difficile rapporto tra Pirandello e Manuel Aguirre in un breve carteggio del 1926: M. Aguirre-S. Pirandello-A. Pereira</i>	405
MASSIMO MIGLIORATI, <i>Il concetto di memoria in Ungaretti: considerazioni e proposte</i>	409
ELENA FRONTALONI, <i>Due scritti inediti di Dolores Prato</i>	414
FRANCESCO D'EPISCOPO, <i>Alfonso Gatto: esercizi di lettura</i>	419
MARZIO PIERI, <i>Salamandra del sol, Ungaretti vs Góngora</i>	422
CARMINE CHiodo, <i>Un poeta antico-moderno: Lorenzo Calogero</i>	426
ANCO MARZIO MUTTERLE, <i>Il mare, il selvaggio e altre ebbrezze pavesiane</i>	430
UBERTO MOTTA, <i>Tra Montale e Contini. Genesi e ragioni di Costa San Giorgio</i>	434
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>Verità del quotidiano e della poesia: «Ninetta-N.», l'amata di Attilio Bertolucci</i>	439
BRUNO ROMBI, <i>Il testamento spirituale di Salvatore Cambosu</i>	443
GIULIA DELL'AQUILA, <i>I colori nelle poesie di Carlo Levi</i>	446
DONATO SPERDUTO, <i>Due scrittori al confino (1935-36): Carlo Levi e Cesare Pavese</i>	450
PAOLO BRIGANTI, <i>«Vita letteraria e degli scrittori»: un esperimento di «convivenza» tra letteratura e giornalismo a Parma (1937-38)</i>	455
ALBERTO BRAMBILLA, <i>Silvio Benco e Vittorio Betteloni (con un'ipotesi su Umberto Saba)</i>	459
ANGELO R. PUPINO, <i>Nota sul lavoro critico di Giovanni Getto</i>	463
ALFREDO LUZI, <i>La poesia di Bassani. L'io biografico e la storia</i>	467
DONATO PIROVANO, <i>Montale e «l'Arno balsamo fino»</i>	473
MASSIMO CASTOLDI, <i>Federico García Lorca nell'Italia fascista. Guanda, Bo, Macri e un episodio di censura</i>	479
ERALDO BELLINI, <i>«Agronomus sed fidens». Note per Montale e il giovane Calvino</i>	483
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Il veliero di Quasimodo, Ezechiele, l'Apocalisse e Purgatorio XX: una glossa</i>	488
ILARIA CROTTI, <i>Guerra come allegoria nelle Giornate di Stefano di Antonio Barolini</i>	491
MARIA PAGLIARA, <i>«Se vuoi chiamarlo giornalismo». Il giornalismo di Fausta Cialente tra rifiuto e impegno</i>	495
TITUS HEYDENREICH, <i>Idiomi gentili. Valore e funzione dei dialetti nelle riflessioni e nella pratica letteraria di Pasolini e Sciascia</i>	500
ROSSELLA ROSSETTI, <i>Superstizioso-selvaggio-primitivo: aspetti filosofici e irrazionali nel Mestiere di vivere di Cesare Pavese (con una nota di Ferruccio Monterosso)</i>	503
APOLLONIA STRIANO, <i>«Aretusa», la prima rivista nel segno dell'Italia liberata</i>	508
ENRICA MEZZETTA, <i>Carteggio Giuseppe Ungaretti – Francesco Flora</i>	512
ANTONIO IURILLI, <i>Letteratura in onda. Un canone letterario per la radio del dopoguerra</i>	517
FRANCO SUITNER, <i>Su alcune «resistenze» teoriche alla critica delle varianti</i>	522
ELISABETTA BACCHERETI, <i>La rete bucata della memoria. Calvino e l'autobiografia impossibile</i>	527
CARLA BORONI, <i>I racconti di Enrico Morovich per il «Giornale di Brescia»</i>	531
WAFAA EL BEITH, <i>«La sfilata degli imbecilli» in Cristo si è fermato a Eboli</i>	535
PAOLA BAIONI, <i>«O mia poesia, salvami... perché tu sei la primavera». Il ruolo della poesia in Alda Merini</i>	540
PASQUALE TUSCANO, <i>La Calabria di Leonida Rèpaci</i>	545
ALBERTO GRANESE, <i>Letteratura e cinema. Il disprezzo di Moravia dal romanzo al film</i>	553
VITO SANTORO, <i>Avventura di un fotografo. Dal racconto-saggio di Calvino al film-saggio di Francesco Maselli</i>	558
LUIGI MARTELLINI, <i>Pier Paolo Pasolini, una Lunga strada di sabbia (e di mare)</i>	562
GIUSEPPE LUPO, <i>Il profeta, il sognatore, il re in esilio. Natalia Ginzburg, Ottiero Ottieri e Giorgio Soavi di fronte ad Adriano Olivetti</i>	567
EMERICO GIACHERY, <i>Mario Petrucciiani: una riscoperta e un'edizione</i>	571

DOMENICO COFANO, <i>Celestino V: da Dante a Silone</i>	573
BARBARA CARLE, <i>Viaggio attraverso le Rime di Alfonso Gatto: i sonetti</i>	578
ANTONIO SICHERA, <i>La chiave metafisica del Contesto. Breve saggio sul pascalismo (borgesiano) di Sciascia</i>	583
SALVATORE RITROVATO, <i>Fine dell'idillio nella poesia di Paolo Volponi. Per una lettura de Il pomeriggio di un dirigente</i>	587
PASQUALE VOZA, <i>Tra «genocidio» e «lalia»: il Volgar' eloquio di Pasolini</i>	591
PAOLO SENNA, <i>Talento, mediocrità e neologismi. Un testo disperso di Montale</i>	593
FRANCESCO CENETIEMPO, <i>Virgilio Giotti nei libretti di «Mal'aria». La più esile, ma sostanziosa, biblioteca del mondo</i>	596
ANTONELLA AGOSTINO, <i>I Diari di Antonio Delfini: il romanzo del sé</i>	600
CRISTINA BENUSSI, <i>Alda Merini e La Terra Santa</i>	604
GRAZIELLA SEMACCHI GLIUBICH, <i>Marisa Madieri. Appunti per una biografia</i>	607
CESARE DE MICHELIS, <i>I primi libri di Paola Capriolo</i>	609
ANNA PASTORE, <i>«Come al tempo della nostra indimenticabile Ines». Lettere inedite di Bruno Maier a Giovanni Cristini sulla collaborazione al «Ragguaglio Librario»</i>	614
MARCO SANTORO, <i>Il giallo in Italia: un arcobaleno di generi</i>	618
ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, FRANCO MUSARRA, <i>Alla deriva: l'isola come figura di decentramento in L'isola del giorno prima di Umberto Eco</i>	624
GIORGIO CAVALLINI, <i>Caro Giorgio, grazie!</i>	628
CLAUDIO A. D'ANTONI, <i>Critica delle metodologie della critica</i>	630
ANDREA RONDINI, <i>Italo Calvino nel nuovo Millennio</i>	635
NATALIE DUPRÉ, <i>Nata in Istria. Il confine di Anna Maria Mori</i>	640
CELESTINA MILANI, <i>Storia e poesia nelle vicende dell'emigrazione italiana negli USA</i>	644
BRUNO PORCELLI, <i>I gialli pisani di Marco Malvaldi</i>	647
ELIS DEGHENGI OLUJIĆ, <i>L'officina poetica di Mauro Sambi, voce raffinata della contemporanea lirica istro-quarnerina</i>	650



# TRA LE INARCATURE DELLE PAROLE. OSSERVAZIONI SULLA LINGUA DESCRITTIVA DEL PRIMO DE PISIS

MASSIMILIANO PECORA

MOLTO complessa appare la vicenda personale e creativa di Filippo de Pisis, allorché si rinuncia ad assumere gli anni Venti quale spartiacque tra la prima produzione letteraria e la decisiva attività di pittore. In effetti, in senso inverso alla parabola di Libero Bigiaretti, è difficile stabilire quando l'artista ferrarese «fu dapprima poeta-pittore e più tardi un pittore-poeta»,<sup>1</sup> specie se consideriamo il valore che de Pisis attribui alle sue poesie. Contrariamente alle osservazioni di Giovanni Raboni,<sup>2</sup> è possibile constatare quanto l'insondabile unità tra il linguaggio della letteratura e quello della pittura trovi un'importante manifestazione nelle giovanili prove dello scrittore. Più che reinterpretare la scrittura depisisiana come novecentesco recupero dell'oraziano *ut pictura poësis* vale chiedersi quanto dello spirito del pittore già si prefigurino nelle prime prose, prescindendo dalla saggistica e dagli articoli dedicati esclusivamente alla storia dell'arte.<sup>3</sup> In sostanza sarà utile soffermarsi, attraverso una rapida escussione di alcuni frammenti testuali, sui momenti preliminari che hanno contribuito a forgiare quel 'pensiero visivo' collocato da Sergio Solmi all'origine dell'ispirazione del pittore ferrarese.<sup>4</sup>

Fin dal 1916 si trova traccia di quanto ammetteva, a un mese dalla morte del pittore, Roberto Longhi: de Pisis vagheggiava «un nuovo 1870 dove pittura e poesia si scambiassero all'infinito le parti» e «in questa doppia sedimentazione Rimbaud, Laforgue, Verlaine» gli servivano «quanto le evocazioni, anch'esse quasi parlate, da Jongkind Manet Monet Sisley».<sup>5</sup> Questo rapporto simbiotico tra arte e letteratura trova una sua importante celebrazione nelle pagine de *Il signor Luigi B.*<sup>6</sup> traguardando anche quelle influenze pascoliane che Corrado Govoni rinveniva nei *Canti de la Croara*.

In quest'opera la lingua di Pascoli e di Leopardi viene assunta quale prodromo di una tecnica rappresentativa a metà

<sup>1</sup> Cfr. GIANNI VENTURI, *Poetica e cultura di Filippo de Pisis letterato*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXV, 1-2, 1971, pp. 180-205: 180.

<sup>2</sup> Cfr. GIOVANNI RABONI, *Prefazione*, in FILIPPO DE PISIS, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2003, pp. 5-9.

<sup>3</sup> Per una rassegna e un parziale regesto degli studi eruditi del giovane de Pisis del periodo ferrarese, cfr. LUIGI SCARDINO, *Un pubblicista provinciale di genio*, in IDEM, *Filippo de Pisis pubblicista. Le collaborazioni ai giornali ferraresi (1915-1927)*, Ferrara, Liberty House, 1997, pp. 11-45.

<sup>4</sup> Cfr. SERGIO SOLMI, *Filippo de Pisis*, Milano, Hoepli, 1931, pp. 10-11, ora in IDEM, *Filippo de Pisis*, in IDEM, *Opere*, VI, *Scritti sull'arte. Discorso sulla pittura contemporanea. Saggi e note su artisti italiani e stranieri e altre pagine sparse*, a cura di Giovanni Pacchiano, nota di Antonello Negri, Milano, Adelphi, 2011, pp. 102-103.

<sup>5</sup> Cfr. ROBERTO LONGHI, *Il pittore Filippo de Pisis*, «Il Giorno», 3 maggio 1956, pp. 12-13.

<sup>6</sup> Numerosi esempi di questa particolare riproposizione dell'*ut pictura poësis* sono sparsi nel romanzo depisisiano come nel seguente caso da cui si evince anche la passione per il *bric-à-brac*: «Certi giorni, ad esempio, godeva di rifugiarsi in una stanza che teneva quasi sempre chiusa e buia. Era piena di mobili e di oggetti strani, disposti in modo sapiente. Lungi dall'essere il salotto ordinato e arioso della signora raffinata e amante delle cose antiche, non era neppure la camera dell'amatore e del collezionista dotto [...]. Era uno strano ambiente [...]. In mezzo alla camera rossa o museo, così veniva designata dai parenti, [...] c'era una grande vetrina rossa ottagonale piena di oggetti rari, tabacchiere, pizzi, ventagli, anelli [...]. Vicino a un leggio di noce, su cui era aperto un antico corale dalle quadre note sulle righe rosse, v'era un gran vassoio laccato di Venezia [...] e appese alle pareti tutt'intorno [...] quadri di santi e di dei, disegni, ritrattini in miniatura [...]. Ci vorrebbe la minuzia amorosa d'un Balzac per descrivere la quantità di oggetti svariatissimi e pure intonati in un colore dimesso e quasi romantico». Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Il Sig. Luigi B.*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, a cura di Bona de Pisis, introduzione di Giuseppe Raimondi, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 366-368.

strada tra il medianico e il fotografico,<sup>7</sup> dove il 'feticismo' degli oggetti fisici e naturali, precipitato all'interno di una sincerità descrittiva apparentemente disarmante, ben si evince dal seguente passo: «ho visto un contadino mezzo azzurro e mezzo bianco; luminosissimo, come le case bianchissime nel mezzogiorno sotto il solleone; azzurro come i campi più tersi e carichi del cielo; bianco come le più bianche nubi».<sup>8</sup>

Tuttavia, al di là di una scoperta allusione alle *Lavandare pascoliane*, non manca un personalissimo cambio di rotta<sup>9</sup> in cui, sotto l'egida del simbolismo d'oltralpe, possiamo scorgere la presenza di quel platonismo *post litteram* che è all'origine del concetto di «anamnèsi» artistica formalizzato da Filippo de Pisis nel 1920:

Anamnèsi è una parola che unisce la serena chiarezza della etimologia greca a un senso quasi magico e sibillino. Vuol dire, alla traduzione letterale, memoria, voce profonda nella sua più semplice espressione e che tanta parte ha nell'arte, sia essa antichissima o odierna, perché l'arte non è qualcosa di disgiunto dalla vita e neppure dalla materia universale che vive in attimo, come in eterno, in una sua realtà indistruttibile, fuggente, immanente labile ed eterna, ma anzi ad essa si equivale.<sup>10</sup>

In ragione di ciò gli esempi del depisisiano 'parlar pittore' non possono che essere numerosissimi e letterariamente raffinati. Sia sufficiente considerare un enunciato del tipo «come splende la via bianca, via, via lontano e sembra che fumino i campi».<sup>11</sup> Qui il fortissimo poliptoto viene stemperato dalla clausola «via, via» che, confinata in posizione allocutiva e apparentemente incidentale, trasforma il binomio lessicale nell'*incipit* di un'unità melodica conclusa dall'adonio «fumino i campi». E la scelta di legare nell'espansione avverbiale due nessi ambigui come «via» e «lontano» rivela una tenue eversione dallo stilema pascoliano della *geminatio*, modificato in nome della preponderanza che l'oggetto da descrivere assume nell'economia del testo.<sup>12</sup>

Pertanto, già in questo affrancamento dal pascolismo *tout court*, la tecnica della rappresentazione depisisiana, se pur tra-

<sup>7</sup> Valga considerare che un importante precedente per la tecnica descrittiva depisisiana può essere rinvenuto in *Fotografia medianica* di Corrado Govoni, prefatore de *I canti de la Croara*. A questo proposito, cfr. CORRADO GOVONI, *Fotografia medianica del temporale*, «Lacerba», I, 20, 1913, pp. 225-227.

<sup>8</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *I canti de la Croara*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> «Ma che tortura pensare sempre e guardare e dire e raccogliere le loro mille voci nel petto!», ivi, p. 18.

<sup>10</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Anamnèsi dell'arte*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., pp. 286-288. «Eppure, pare impossibile, è proprio a Platone che devono rifarsi i pittori che deformano l'oggetto (o che non curano la forma, il che fa lo stesso). Costoro, che potremmo anche chiamare platonici, badano non tanto alla rassomiglianza col modello che hanno sotto l'occhio fisico, quanto alla rassomiglianza con quell'ente ideale di cui, al dire di Platone, quello fisico o è la copia o non lo è». Cfr. GIOVANNI CAVICCHIOLI, *Filippo de Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 35. Tuttavia la traccia di questo platonismo *sui generis* è ben più profonda di quanto ammetta Cavicchioli, soprattutto se rileggiamo il passo della conferenza depisisiana confrontandolo con il *Fedone* platonico. Per verificare la presenza di un coltissimo plagio operato da de Pisis, cfr. PLATONE, *Fedone*, 72a-95c.

<sup>11</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *I canti de la Croara*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., p. 18.

<sup>12</sup> Spie significative di un iniziale pascolismo lirico di de Pisis sono riscontrabili fin da titoli come *Il fanciullino*, *Balcone*, *Temporale in montagna*. Tuttavia testi come *Natura morta*, *Natura morta marina* finanche *Paesaggio sul vero*, *Barocco* e *Rossore* sono segnati da una molteplicità di immagini che contribuiscono a rendere inscindibile il legame tra la parola e la sua referenza visiva. A tale proposito, cfr. FILIPPO DE PISIS, *Natura morta*, in IDEM, *Poesie*, cit., p. 44.



vestita da slancio istintuale, sembra distinguersi in virtù della tendenza a replicare la fenomenologia visiva sul fronte della parola letteraria.<sup>1</sup>

A conferma di ciò consideriamo alcuni stralci tratti da *La vergine di Loreto* della sezione «Voci perdute» dei *Canti de la Croara*:

Ne la camera della villa settecentesca, piena di uggia grigia, appeso ad una parete, dove non c'è mai sole, è un antico quadro di una Vergine molto venerata.

La finestra, insulsa, guarda i tetti e sputa la sua noia su una strettissima corte rinchiusa fra muri sudici: piccolo rettangolo nero e verdastrò con una fogna nel mezzo, bocca sozza piena di desideri immondi, attorno a le pareti, i tubi cilestrini per l'acqua.

Il quadro ha una grande cornice rettangolare gialla: dorata di nuovo. L'appiccaglio è grande di ferro battuto rugginoso.

Sul fondo scuro della tela polverosa, colpiscono chiunque (anche gli umili e gli ignoranti) con la loro aria di mistero due lampade ovali appese con catenelle bianche che a pena si vedono [...]. La vergine ha un viso di fanciulla indispettita con la bocca piccola, gli occhi grifagni, ma quieti, quasi dolci, incantati, il naso affilato, l'ovale mancante, qualche ricciolo castanto alle tempie e sul collo [...]. La vergine ha in testa una ricchissima corona tutta foglie cesellate e rubini e perle [...]. Staccata dal suo chiodo rugginoso ora dinanzi a me, impazzito alla splendida luce del sole di questa sera profumata, dopo la giornata nuvolosa e variabilissima di settembre, sembra un'antica insegna.

Oh, la pace la pace del cuore, tranquilla pace di antiche promesse!!

Ah! piangere la sera fra il profumo dell'incenso, seduto, come un povero mendico, [...] dopo aver girato nel sole!

Mi sembra un'antica impresa: il quadro della vergine.<sup>2</sup>

Già alla sola lettura il testo consente di rinvenire un punto di contatto con il Baudelaire dello *Spleen di Parigi* e dei *Salons*, vale a dire con quell'autore che Longhi considerava come il principale modello di riferimento per il letterato di Pisis:<sup>3</sup> la ricerca dell'«adamismo» linguistico impone una scrittura che sia regesto delle impressioni visive. Tuttavia, prima di analizzare la presenza del codice pittorico nel testo della *Vergine* saranno necessarie due lunghe e importanti premesse.

Certamente de Pisis ha ben presente la Sacrestia di San Marco che, circondando la Casa di Loreto, è il primo grande esempio di quell'«arte degli scorti» – per dirla con Giorgio Vasari – di cui fu maestro Melozzo da Forlì.<sup>4</sup> E in effetti l'artificio del sottinsù melozziano trova la sua riproposizione nella *Vergine* dei *Canti de la Croara* anche secondo una linea di allusiva iconodulia a cui il giovane de Pisis non era estraneo.<sup>5</sup>

Allo scopo di garantire la condivisione del soggetto descritto tra emittente e destinatario, lo scrittore si trova costretto a innervare la sua prosa con una serie di riferimenti visivi che intervengono, per così dire, tra le pieghe delle parole. In real-

tà questo aspetto rappresenta una linea dominante dello stile depisisiano, sempre caratterizzato da fittissime annotazioni d'ordine figurativo. Basti pensare alle *Memorie del marchese pittore*<sup>6</sup> dove l'analogia tra rappresentazione verbale e rappresentazione pittorica è opportunamente dichiarata: «Quanto ripensava il nostro eroe alle forme, alle linee, ai sorrisi, agli sguardi che lo aveano conquiso!».<sup>7</sup>

Incontrovertibile resta il fatto che prima di essere pittore, de Pisis è poeta e scrittore, critico ed erudito esperto di antiquaria. Ed è in tal senso che, come dimostrano *Il Verbo di Bodhisattva* (1917) e le *Prose* (1920), il suo principale cruccio è quello di operare una sorta di *adaequatio verbo videndi*, dove letteratura e impressione visiva appaiono del tutto equipollenti sul piano stilistico. La riprova principale di questo assunto va collocata a cavallo tra *Mercoledì 14 novembre 1917* e il *Verbo*, quando lo scrittore ferrarese stende una serie di pensieri su un taccuino poi donato a Giovanni Comisso.<sup>8</sup> Le rapide osservazioni depisisiane costituiscono un perfetto preludio a quell'idea di pittura intesa come lo schermo su cui fissare le forme effimere di una sensibilità ormai liberata dalle angustie della stretta erudizione e perciò pronta a fornire una nuova ispirazione per la pagina letteraria.

Col taccuino, conservato presso il fondo Giovanni Comisso della Biblioteca civica di Treviso sotto la segnatura 17.3, ci troviamo di fronte a un avvicinarsi di «schemi dominanti» per il futuro pittore il quale, «mentre insiste a cercare, invano, nella prosa il mezzo per esprimere la sua emozione poetica, è tutto una continua annotazione di colori, come se già fosse pittore».<sup>9</sup> Possiamo ammettere che lo scrittore di Ferrara tenda ad «adunare e riassumere gli elementi evocativi in una sorta di poema in prosa figurativo»<sup>10</sup> dove, per dirla con Francesco Arcangeli, sembra costante «l'intenzione di accrescere d'un accordo inedito la grande ripresa di antica italianità perpetrata dai maggiori pittori nazionali».<sup>11</sup>

Tuttavia, se ciò vale per il de Pisis degli anni Venti, nulla ci vieta di spostare il giudizio di Arcangeli agli anni dei *Canti de la Coara* e al periodo della stesura della tesi di laurea, quando la tecnica descrittiva depisisiana quasi preannuncia le longhiane equivalenze verbali.<sup>12</sup> Così, la scelta del giovane laureando di studiare Francesco del Cossa, oltre a limitare il ruolo e la preponderanza della figura di Pascoli nell'immaginario dello scrittore ferrarese, non va avulsa dalle considerazioni per il de Pisis più maturo, dimostrandosi non priva di importanza non solo per quanto riguarda le soluzioni narrative,<sup>13</sup> ma an-

<sup>6</sup> La particolare natura della composizione delle *Memorie del marchese pittore* rende ragione dell'importanza del testo. Traguardato il mero valore diaristico, l'opera si presenta come un documento importante sia per confermare il carattere della scrittura depisisiana sia per offrire un compendio dei soggetti pittorici prediletti dall'autore.

<sup>7</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Le memorie del marchese pittore*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Torino, Einaudi, 1989, p. 30. In una delle sue peregrinazioni parigine, nei pressi dell'Odéon, dinanzi al Museo antropologico, de Pisis contempla la statua di Paul Broca. Nell'intento di fornire una descrizione del monumento al fondatore dell'antropologia moderna, lo scrittore ferrarese si intrattiene sul legame che potrebbe sottostare tra l'osservazione visiva e la riformulazione verbale di quest'ultima, ivi, pp. 39-40.

<sup>8</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Pensieri e note 1917-1918*, a cura di Alessandro Del Puppo, edizione critica di Simone Volpato, prefazione di Attilio Mauro Caproni, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.

<sup>9</sup> Cfr. GIOVANNI COMISSO, *Mio sodalizio con de Pisis*, a cura di Nico Naldini, Venezia, Neri Pozza, 1993, pp. 8-9.

<sup>10</sup> Cfr. GIUSEPPE RAIMONDI, *Inizio di de Pisis*, «Paragone», I, 7, 1950, pp. 29-33: 30.

<sup>11</sup> FRANCESCO ARCANGELI, *Appunti per una storia di de Pisis*, «Paragone», II, 19, 1951, pp. 27-46: 32.

<sup>12</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *Un pittore e una tesi di laurea*, «Paragone», xxxvi, 419-421-423, 1985, pp. 297-307, ora in IDEM, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di Gabriella Finocchio, Giorgio Zanetti, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 19-28.

<sup>13</sup> Si pensi al fatto che nell'*enumeratio* degli utensili collocati sulla scrivania dello studio del *Signor Luigi B.* troviamo, accanto alla *Piazza universale* del Garzoni e ai *Canti di Castelvecchio*, anche una *Miscellanea Storico artistica* e continui oggetti riferiti alla pittura del xv secolo. Per la biblioteca e le letture

<sup>1</sup> Diverso è invece il giudizio di Giuseppe Raimondi, per il quale la cifra letteraria del poeta ferrarese tende ad affievolirsi nel tempo. Cfr. GIUSEPPE RAIMONDI, *De Pisis scrittore*, in FILIPPO DE PISIS, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., p. 7.

<sup>2</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *La vergine di Loreto*, in IDEM, *I canti de la Croara*, ora in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., pp. 41-43.

<sup>3</sup> E quale esempio di incidenza della pagina baudelaireana nella scrittura di Filippo de Pisis valga citare l'aggettivo «splenetico», più volte ricorrente nelle *Prose* e nella *Città dalle cento meraviglie*. Per un esempio evidente, cfr. FILIPPO DE PISIS, *La città dalle cento meraviglie ovvero I misteri della città pentagona*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., pp. 442-443.

<sup>4</sup> Vale ricordare che gli affreschi melozziani degli angeli musicanti (fino al 1711 nella chiesa romana dei Santi Apostoli) sono all'origine dell'ispirazione poetica di Renzo Laurano. Cfr. RENZO LAURANO [LUIGI ASCQUASCIATI], *Gli angeli di Melozzo da Forlì*, Milano, La Prora, 1939.

<sup>5</sup> La Madonna di Loreto, detta anche Vergine Lauretana, è una madonna nera che, stando al commento bernardino al *Cantico dei Cantici*, coincide con la sposa *nigra sed formosa* e costituisce un tema iconografico le cui radici affondano nel culto della Grande Madre. La devozione delle madonne nere sarebbe un esempio della politica di inculturazione seguita dalla Chiesa cattolica e teorizzata esplicitamente in una lettera di papa Gregorio Magno, personaggio ben conosciuto e studiato da de Pisis, come prova il *Frammento dei Dialoghi di san Gregorio Magno in volgare* (1917).

che in riferimento a una «tradizione figurativa intesa come radice geografica ed esistenziale, come *milieu* dello spirito che si fa storia e impronta antropologica».<sup>1</sup> E ciò trova una sua ulteriore attestazione anche nel registro familiare e apparentemente dimesso dei nutritissimi epistolari.

Ad esempio, dal carteggio con Demetrio Bonuglia basti solo considerare le due epistole ravvicinate del 5 e del 25 febbraio del 1947, stese quando il pittore risiede stabilmente a Venezia. Sotto l'influenza del colorismo del Veronese e del Tiepolo – autore quest'ultimo molto amato da Comisso, forse per suggestione depisiana<sup>2</sup> – Filippo de Pisis matura l'idea di un *San Sebastiano*.<sup>3</sup> Dalla lettera del 25 febbraio ricaviamo che il soggetto non è nuovo a de Pisis,<sup>4</sup> per il quale lo schematicismo della muscolatura del santo sembra riproiettarsi nelle fattezze di un giovane amico, come dichiara nella missiva del 19 marzo 1947. Eppure il *San Sebastiano* richiede un'osservazione dal momento che, per tecnica realizzativa, potrà dirsi fortemente cinquecentesco se paragonato alla tensione muscolare del cartone preparatorio del *San Sebastiano* tizianesco da cui, peraltro, quello depisiano differisce per scelta assonometrica.

Questi pochi riscontri sono sufficienti per dimostrare quanto la tradizione figurativa e quella letteraria contribuiscano indiscriminatamente o, se si vuole, per via osmotica a garantire la loro reciproca influenza in tutto l'*opus* depisiano. Ora, se l'arte è *anamnèsi*, tutti possono comprenderla, sembra dirci lo scrittore ferrarese, a patto che avvertano quell'«afflato d'amore e di passione, di piacere e di cordoglio, (complessa e intensa è la tragedia interiore anche del più umile artista!)» sprigionato dall'operazione figurativa.<sup>5</sup> E questo vale ancora di più per il giovane autore della *Vergine di Loreto*, testo realizzato secondo uno schema visivo e letterario bell'è pronto per le prove a venire, come dimostra un omologo passo del taccuino di *Pensieri e note 1917-1918*:

La messa della notte di Natale. Tutto aveva uno strano e dolciastro gusto di profanità nella chiesa del Corpus Domini del Convento delle monache della gran clausura, un tempo grande come un'isola, delizioso [...]. Gli angeli belli stanno a mille in cielo ma bello come lui ne è ed è uno solo. Uno infatti nell'atto di suonare con una lunga gamba tutta scoperta calzata sul piede di raso celeste è più bello degli altri. La chiesa del settecento è tutta stucchi e pitture, con sul soffitto attorno al grande ovale dell'affresco un balcone dipinto [...] e la pala del Cignaroli sull'altare rifulge nei suoi colori.<sup>6</sup>

Nella *Città dalle cento meraviglie*, dove troviamo un intero capitolo intitolato *Corpus Domini*, in *Anamnèsi dell'arte*<sup>7</sup> e poi in tutta la prosa depisiana, descrizioni di altari e di pievi sono numerosissime,<sup>8</sup> per non parlare dell'importante studio sulla pala di Giambettino Cignaroli.<sup>9</sup> Sulla scorta di queste premesse proviamo a verificare come tutto ciò possa consustanziarsi

in una sorta di 'linguistico' scorcio melozziano assunto per la tessitura descrittiva della *Vergine di Loreto*.

Il testo sopracitato è un apparente elenco di impressioni dovute alla scoperta di una riproduzione pittorica della vergine loretana all'interno della «settecentesca» casa paterna.

Si noti come il contesto 'extra-pittorico' della descrizione coincida con quello della pala del Cignaroli di *Pensieri e note* che, come nel caso della *Vergine*, è determinato dal riferimento atmosferico. L'intera rappresentazione verbale del dipinto loretano si stende lungo dieci capoversi melodicamente articolati per fugaci unità isometriche, quasi a dimostrazione della volontà dell'autore di subordinare l'ambiente all'incipiente descrizione del *figuratum*. Tuttavia vale soffermarsi su un particolare importante. La descrizione della parete occupata dal dipinto viene organizzata attraverso una gerarchica disposizione a incassamento degli elementi visivi: si va dallo sfondo alla cornice del dipinto.

La specificazione «dove non c'è mai sole» è un'espansione sintattica di grande valore dal momento che, oltre a specificare cromaticamente la stanza, rivela le condizioni di luce del soggetto dipinto.

Ci troviamo di fronte a una sorta di 'rappresentazione nella rappresentazione', in cui ogni elemento, sia esso della cornice ambientale o della cornice-figurativa, non è mai estraneo alla totalità della descrizione. Pertanto il nesso «appeso ad una parete, dove non c'è mai sole» è indizio di quella serie di elementi che, secondo un preciso ordine visivo, contribuiscono a veicolare la sfera delle percezioni.

La conferma di ciò va rinvenuta nella definizione dello sfondo della camera settecentesca, la cui finestra «sputa la sua noia su una strettissima corte rinchiusa fra muri sudici». Attraverso l'ampliamento zeugmatico del verbo 'sputare' de Pisis, richiamando una soluzione già presente nella carducciana ode *Alla stazione in una mattina d'autunno*,<sup>10</sup> dimostra che ogni proiezione dei sememi esterocezionali sulla realtà esterna può investire sia il piano della lingua sia quello sociologico. L'impiego del parasintetico carica l'intera descrizione di uno sprezzante e disincantato giudizio: i tempi stanno cambiando repentinamente e con essi anche quella società benpensante che, non preoccupandosi più di rinnovare gli antichi fasti, perde la sobrietà e il gusto per l'arte.

Il passaggio dall'intransitività alla bivalenza sintattico-semanticamente del verbo 'sputare' anticipa l'immagine del gorgoglio ribollente della «fogna» del palazzotto. In fondo, al pari della finestra del cortile che perde la sua utilità di fuoco prospettico, la poca luce dell'esterno illumina solo un rigagnolo che trabocca di «immondi desideri».

Apparentemente siamo di fronte a un paradosso: come può un osservatore penetrare l'oscurità della stanza e nello stesso tempo fornire un'accurata descrizione del dipinto e della sua cornice? È de Pisis a fornirci la risposta attraverso un'opportuna strategia lessicale. Dopo che il suo sguardo si è posato per un momento al di fuori della finestra, il grigiore della stanza fa da contrasto all'oro della cornice e al rosso bruno dell'«appiccaglio rugginoso». Il denominale «rugginoso» nasconde un'insidia interpretativa pari all'adozione del neologismo «appiccaglio» in luogo di 'appiccagnolo', parola in uso a partire dai *Commentari* di Lorenzo Ghiberti e del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Tuttavia l'opzione «appiccaglio» è motivata dalla volontà di evidenziare, tramite il radicale 'picca', il riferimento al viraggio cromatico dello spinello ferrico (la ruggine), costituendo così una ripresa perfetta, sul versante denotativo, del colore verdastro dei liquami provenienti dalla

del signor Luigi B., cfr. FILIPPO DE PISIS, *Il signor Luigi B.*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., pp. 369-383.

<sup>1</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *Ombre e figure*, cit., p. 23.

<sup>2</sup> Cfr. GIOVANNI COMISSO, *Un'ape a Venezia*, in IDEM, *Veneto Felice*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1984, p. 25.

<sup>3</sup> Cfr. Lettera a Demetrio Bonuglia, datata Venezia, 5 febbraio 1947, in FILIPPO DE PISIS, *Lettere di de Pisis. 1924-1952*, introduzione e note di Demetrio Bonuglia, Milano, Lerici, 1966, p. 92. Si ricordi che nel 1947 de Pisis abita un palazzotto nei pressi della Chiesa di San Sebastiano, dove si trova l'opera di Calari.

<sup>4</sup> Cfr. Lettera datata Venezia, 25 febbraio 1947, ivi, p. 93.

<sup>5</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Anamnèsi dell'arte*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., p. 287.

<sup>6</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Pensieri e note*, cit., pp. 55-56.

<sup>7</sup> Cfr. FILIPPO DE PISIS, *La città dalle cento meraviglie ovvero I misteri della città pentagona*, in IDEM, *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, cit., p. 468.

<sup>8</sup> A mo' di esempio, basti solo indicare alcuni passi di *Vert-vert*, il diario romano di Filippo de Pisis intitolato come il poemetto comico di Jean Baptiste Louis Gresset. Cfr. FILIPPO DE PISIS, *Vert-vert*, a cura di Bona de Pisis, Sandro Zanotto, Torino, Einaudi, 1984, pp. 27, 63, 83, 115, 252.

<sup>9</sup> La pala di Giambettino Cignaroli fu studiata in un saggio erudito, per cui cfr. [LUIGI] FILIPPO [TIBERTELLI] DE PISIS, *Le opere di Giambettino e Gaetano Cignaroli in Ferrara*, «Arte cristiana», senza numero, 1918, p. 53.

<sup>10</sup> Del Carducci Filippo de Pisis riprende il mutamento sintattico-metaforico che, nell'ode *Alla stazione*, interessa il verbo «sbadigliare». Cfr. GIOSUE CARDUCCI, *Alla stazione in un mattino d'autunno*, in IDEM, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Gibellini, note di Marina Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, pp. 494-495, vv. 1-4.

«fogna» del precedente capoverso. Questo legamento semantico trova la sua sanzione nel lessema «ruggine» che, quale radicale di *aerugo*, rinvia al «celestrino» dell'acqua che scorre nella corte. E in questa relazione cromatica trova spazio anche la tirata moralistica di de Pisis. Per scoprirlo soffermiamoci sulla parola «picca» e i suoi derivati.

Se nell'«uggia» del grigiore della stanza si nasconde la «mala pianta ch'l mondo adduggia», val bene far ricadere «appiccaglio» nel medesimo campo semantico individuato dal verso dantesco. Nel momento in cui si presta a usare il verbo «appicare», Dante predilige il sema 'picca' in riferimento allo stendardo su cui si è soliti legare qualcosa. Il medio termine di questa futuristica 'analogia senza fili' tra la 'picca' e l'«uggia» va rinvenuto nel rapporto che insiste tra 'sostegno' e 'sostenuto' e quindi nel processo dell'attecchimento. Pertanto, se nella *Commedia* leggiamo «nell'orto dove tal seme s'appicca» (*Inf* xxix, 129), nulla ci vieta di considerare che de Pisis abbia utilizzato la parola 'ruggine' per indicare le malattie delle piante provocate dalla diffusione di funghi parassiti.

Quindi su una via apparentemente oscura, ma non enigmatica, appare già chiarito il senso e così il significato dell'intera rappresentazione depisisiana: il tema della sconcertante volgarità del mondo della provincia ferrarese è riproposto tra le 'inarcature' della rappresentazione verbale del quadro della Vergine. È il dipinto stesso, attraverso la resa obiettiva dei suoi elementi figurativi, a essere assunto quale emblema o, meglio, «impresa» di una condizione umana, prima ancora che figurativa.

Passando dalla definizione del quadro da «antica insegna» – il che dà maggior risalto al campo semantico della 'picca' –, a «impresa» de Pisis chiama direttamente in causa quella letteratura delle imprese e quindi quel genere poetico in cui la parola non può essere disgiunta dall'immagine che la iscrive. Questo spiega il perché di quel «dorata di nuovo» che, anticipando la sequenza narrativa in cui il quadro verrà staccato dalla parete, rende il dipinto, con la sua doppia e volgare doratura, correlativo dell'edacità del tempo. Giungiamo così alla lamentazione che chiude il testo, quasi riproponendo l'andamento pseudo amebeico del *Cantico dei Cantici*: «Ed io..., io che sono? E che fo?... chi sono?»

Se il genere cinquecentesco dell'impresa prevede che, al suo interno, il *figuratum* si spieghi con se stesso allora ecco sopraggiungere un altro riferimento allo sfondo iniziale che, per via di analogia strutturale, è identico sia all'oscurità del dipinto sia all'oscurità dell'animo del riguardante. La visione triste e pessimistica del poeta può essere stornata solo dall'arte, secondo un'interpretazione resa dalla descrizione del vibrante barbaglio della figura della vergine quando l'intero dipinto, collocato più vicino alla luce naturale, viene osservato dal basso verso l'alto. Quindi perché questa liberazione dalla turpitudine quotidiana possa avvenire sarà necessario ricorrere all'illusionistico stratagemma del *sottinsù* melozziano, lo stesso degli affreschi di Loreto e degli *Angeli musicanti* della romana Chiesa dei Santi Apostoli. E fa specie che *Angeli musicanti* sia il titolo di un'altra depisisiana prova narrativa destinata a restare incompiuta.