

Qualche ragionamento su Pellis pittore

Alessandro Del Puppo

C'è stato un momento in cui la pittura di Giovanni Pellis poté beneficiare, almeno per un attimo, d'una risonanza nazionale; e così affrancarsi, almeno per una volta, da quell'atmosfera di "friulanità" che ne ha quasi sempre avvolto la figura, facendola smarrire nel colore locale e nell'orgoglio provinciale.

Questo momento coincise con la grande mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, ordinata da Carlo Ludovico Ragghianti a Firenze nel 1967. Si trattò di un'esposizione per molti aspetti pleonastica e ridondante, perfino troppo generosa nei criteri d'ammissione ma che almeno ebbe il merito, proprio per questo, di tentare un sondaggio in profondità nelle vicende meno note della pittura italiana di due generazioni¹.

È abbastanza facile ricostruire, oggi, le vie attraverso cui l'opera di Pellis riuscì a entrare in quella vasta compagnia. Un anno dopo la morte del pittore si era infatti tenuta a Udine una mostra retrospettiva, curata dal critico Arturo Manzano. Furono esposti circa cinquanta fra dipinti e disegni, per la maggior parte relativi agli anni estremi di attività, accompagnati da un testo che fissava, a brevi tratti, alcuni di quei rustici argomenti ormai consolidati presso la critica locale (l'ingenuità, la spontaneità, il senso di autenticità espressiva eccetera)². Ad Arturo Manzano, e possiamo supporre all'intera platea udinese, non piacquero invece i dipinti giovanili di Pellis, risalenti agli anni veneziani. Erano quegli stessi quadri che, al contrario, colpirono l'attenzione di Guido Perocco, quando volle accogliere la mostra nella Galleria Bevilacqua-La Masa di Venezia, nel 1964, al punto da acquistare tre dipinti giovanili per le collezioni della Galleria di Ca' Pesaro, da lui diretta³. Certamente, a Perocco stava a cuore l'opera giovanile di Pellis, poiché essa – e soltanto quella – era in grado di suffragare l'immagine del gruppo di Ca' Pesaro, come luminoso episodio del modernismo veneziano, che era al centro del lavoro di ricostruzione storica del critico veneziano.

In realtà, nonostante questi sforzi, l'opera di Pellis rimase estranea alla storiografia sul gruppo di Ca' Pesaro, di cui il nostro pittore fu, in effetti, non più che un comprimario. Poco male, per la valutazione complessiva di quell'esperienza; ma quel che in tal modo si perse fu, secondo me, una più profonda possibilità di comprensione dell'opera del pittore.

¹ *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze, Marchi e Bertolli, 1967, nn. 258-260.

² A. Manzano, *Introduzione*, in *Mostra di Pellis*, catalogo della mostra (Udine, Sala Aiace, 17-30 novembre 1963), Udine, Doretti, 1963, pp. 11-25; poi in *Giovanni Pellis pittore senza pace*, a cura dello stesso A. Manzano, Udine, Del Bianco, 1966.

³ G. Perocco, presentazione della *Mostra retrospettiva di Giovanni Pellis*, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua-La Masa, 18 gennaio-7 febbraio 1964), Venezia, Stamperia di Venezia, 1964.

Pellis aveva infatti trascorso a Venezia cinque anni cruciali, tra 1907 e 1911, formandosi ai corsi liberi di Guglielmo Ciardi. Approfittò subito delle opportunità espositive offerte dalla neonata Opera Bevilacqua-La Masa. I registri del 1909 documentano un pastello e un dipinto a olio, *Umiltà e lavoro*. Il suo nome ricompare tra gli espositori di due delle più importanti edizioni, quelle del 1912 e del 1913, dove tutti poterono vedere i quadri e i disegni di Tullio Garbari e Umberto Moggioni, di Gino Rossi e di Felice Casorati.

Pellis sembrò sfruttare al meglio quegli esempi, com'è dimostrato da *Paese natio*, *Fantocci di fieno* e *Autoritratto*, i tre acquisti di Perocco oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia, i quali portano una datazione in blocco al 1911 che sarebbe tutta da ridiscutere. Questi dipinti sembrano in effetti dimostrare l'accostamento ai modi stilistici promossi da Rossi, da Moggioni e da Teodoro Wolf Ferrari. Era quello un tentativo, in sé piuttosto eclettico e non privo di tratti problematici, di affrancarsi dalla tradizione ciardiana in favore di soluzioni che potevano apparire, ai giovani di quel tempo, più "moderne": la stesura pittorica condotta a zone appiattite e contornate da spessi profili (il cosiddetto *à plat*, diffuso della scuola di Pont Aven e lì appreso da Rossi); l'incremento del tono fino alla saturazione cromatica; la drammatizzazione dei contrasti luminosi e chiaroscurali; una deformazione "espressiva" delle figure che si spingeva a lambire, chissà quanto consciamente, il primitivismo⁴.

Già nel 1914, a ventisette anni, Pellis poté condividere alla Biennale di Venezia una "sala veneta" dove espose *Preludio di una notte serena*. Sempre con un "gruppo veneto", questa volta comprendente Rossi, Martini e Zecchin, egli partecipò quello stesso anno alla Secessione romana, dove ritornerà anche l'anno successivo. Sarebbe opportuno non amplificare troppo queste prime operazioni: siamo davanti tuttavia al curriculum di un giovane che si muove abbastanza bene sfruttando le non poche opportunità offerte a Venezia e desidera presentarsi come pittore di paesaggio, istruito dalla venerabile tradizione ciardiana, ma a giorno delle più tormentate dissidenze giovanili. La guerra, naturalmente, cambiò tutto.

In una pagina autobiografica Pellis riconobbe, con molta onestà dobbiamo ammettere, di non aver fatto pressoché nulla durante i quattro anni di conflitto. Ma questo non impedì, a lui così come a tutti, la sostanziale interruzione del lavoro e dell'attività espositiva; la dispersione e la perdita di molte opere; non da ultimo, un esaurimento nervoso, come si diceva all'epoca, prodotto dallo stress della trincea – se non dal combattimento.

⁴ E che cosa potesse significare un paesaggio "moderno" in quegli anni è ben raccontato da F. Fergonzi, *Un paesaggio 'moderno' a Torino: il Torrente in inverno (1910) di Giuseppe Bozzalla*, in "Conosco un ottimo storico dell'arte". Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di amici e allievi pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 415-421.

Il secondo soggiorno a Roma, nel 1922, lo mise davanti a un mondo nuovo. La stagione delle eleganti cadenze decorative ammirate alle Secessioni romane dell'anteguerra era ormai un ricordo sbiadito; quanto rimaneva di quella esperienza stava convertendosi, tra gli studi di villa Strohl-Fern e le nascenti, effimere (ma importantissime) Biennali romane, in un più composto "neoclassicismo" di maniera. Era una reazione perfino eccessiva, che pose dinanzi ai pittori scelte drammatiche e che forse oggi abbiamo qualche difficoltà a capire.

Il problema, per Pellis, fu che egli decise di non decidere; guardò a tutti, e furono certo non disprezzabili pittori: Felice Carena, Antonello Trombadori, Cipriano Efisio Oppo, Virgilio Guidi. Ognuno di questi autori era guidato da un'idea di "classicismo" e, qualunque cosa l'etichetta volesse a quel punto dire, un fatto era certo: questa corrente privilegiava la figura, singola o raggruppata in composizioni. Per buona parte del decennio si preferì estromettere la pittura di paesaggio dal cuore delle riflessioni estetiche; per esse si dovranno attendere le riletture dell'Ottocento francese offerte da Lionello Venturi, per lo più a beneficio degli *happy few* torinesi.

A complicare ancor più le cose provvidero le Biennali: in un panorama così segmentato, che poteva aggiungere, e come avrebbe potuto aiutare, una retrospettiva su Segantini nel 1926, proprio nell'anno del suo ritorno a Ca' Pesaro? (E infatti Pellis confesserà, candidamente, ma in realtà ovviamente mentendo, di non aver mai visto un suo paesaggio di neve; certo, a quel punto non era più necessario.) Si sarebbe potuti ripartire da Corot, allora, ma quella era una soluzione perfino troppo raffinata, per quei tempi; e poi quanti potevano saperlo?

La crisi dei codici visivi della pittura di paesaggio, e della sua stessa sussistenza come genere di sperimentazione puramente pittorica, trascinò un po' tutta la generazione del 1880. Soccomberono Carrà e Tosi, avrebbe mai potuto resistere Pellis?

Infatti, non resistette. Nell'impossibilità di portare a sintesi le informazioni giovanili (lo stile delle secessioni, i modernismi regionali tra Venezia e Roma), si ritrovò pittore eclettico; e, per non scontentare nessuno, scontentò sempre di più se stesso.

Le opere dei primi anni Venti sono, da questo punto di vista, un documento quasi drammatico d'un pittore all'ostinata ricerca di un approdo. Tentò il grande quadro di figura per narrare l'epica degli sfollati (*Esodo*, 1918). Richiamò la sfacciata teatralità di certi quadroni spagnoli che doveva aver addocchiato alle Biennali (e rivisto nella Galleria di Udine). Rese omaggio alla *vague* neocinquecentesca d'un Carena o d'uno Spadini (ne sono un esempio *Primavera*, 1925, e *Bacco*, 1925, entrambi di collezione privata a Udine)

e, nello stesso tempo, s'accostò al terso neoclassicismo "romano" d'un Trombadori (i due nudi distesi 1925). Cercò, senza trovarlo, il "capolavoro", con *Il viatico*: il paesaggio innevato di Sauris, perfino troppo ambizioso nel formato, popolato da una pletera di figurine devote. Trovò il modo di esporre il quadrone alla Biennale del 1922; non lo notò quasi nessuno; ma la Galleria d'Arte Moderna di Udine lo acquistò subito per 8.800 lire; l'autore venne adottato da Chino Ermacora e dalla "Panarie" come uno degli emblemi d'una riscattata friulanità⁵.

Qualche anno dopo Pellis provò a esporre la sua intera produzione di paesaggi montani, vedute, fiori, pastelli e acquerelli in una mostra personale, ben al di fuori dei circuiti che contavano, ma che suscitò, oltre a qualche buona vendita, il plauso d'un giornale locale⁶. In una pagina del 1930 lo definirono «realista e naturalista»; nelle parole della critica, la sincerità del suo approccio conduceva a esiti di pienezza e armonia, sottraendosi così alla caduta nello stilismo e nella maniera⁷.

Certo, dietro questi giudizi gravava sempre il fardello di un'interpretazione vernacolare, che vedeva nella pittura la visualizzazione di motivi folcloristici e la riscrittura d'una mitica tipicità friulana. Il presupposto di questa forma d'autenticità non poteva che essere un esplicito e militante ruralismo: un idioma locale, reitivamente impugnato contro ogni lusinga di modernità. Le geometrie costruttive erano da costoro bollate di «cézannismo»; le deplorevoli stilizzazioni del "Novecento" apparivano un'affettazione del gusto cittadino; l'accentuazione cromatica od espressiva era giudicata un artificio illusionistico, contando solo la schiettezza dei soggetti e una cristallina trasparenza visiva.

La vocazione alla "sincerità", da parte del pittore, comportò dunque l'obbligo di rimozione del suo stesso passato. Rimanevano così sullo sfondo tutti quei nomi e quegli accadimenti stilistici che ne avevano caratterizzato il processo formativo. E si portava in primo piano un'immagine del Friuli aderente agli stereotipi del ruralismo e di un'attitudine antimoderna, che prendevano d'attacco le forme metaforizzabili della metropoli e dello stile contraffatto. Non era certo questo il "primitivismo" implicito nel gruppo di Ca' Pesaro; ma Pellis ebbe almeno la scusante di una critica assai più arretrata della pittura, che mai riuscì a porre con chiarezza il quesito sui modi di rappresentazione di un territorio e della sua identità, oltre le nostalgie segantiniane e le strategie vetuste di un siffatto "vero" pittorico⁸.

⁵ G. Comelli, *La nascita della rivista "La panarie"*, "Sot la nape", 45 (1993), 2-3, pp. 9-30.

⁶ *La Panarie*, 2 (1924), pp. 310-311.

⁷ G. Barazzutti, *L'anima del Friuli attraverso l'arte del pittore J.N. Pellis*, in "L'Illustrazione Veneta", 3 (1930), pp. 59-61.

⁸ Riprendo qui alcune considerazioni che avevo avviato in *Modernità, identità, territorio. Pittura friulana tra anni Dieci e Venti*, in *Tradizione e modernità nell'arte friulana tra fine Ottocento e primo Novecento*, Atti del convegno di studi (Udine, 30 maggio 1998), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1999, pp. 81-108 e, con un giudizio più esteso sul *Viatico* di Pellis, in *Figure e paesaggi del primo Novecento: il conflitto tra le intenzioni della forma e i sistemi dell'arte*, in *Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 gennaio-30 aprile 2001) a cura di I. Reale, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 61-73.

Pellis ricercava l'autenticità e la sincerità, ma la ricercava nella direzione sbagliata. Quando lo capí forse era troppo tardi; ma almeno quella era la strada che poteva percorrere, probabilmente l'unica. Divenne pittore di paesaggi montani, di mazzi di fiori. Nelle mostre locali la sua presenza s'intrecciava ormai con quella della nuova generazione – quella dei fratelli Basaldella, per intenderci – che ormai andava conducendo un discorso tutto proprio. L'ampollosa ed accademica *Fecunditas* presentata alla Mostra del Sindacato regionale della Venezia Giulia, nel 1931, apparve ai piú come opera di transizione: ma non si capiva bene in quale direzione⁹.

Il lavoro degli anni Trenta sembra tormentato e problematico. Scrisse di aver raschiato e rifatto sei tele, e basterebbe lo spessore dello strato di colore di alcune d'esse a documentare, ancor oggi, una stesura incerta e faticosa. Non tanto per mancanza di mestiere, quanto per un dramma sempre piú personale.

Pellis diradò le esposizioni; rifiutato da Biennale e Quadriennale, ne fece quasi una malattia. Risentito e addolorato, non tacque rimpianti; strinse rapporti con Ettore Cozzani, che gli pubblicò qualche dipinto su "L'Eroica" nel 1938; vide a Milano i "padreterni", chiamandoli proprio cosí, con amaro sarcasmo, Funi, Tosi, de Chirico; ebbe poi modo di esporre al Cova; a Cozzani scrisse ancora di voler «fare una cosa di un verismo spietato, piú forte della realtà»; certo, non mancarono in questo periodo opere di sicuro interesse (*Il circo*, 1935; *Ballerina*, 1936)¹⁰.

Sempre piú, nelle lettere, confessò l'«impossibilità di realizzare». Si vedeva pittore irrisolto, abulico, lacerato da dubbi; il tema della montagna diventò, nella sua purezza, una sorta di terapia.

Commuove questa fedeltà al misticismo delle altitudini alpine, proprio mentre esse cominciavano a divenire luogo aperto al divertimento di massa, come raccontano bene le storielle di Bepi Mazzotti ne *La montagna presa in giro*. Ritengo che se vogliamo davvero capire qualcosa della pittura di Pellis, e piú in generale dei paesaggi di montagna degli anni Trenta e Quaranta, non si deva procedere a una comparazione con gli esempi gloriosi (da Giovanni Segantini a Cesare Maggi, per dire), bensí accettare il confronto, *d'en bas*, con la raffigurazione della montagna offerta dalle grandi litografie a colori (quelle che si vedono nella collezione Salce di Treviso, ad esempio), o dalle tavole illustrate delle riviste del Touring Club; insomma, di quel repertorio visivo che stava alimentando una

⁹ C. Miani, *L'esposizione d'arte a Udine*, in "L'Illustrazione Veneta", 6 (1931), p. 154: «Pittura di fattura diversa; piacevole la prima, specialmente a una prima impressione, meno convincente la seconda, che nel mentre ricorda qualche maestro cinquecentesco nella composizione, oscilla nella fattura fra il passato e il contemporaneo. Il Pellis può dare di piú, egli è evidentemente in una fase di transizione come le sue opere lo rivelano».

¹⁰ *Giovanni Pellis*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'arte Sagittaria, 27 agosto-30 settembre 1972), Pordenone, Centro iniziative culturali, 1972, p. 57.

reale sconsecrazione della montagna: da Napoleone che valica le Alpi a Mussolini che scia sul Terminillo¹¹.

Il sublime paesaggio alpino appariva compromesso dalle sirene della modernità; la solitudine montana era un'illusione; l'isolamento, un anacronismo; ma queste restavano le condizioni per la salvezza della pittura e, con essa, di se stesso.

Ecco: quell'incrollabile fiducia di Pellis – e di molti altri – nella pittura di paesaggio (con i suoi correlati di un'estetica fondata sulla sincerità e sull'autenticità) ci appare allora una forma di voluta regressione, forse l'unica possibile, come antidoto dinanzi allo stravolgimento dei codici di rappresentazione della tradizione paesistica. Il formato panoramico delle tele suggeriva una visione ampia e contemplativa; le figure, quando apparivano, erano ridotte sullo sfondo; l'osservatore era immerso in una natura che si manifestava, se non ostile, perlomeno da conquistare – e con un cammino che si annunciava faticoso. Nella sua deliberata inattualità, questa pittura era l'esatto opposto dell'essenzialità grafica, della chiassosità di tinte e della facile percorribilità della montagna trasmessa dall'*affiche* turistica.

Il problema di Pellis stava per la maggior parte qui. Buon disegnatore, ma colorista eccessivo, fu tra le non poche vittime dell'effettivo decadimento della didattica pittorica, e in particolar modo coloristica, della pittura veneziana dei primi due decenni del secolo: nonostante ci venga ancora raccontato il contrario. Ebbe non poche difficoltà nel correlare il disegno della figura con la sua vocazione coloristica e prestò ascolto più a questa che a quello.

È una contraddizione solo apparente che il pittore che con un colore denso e pastoso ha riempito metri quadrati di tele a soggetto alpestre si debba ricordare, per prima cosa, per il tratto ben più felicemente sintetico e brioso del disegno. Ma questo fa parte dei limiti d'una generazione che ancora ambiva allo *status*, se non al raggiungimento effettivo, della difficile qualifica di "pittore".

¹¹ G. Mazzotti, *La montagna presa in giro*, Milano, L'Eroica, 1936 e R. Festi – C. Martinelli, *L'immaginario della montagna nella grafica d'epoca. Le affiches storiche protagoniste della promozione e dell'evoluzione turistica nelle Alpi italiane*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1996.

Bianco su bianco

Gian Paolo Gri

Corredi nuziali

Dopo le feste di Natale del 1960-61 Giovanni Pellis sale a Valbruna. Sceso dal treno, il 14 gennaio scrive a casa: «L'ingresso in Valbruna, dalla stazione, è stato un sogno di candore perfetto...» e quattro giorni dopo, in un'altra lettera alla moglie: «Ho trovato Valbruna eccezionale. Una sposa velata con bianchi veli dalla testa ai piedi»: una metafora nuziale (con le sue implicazioni: sentimenti profondi, comunanza di vita, fedeltà) utilizzata anche nei ringraziamenti di pochi giorni prima – come riferimento si vedano le istantanee che lo ritraggono mentre dipinge all'aperto, infagottato in una sorta di tuta da palombaro – «pel mio corredo da sposo con la neve»¹.

Leggendo fra le note di Pellis richiami di questo genere, che trasfigurano nevi e nebbie in veli nuziali, mi vengono in mente i più trasfigurati fra i manufatti che le donne di montagna dei secoli passati ci abbiano lasciato in eredità. In una gerarchia di capi di abbigliamento suggestivi, pregevoli per bellezza e ricchezza di valenze simboliche, ai primi posti starebbero proprio i veli, i fazzoletti da capo e da mano e i grembiuli festivi e nuziali femminili «bianco su bianco»: candidi rettangoli o quadrati di tela finissima di lino, mussola o impalpabile garza di cotone, arricchiti di candide applicazioni di merletti, bordure sfrangiate, ricami di filo bianco a infiorescenze che si snodano dagli angoli o si affrontano e si sviluppano in termini speculari. Stavano nei corredi delle donne di Carnia che anche Pellis ha schizzato e dipinto, fra gli oggetti obbligati in vista dei riti di passaggio, e in particolare dei «riti della prima, dell'unica e dell'ultima volta» (battesimo, matrimonio, lutto)². La suggestione e la tecnica raffinata del «bianco su bianco» sono fondate sulla capacità di giocare con luci e ombre e con effetti di sfumatura: una sfida da cui sono nati umili ma autentici capolavori di armonia grafica e simbolica; una sfida tecnica e immaginativa non dissimile da quella che Pellis affrontava sulla tela, di fronte ai paesaggi innevati, quando il peso del candore nascondeva impasti di mille sfumature. Bianco? «... camminavo ragionando ed osservando attentamente il paesaggio che, attraverso una serie di veli sempre più fitti, andava dissolvendosi a poco a poco nel cielo nuvoloso. Ma non mi colpí

¹ La serie di istantanee scattate a Valbruna è riprodotta in S. Colussa, *Pellis*, in *Giovanni Pellis. 1888-1962*, Udine, Colussa Studio d'Arte, 2009, pp. 7-28; le citazioni, da P. Cabrini, *Pellis a Valbruna*, in *Tarvis*, a cura di G. Ellero e G. Barbina, Udine, SFF, 1991 (ripreso poi in *Giovanni Pellis. Un pittore a Valbruna*, catalogo della mostra (Malborghetto, Palazzo Veneziano, 1995-96) a cura di P. Cabrini e L. Damiani), p. 467, e A. Ciceri, *Brani di lettere e diari di Pellis*, in *Giovanni Napoleone Pellis*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'arte Sagittaria, 27 agosto – 30 settembre 1972), Pordenone, Centro iniziative culturali, 1972, p. 66.

² *L'arte della discrezione. Abiti e accessori nella tradizione del Friuli Venezia Giulia*, Udine, a cura di T. Ribezzi, Civici Musei, 1996; G. P. Gri, *Tessere tela, tessere simboli. Antropologia e storia dell'abbigliamento in area alpina*, Udine, Forum, 2000.

tanto la scoperta di un nuovo paesaggio, quanto la luce che assumeva la neve. Una luce insolita che, pur esperto di neve e di montagna sotto infiniti cieli, mi colpí fortemente. ... Predominava un tono di opale e di perla radiosa lievemente velata da tenuissime sinfonie di violetti, di celestini che non vedevo ma percepivo nella loro finezza. Le case anch'esse trasparenti in materia preziosa piú vicine all'argento brunito che al solito grigio prodotto dal comune cielo coperto. Cosí le piante che sembravano trine di seta color acciaio e su per i boschi un susseguirsi di veli piú o meno fitti entro i quali intravedevo altra neve dai toni piú bassi. ... ». E ancora: qui «... le piante da frutto non attecchiscono, ma questa mattina ogni pianta era in fiore. Una fioritura fantastica, enorme, che piegava ogni ramo. Gli alberi sembravano lunghi fantocci in camice bianco, frangiato di verde. ... Sotto quel cielo di piombo ogni casa era fatta piú scura accentuando i toni caldi e cupi che sono la prerogativa delle case di legno bruciate dal sole e annerite dal fumo»: Sauris, inverno 1947³.

Molti di quei capi di mano e d'uso femminile furono raccolti nel primo Novecento in Carnia dai coniugi Gortani nell'ambito delle ricerche per costituire le collezioni del futuro museo che dell'ingegno della gente di Carnia doveva essere una sorta di specchio riflessivo. Stanno lí a Tolmezzo, per chi li sa apprezzare, dentro le cassepanche sparse nei locali del Museo carnico delle arti popolari, in palazzo Campeis.

La sala "G. Pellis"

Al secondo piano di quel museo c'è anche una stanza dedicata alla collezione di maschere (piú di una sessantina) di legno intagliato. Una targhetta all'ingresso informa il visitatore che sta entrando nella *Sala "G. Pellis"*, ma non c'è modo di capire la motivazione della dedica: una gigantografia a parete ritrae un anziano signore curvo su un tavolo, a maneggiare maschere, ma è Michele Gortani; il pannello illustrativo appeso alla parete è soltanto uno schematico e scolastico riassuntivo delle pagine dedicate da Gortani alle maschere carnevalesche carniche nel volume in cui illustrò nel 1965 il suo museo⁴, dopo la collocazione finalmente definitiva in palazzo Campeis il 22 settembre 1963. All'inaugurazione Pellis non c'era; era scomparso l'anno precedente, ma la memoria di lui era vivissima: a Udine e a Venezia si stavano organizzando le retrospettive, la prima delle quali sarebbe stata aperta poco dopo, il 27 novembre. Bisogna risalire alle pagine di Gortani del 1936⁵ e del 1965 per conoscere i crediti di Pellis sul fronte della ricerca

³ A. Ciceri, *Bрани di lettere e diari di Pellis*, cit., pp. 62-63.

⁴ M. Gortani, *Al museo d'Arte carnica una sala dedicata al nome di Pellis*, in "Messaggero Veneto", 13 agosto 1963.

⁵ M. Gortani, *Maschere di legno in Carnia*, in "Ce fastu?", 12 (1936), 7-10, pp. 194-199 e A. Ciceri, *Giovanni Pellis e le maschere*, in "Sot la Nape", 37 (1985), 1, pp. 59-62. Nell'inventario manoscritto degli oggetti del museo di Tolmezzo le maschere sono elencate ai

etnografica. Il gruppo piú numeroso di maschere collocate in museo, scrive Gortani, è quello di Forni di Sotto, un nucleo pervenuto «grazie alle pazienti ricerche svolte quivi dal compianto pittore Pellis, cui abbiamo per riconoscenza dedicato la sala del Museo che le contiene»: gruppo tanto piú importante dopo il brutale incendio che distrusse il paese nel 1944 per mano delle truppe nazifasciste di occupazione.

Pellis non ha conosciuto e dipinto una montagna generica e serena; non stava in Svizzera o in Val d'Aosta: occorre aver chiaro che cosa fosse la Carnia devastata durante (quando fu prima e seconda linea) e negli anni successivi alla prima guerra mondiale; e non bisogna dimenticare Valbruna, distrutta dai bombardamenti, né le lacerazioni della Valcanale, multietnica e multilingue, dopo la storia delle opzioni degli anni Quaranta.

Partendo dal catalogo del museo di Tolmezzo e passando per la corrispondenza, si scopre quanto Pellis, dopo la comune partecipazione a quella guerra, condivise con Michele Gortani la travagliata storia di quell'istituzione museale, a partire dalla *Mostra d'arte carnica* inaugurata a Tolmezzo il 22 agosto 1920 (da cui derivò il primo nucleo ospitato all'inizio, con scopo dichiaratamente didattico, nella nuova Scuola professionale che avrebbe dovuto trainare la "rinascita" della montagna): collaborò allo sforzo di risollevarlo della montagna friulana dopo il disastro del primo conflitto mondiale, fino a trasformare alcuni suoi dipinti in cartoline postali da vendere a vantaggio dell'associazione *Pro Carnia*⁶; svolse un interessante lavoro di documentazione "sul campo" con i suoi appunti, i suoi schizzi e con veri e propri, e condensati, testi etnografici, come quello del 1946 su Sauris e sul suo comparto di malghe⁷ (tutti documenti che meriterebbero di essere ripresi e organicamente uniti); fu vicino alle iniziative che accompagnarono il trasferimento delle collezioni museali in casa Comessatti-Moro nel 1937 e contribuì alla raccolta nell'Alta val Tagliamento e nell'Alta val Degano; arricchì direttamente e indirettamente le collezioni con importanti documenti – le maschere, prima di tutto – di cultura materiale⁸.

nn. 1.689-1.733, per 56 manufatti (a volte un singolo numero d'inventario copre non una, ma un gruppo di maschere): la provenienza indica Forni di Sopra e di Sotto, Sauris, Collina, Voltois, Imponzo, Paularo, Illegio, Cludinico, Trava, Lauco, Pesariis. L'indicazione del donatore non è sempre singolarmente riportata: a Pellis rimandano certamente le maschere dei Forni Savorgnani, Sauris e Collina. I numeri d'inventario 3.619-3.628 si riferiscono a dieci altre maschere acquistate nel 1985 da Graziella Pellis in Perissutti (otto maschere di Sauris e due di Collina). L'inventario dichiara due dipinti di Pellis presenti in museo: al n. 3.143 *Prato fiorito* (su compensato), al n. 3.167 *Forni di Sopra. Casa tipica* (tela).

⁶ Una busta con le cartoline "Pro Carnia" che riproducono *Dolomiti Carniche. Il Pramaggiore con la malga Rua, Collina e il Coglians, Ampezzo Carnico, Case rustiche dell'Alta Carnia, La malga sepolta*, in Archivio Gortani, Tolmezzo, sez. II, b. 58; nella stessa, una foto con dedica a Michele Gortani riproduce *Accompagnamento di Viatico. Sauris*, mentre alcuni cartoncini d'auguri spediti da Gina Pellis da Milano nel 1968 riproducono *Fantocci di fieno (1911)*.

⁷ L. Ciceri, *Giovanni Pellis ritrattista e folclorista*, in "Sot la Nape", 12 (1960), 2, pp. 23-28/1960. Le pagine di Pellis con la descrizione e gli schizzi che documentano momenti della vita di Sauris (ovile, lavatura delle pecore, tosatura, pettinatura e filatura della lana, tessitura, uccisione del maiale, intaglio di *dalmine*) e della vita in malga, in particolare, sono state edite da Luigi Ciceri in Id., *I quaderni di Giovanni Pellis, Sauris 1947. Il paese, i costumi e la vita nelle malghe*, in "Sot la Nape", 23 (1971), 3, pp. 72-84.

⁸ M. Gortani, *Maschere di legno in Carnia*, cit., pp. 194-199, Id., *L'arte popolare in Carnia. Il Museo Carnico delle Arti e Tradizioni Popolari*, (1965), II ed. a cura di L. Ciceri, Tolmezzo, Edizioni Aquileia, 1978, pp. 87-89 e A. Ciceri, *Brani di lettere e diari di Pellis*, cit., pp. 43-67.

Oggi i carnevali alpini sono divenuti la punta di diamante dei processi di recupero e rivitalizzazione della cultura delle tradizioni in una montagna che cerca ragioni di resistenza e sopravvivenza anche nello sguardo sul passato e nel recupero selettivo di alcune consuetudini⁹; la suggestione resta anche coloristica, con i cortei dei mascherati multicolori che spezzano il candore dei paesaggi. Pure pensando ai contesti di rivitalizzazione etnografica contemporanea, il complesso delle maschere raccolte da Pellis rivela la sua preziosità e per questo dispiace la cornice museale entro cui quei suoi documenti sono costretti: maschere chiuse in vetrine addossate alla parete, ordinate per file orizzontali, appese – ma sempre ben allineate – quelle di dimensioni maggiori che non potevano essere messe sotto vetro. Ordinate, appunto, e come private del colore dei contesti e perciò di vita: in clamorosa contraddizione con il carattere di disordinato sovvertimento e di acceso espressionismo che costituiva la loro ragion d'essere nel contesto carnevalesco alpino. Pellis, nel suo ruolo di stravagante “osservatore partecipante” (in tale veste lo identifica anche la foto scattatagli da Vittorio Molinari a Sauris)¹⁰, aveva ben colto questi caratteri. Così scriveva alla signora Gortani da lassú il 20 gennaio 1922, nel pieno del carnevale, *der tsarar vosankh*, nello spazio/tempo delle *sembln*, governato (o s-governato, piuttosto) dalle figure rituali del *Rölar* e del *Kheirar*: «È sabato sera, con il cielo gravido di neve e le maschere che annaspano nella medesima, a causa della semicecità dell'ora, mentre i grotteschi mascherotti di legno coprono i volti montanari madidi di sudore, carichi di vino e di puzzo e desiderosi di divertirsi ad ogni costo. L'armonica sfiatata sghignazza le due note rauche e stridule. Un cerchio serrato di uomini in posizioni piú o meno arcaiche chiude da ogni parte il fuoco che, con la *sgnape*, mi riscalda»¹¹.

In olbe: solitudini condivise

I Gortani erano venuti a visitarlo lassú, a Sauris di Sopra, tre mesi prima di questa sua esperienza di carnevale alpino, nella seconda metà di settembre del 1921, accompagnati dai pittori Davanzo e Fragiaco. Tra le foto scattate ce n'è una¹² che ritrae il gruppo nei

⁹ Per il fenomeno della rivitalizzazione dei carnevali alpini, mi limito a rimandare alla riflessione di Cesare Poppi e alla ricca bibliografia in R. Morelli – C. Poppi, *Santi Spiriti e Re. Mascherate invernali nel Trentino fra tradizione, declino e riscoperta*, Trento, Curcu & Genovese, 1998; per Sauris, N. Petris, *Il carnevale saurano*, in *Sauris Zahre. Una comunità delle Alpi Carniche*, a cura di D. Cozzi e D. Isabella, Udine, Forum, 1999, pp. 121-128.

¹⁰ La foto è utilizzata nel profilo di Pellis (di Vania Gransinigh) su *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea - Les-Pod*, Udine, Forum, 2011, pp. 2632-2635. Dal punto di vista storico-antropologico è di grande interesse il confronto fra la documentazione relativa a Sauris che si ricava dal lavoro di Pellis e la descrizione dell'Alto Lumiei che contemporaneamente metteva su carta il falegname di lassú, Fulgenzio Schneider: F. Schneider, *Raccolta di antiche tradizioni ed avvenimenti fino ai giorni nostri di Sauris*, ed. del manoscritto a cura di D. Isabella, Sauris, Circolo culturale saurano “F. Schneider”, 1992 e Id., *Memorie di racconti che oggidi si chiamano leggende e superstizioni (Sauris/Zahre)*, ed. del manoscritto a cura di D. Isabella, Udine, SFF, 1993.

¹¹ In A. Ciceri, *Bрани di lettere e diari di Pellis*, in *Giovanni Napoleone Pellis*, cit., p. 50.

¹² Riprodotta in S. Colussa, *Pellis*, cit., pp. 7-28. Vi fa riferimento la nota di Pellis del 1 ottobre 1921, in A. Ciceri, *Bрани di lettere e diari di Pellis*, cit., p. 49. Nell'Archivio Gortani, Tolmezzo, sez. II, b. 58, è presente il disegno di Fragiaco della chiesa di S. Lorenzo di

prati che sovrastano la chiesa di San Lorenzo. Non so chi abbia scattato l'immagine; mi piace pensare che sia stato Giuseppe Barazzutti, che fu il suo "compagno d'inverno" in quel primo periodo – 1921-22 – trascorso da Pellis fra Sauris di Sopra e la «bianca prigionía», piú in alto, in *olbe*, sotto il Morgenleit e sui fianchi settentrionali del Col Gentile. "Alpe" (*Olbe*) e "Mont", nelle parlate alpine, anche a Sauris e in Carnia, non si riferivano allora alla montagna generica o a quella piú alta: significavano in maniera specifica lo spazio d'alpeggio.

La visione di Sauris dei pittori e dei fotografi puó essere oggi confrontata con il quadro della comunitá che, dall'interno (e prima che la nuova e ardita strada lungo il Lumiei liberasse i saurani dal peso delle cinque ore di cammino necessarie per raggiungere il villaggio piú vicino per la *Stentaria*, o Casera Razzo oppure salendo al Pura), il falegname Fulgenzio Schneider tracciava proprio nello stesso periodo, nei suoi ordinatissimi quaderni manoscritti¹³. Un quadro realistico e duro; nessuna concessione all'idillio e al folcloristico. Fulgenzio si era preoccupato anche di raccogliere il patrimonio narrativo di tradizione orale dei compaesani; fra le leggende, di grande interesse sono quelle che riguardano i rischi e gli strani incontri nei durissimi viaggi a piedi durante le grandiose neviccate invernali e le frequentazioni di spiriti inquieti e anime confinate nelle malghe d'inverno, dopo l'abbandono da parte di pastori e mandrie. Chi, dotato di buon senso, avrebbe osato salire lassú, in *olbe*, nella stagione del vuoto e del silenzio totale? Che cosa spingeva quei matti di pittori a fare il contrario di quel che facevano uomini e bestie?

Nel 1994, dopo l'inaugurazione del nuovo Centro etnografico di Sauris di Sopra, all'interno del programma che avevamo pensato per intrecciare lo "sguardo da dentro" (della gente di *Zahre* sulla propria comunitá) con lo "sguardo da fuori" di quanti (viaggiatori, scienziati, linguisti, etnologi, artisti) per studio, per attrazione dei paesaggi o altro avevano percorso, descritto e pensato l'Alto Lumiei dall'inizio dell'Ottocento, avevamo scelto di dedicare la prima esposizione proprio a Giuseppe Barazzutti. La scoperta del ricco e inedito deposito di lavori a cavallo del periodo iniziale dell'attività del pittore gemonese¹⁴ permette di smentire lo stereotipo di pittore solitario attribuito a Pellis. In quegli inverni del durissimo primo dopoguerra trascorsi fra Sauris e i Forni Savorgnani, tra i due ci fu una condivisione stretta di genere di vita, immersione nella quotidianità dei paesi fra i colori infiammati dell'autunno, ascesa nel gelido silenzio degli alpeggi abbandonati e semisevolti nella

Sauris di Sopra (la chiesa verso cui si dirige il celebre *Viatico* di Pellis è in assoluto il soggetto saurano piú ripreso e riprodotto), datato 22.9.21, trasformato poi anch'esso in cartolina postale.

¹³ Per la figura e le opere di Fulgenzio Schneider, si veda il saggio introduttivo di D. Isabella in F. Schneider, *Memorie di racconti che oggidì si chiamano leggende e superstizioni (Sauris/Zahre)*, cit.

¹⁴ Su Barazzutti, *Giuseppe Barazzutti. La bottega d'arte*, a cura di F. Merluzzi, villa Manin di Passariano, Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, 1995.

neve, osservazione attenta e minuta; condivisione di soste e percorsi, sperimentazioni e soggetti. Per entrambi arrivò poi la cocente delusione (riflessa pure nelle lettere di Pellis a Gortani¹⁵) del rifiuto da parte della Quadriennale di Roma dei risultati di quella fervida stagione d'intensa sperimentazione e di sfide anche fisiche estreme. Per Barazzutti la delusione significò l'abbandono dell'esperienza e il rientro nella tradizione propria dei "gemonesi" degli affreschi nelle chiese; per Pellis no: fra mille ripensamenti (è il periodo in cui viene descritto come dedito più a grattar via colore già steso che a stenderne di nuovo), l'esperienza degli inverni solitari e duri nei silenzi della montagna alta continuarono. È il periodo di Malga Tuglia («... in Malga Tullia (sic) ho passato un tremendo inverno di quattro mesi e, per una settimana, chiuso nella casera flagellata da tutti i lati da una tempesta indescrivibile, a volte solo senza anima viva per scambiare una parola; resistetti ugualmente felice di padroneggiare su quel nevaio solenne e silenzioso, più vicino alle stelle che all'umanità»¹⁶), del rifugio De Gasperi e dell'Alta Pesarina, poi di Collina. Solitudine condivisa anche stavolta: soprattutto con Pio Solero¹⁷.

Ma quale montagna?

Quei soggiorni eremitici intorno a quota 1.800 (da Sauris, nel marzo 1947: «Nelle giornate grigie dipingo il paese e non ti dico quanto è bello. Il mese venturo conto di poter salire più in alto, nelle malghe a 1.800 metri, dove tutto è fatato e incantato; un mondo di gelo e di silenzio sconcertante, ma palpitante») restano fra le esperienze più stravaganti conosciute dalle montagne friulane tra le due guerre. La condivisione di vita, di meditazioni e di discussioni rese gli amici più lucidi nella messa a fuoco del filone ideale cui si riferivano e nella contemporanea definizione della propria specificità: «Non ho mai visto una neve di Segantini, una neve al sole di questo mago, ma credo che, anche se l'avessi veduta, davanti a questa che tocco ogni giorno con le mani, il mistero non sarebbe svelato. Credo che questo cielo sia ben differente di quello dell'Engadina... »¹⁸.

La differenza, appunto. Mi pare che la recente monografia di Sergio Colussa¹⁹ abbia segnato la definitiva liberazione di Pellis dagli stereotipi generici di "pittore della montagna" e di "pittore delle nevi". È stato pittore di tante altre cose. Per uscire dallo stereotipo e non dimenticare, tuttavia, che davvero la montagna alta fu un contesto d'ambientazione ideale e spirituale e non soltanto quantitativamente prevalente della sua produzione, la domanda

¹⁵ Si veda anche la sconsolata lettera di Pellis a Michele Gortani, da Forni di Sotto, riprodotta in S. Colussa, *Pellis*, cit., p. 20.

¹⁶ Lettera a Michele Gortani, 23 marzo 1930, in A. Ciceri, *Brani di lettere e diari di Pellis*, cit., p. 52.

¹⁷ Su Pio Solero (e anche sui rapporti di Solero con Pellis), G. Ellero, *Pio Solero, il pittore di Sappada*, in *In Quart. Anime e contrade della Pieve di Gorto*, a cura di M. Michelutti, Udine, SFF, 1994, pp. 473-490.

¹⁸ Lettera dal Rifugio De Gasperi, inverno 1934, in A. Ciceri, *Brani di lettere e diari di Pellis*, cit., p. 57.

¹⁹ S. Colussa, *Pellis*, cit.

semmai diventa: quando scelse Sauris di Sopra, Collina, i Forni, la Val Pesarina, Valbruna, il margine che piú margine non si può di Musi, nell'Alta Val Torre, che genere di montagna, quale neve, quale gente, quali freddi e quali silenzi Pellis sceglieva di vivere, rappresentare e trasfigurare?

Le lunghe marce sue e degli amici dal basso verso l'alto, invertite rispetto alla regole e alla pratica degli alpeggi (e anche in relazione alla storia demografica della montagna friulana tra le due guerre, che cominciava a scivolare a valle in maniera drammatica e irreversibile, seguendo le nuove correnti migratorie), e i soggiorni prolungati in quota ci appaiono, intanto, in singolare concorrenza sia con le forme nuove dell'alpinismo eroico e patriottico dei frequentatori delle pareti, sia con la pervasiva invadenza delle rappresentazioni pittoresche e folcloristiche di una montagna «messa in costume»²⁰ proprio quando la gente stava scegliendo di abbandonare definitivamente l'abbigliamento e progressivamente il genere di vita tradizionale.

È vero: la montagna del Friuli non era quella dell'Engadina, e nemmeno quella della Val d'Aosta, della Savoia, del Tirolo o della regione delle Dolomiti. L'averlo compreso (meglio: vissuto) preservò Pellis, con i pochi suoi compagni di solitudine che condivisero l'ideale della montagna marginale come valore e i colori della montagna come sfida, dalla trasformazione della pittura alpina in genere di consumo – «propaganda turistica a olio» – , così evidente nel sistema di rappresentazioni (ma vale anche per i rapporti con la montagna della musica, della letteratura, della fotografia e del cinema) che s'impose in Europa nel corso del Novecento²¹, ad accompagnare una rivoluzione economica e paesaggistica che andò sostituendo progressivamente, giù nella testa della gente e anche su, negli alpeggi, le capre e le mucche con i turisti.

²⁰ *La Carnia di Antonelli. Ideologia e realtà*, a cura di R. Cacitti et al., Udine, Centro Editoriale Friulano, 1980 e G. Ellero, *Il contratto Antonelli-Pignat e la fotografia di folklore*, in *Enemonç Preon Raviei Socleif*, a cura di G. Ferigo, Udine, SFF, 2005, pp. 711-714. In generale, G.P. Gri, *Tessere tela, tessere simboli. Antropologia e storia dell'abbigliamento in area alpina*, cit.

²¹ *Alpi di sogno. La rappresentazione delle Alpi occidentali dal XIX al XXI secolo*, a cura di G. Garimoldi e D. Jalla, Milano, Silvana, 2011; *Iconografie delle montagne. Carta da collezione*, a cura di A. Audisio, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2010; ma anche *Letteratura e montagna*, "L'Alpe", 11 (2004); A. Gherzi, *Montagna in musica*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2010. Per il quadro generale e per il dibattito sulla trasformazione della ricerca e dei paradigmi interpretativi della storia e dell'etnologia alpina, P.P. Viazzo, *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2001; per una sintetica ed efficace storia dell'immaginario alpino, M. Cuaz, *Le Alpi*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Una «coscienza esasperata»: arte, natura e storia in Giovanni Pellis

Simone Furlani

Il rischio principale in cui si possa incorrere guardando ai dipinti di Giovanni Pellis è di leggere la sua produzione artistica attraverso categorie romantiche. Davanti ai paesaggi montani, alla luce soffusa colta nell'attimo del suo distendersi, davanti alla vena, più o meno latente, ma presentissima, della sofferenza melanconica degli autoritratti e delle figure rappresentate dal pittore, sarebbe facile e sembrerebbe anche doveroso intendere la sua esperienza artistica come il prodotto di un sentimento sublime che si rivela e allo stesso tempo si nasconde nella natura. Sarebbe facile interpretare le sue opere come un rimando della coscienza dell'artista e dell'osservatore al di là del finito, al di là del paesaggio, al di là di ciò che è effettivamente visibile, nella direzione di un significato originario e assoluto irriducibile alla stessa natura. È un rischio ancora più sottile perché, oltre alla sua pittura, sono le testimonianze scritte di Pellis che possono indurre a questo fraintendimento. Infatti, l'artista non fa mistero del suo «tormento», si definisce una «coscienza esasperata» e indica come oggetto ultimo della sua arte quella «vita potente» che – quasi per principio – deve farsi «figura»¹. «Morirò con il mio male, come un guerriero folle senza spada»², scrive Pellis: ecco, in lui sarebbe attivo il «male» romantico di una sensibilità acuta che tende a un assoluto inestinguibile. Una sensibilità che di per sé ostacola e allontana l'oggetto cui aspira, e che pertanto si autoalimenta e si acuisce ulteriormente risolvendosi in un infinito desiderio di bellezza, di verità e di vita. La necessità di raggiungere punti di osservazione impervi e intoccati risponderebbe al presupposto dell'isolamento mistico dell'artista 'geniale' che abbandona il mondo urbano e sociale, ormai esteticamente compromesso dall'economia e dalla ragione materiale, per recuperare un dialogo originario con la natura, con l'unico oggetto estetico possibile. La sua arte sarebbe il prodotto di un «problema non risolto» e probabilmente irrisolvibile, affrontato con «passione», «tormento» e con un'«intima sofferenza», un'arte pervasa «da un solo scopo, quello di dar un'espressione all'ideale di bellezza che fiammeggia dentro il suo spirito»³.

La ricostruzione di un quadro teorico di matrice romantica attorno alla produzione artistica di Pellis risulterebbe lineare e coerente, ma, appunto, sarebbe troppo lineare e troppo

¹ In L. Damiani, *Il liberty e gli anni venti*, Udine, Del Bianco, 1978, pp. 179-180 e Id., *L'avventura creativa*, in *Giovanni Napoleone Pellis 1888-1962*, catalogo della mostra (Fagagna 3 settembre – 18 dicembre 1988) a cura dello stesso Damiani, Udine, Arti grafiche friulane, 1988, p. 7.

² In G. Perocco, *Prefazione a Giovanni Pellis pittore senza pace*, a cura di A. Manzano, Udine, Del Bianco, 1966, p. 9.

³ P.S. Leicht, *Presentazione della Mostra personale del pittore J. N. Pellis* (Udine 17 aprile – 4 maggio 1930), Udine, La Panarie, 1930.

coerente e, a ben vedere, la sua arte finirebbe per rifiutarla come esteriore e inadeguata. Sarebbe appropriata soltanto perché sarebbe una semplificazione. Assumendo questa direzione – ancora così invadente e diffusa, in modo più o meno consapevole, in molti ambiti del dibattito estetico contemporaneo – andrebbe persa una tensione immanente che struttura innanzitutto i suoi dipinti e, quindi, il loro rapporto con la realtà e la vita, che, crediamo, sono il vero obiettivo dello sguardo dell'artista friulano. L'arte di Pellis ruota attorno a un margine incomponibile tra materia e luce che si apre e si svolge innanzitutto all'interno del quadro. Quella tra materia e luce è una tensione immanente, dicevamo, un incontro-scontro che rappresenta il presupposto e il motivo di unità dell'intera sua parabola artistica. La materia (la neve oppure le rocce) invade il quadro nel momento stesso in cui la luce la tocca o l'abbandona. E il primo compito dell'artista è innanzitutto di controllare senza reprimere questa eccedenza della materia sulla forma, della realtà sull'immagine, della vita sull'arte. Anche nei dipinti che sembrano più pacificati, la materia è sempre in divenire, in movimento, è sempre una materia viva e vitale, anche se si tratta di una vita oscura, una vita che genera interrogativi dolorosi. È una materia che, quasi trascinata dalla luce, si fa incontro all'artista fino a dettarne i modi, fino a diventare espediente formale di una pittura che, appunto, diventa essa stessa materica, fisica. La natura si protende all'interno dello spazio fenomenico che separa e unisce soggetto e oggetto, e Pellis le si fa incontro non soltanto con sentimento e ingenuità, ma con una preparazione meditata e razionale, un calcolo precisissimo che predispose, per quanto possibile, il momento della sensibilità. In questo modo, i dipinti di Pellis diventano quasi delle sezioni controllate di un divenire che – lo si intuisce – è infinito e inoggettivabile, ma che, proprio per questo, mette in discussione l'esperienza, il percepire, l'oggetto finito, la natura e la realtà, non l'assoluto o un ideale trascendente che finirebbero soltanto per giustificare e risolvere una contraddizione che invece deve essere continuamente attraversata e vissuta.

La natura di Pellis, le sue montagne e i suoi giardini, non rimandano al di là di sé. La natura che egli cerca di restituire nei suoi quadri non è pervasa da forze simboliche, non sono squarci e frammenti che rendono visibile una totalità invisibile. La forza espressiva della natura nasce e vive all'interno della natura stessa e, pertanto, all'interno della vita dell'uomo, dell'artista e dell'osservatore. Le influenze divisionistiche, espressionistiche o *fauve*, presentissime e certamente costitutive della sua pittura⁴, non diventano mai

⁴ Su questo, R. De Grada, saggio introduttivo a *Pellis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Cavour) Milano 1968; L. Damiani, *Il liberty e gli anni venti*, cit., in part. pp. 176-178 e il saggio introduttivo di A. Manzano in *Giovanni Pellis, pittore senza pace*, cit., pp. 13-31.

funzionali a orizzonti teologici e all'anelito verso l'assoluto. Piuttosto vengono trattenute nel momento di massima tensione interna e giocate sul piano fenomenico della natura e della vita, l'unico concretamente disponibile all'arte. Le esperienze avanguardistiche di fine Ottocento e inizio Novecento sono recuperate e rilanciate da Pellis facendo un calcolato passo indietro (prima di avanzare al di là di esse) e innestandole su una sensibile base realistica, anche se alla fine quasi latente, un realismo, ovviamente non mimetico, che intende sprofondare nell'osservazione e nel sentimento della natura per comprendere le logiche del suo apparire. La natura di Pellis non rinvia al di là di sé, bensì invita a cogliere i momenti e le dinamiche – certo, non lineari e contraddittorie – del suo manifestarsi all'osservatore. È per questo che l'autore raggiunge la sua definitiva maturazione estetica collocandosi in «controluce», concentrandosi e riflettendo sulle velature luminose e sulle ombre che devono essere restituite, con assoluta fedeltà, sulla superficie della tela⁵.

Il vero obiettivo dell'arte e dell'estetica di Pellis sono le tracce, originarie e sempre nuove, dell'offerirsi della natura al soggetto, del manifestarsi della vita alla visione. E sono queste tracce che risultano poi costitutive della stessa nostra esperienza. Ciò che realmente interessa a Pellis è quello spazio intermedio, quella trasparenza quasi eterea e allo stesso tempo «inquietante»⁶ che unisce e divide sguardo e natura. Ciò che realmente lo interessa non è tanto l'orizzonte di contatto e assieme di rottura tra infinito e finito, quanto piuttosto le faglie interne al finito, alla natura e alla realtà colte da uno sguardo che non è più priorità del genio, e che invece può e deve essere lo sguardo di ognuno, di ogni soggetto che ricerca con attenzione e rigore. Con un linguaggio nietzscheano potremmo dire che ad impegnare Pellis sono quelle «forme intermedie (*Zwischengebilde*)»⁷ che articolano il rapporto e la distanza tra osservatore e oggetto. Egli tenta di rappresentare lo scarto e l'aporia interni al vedere. Le tensioni che innervano i suoi paesaggi sono radicate e si esprimono nella natura e nella realtà, e proprio per questo sono indagate dall'interno del vissuto, per immanenza, non spiegate richiamandosi a una trascendenza che è pura illusione. La «sospensione estrema»⁸ che precede ogni esercizio artistico conduce esattamente al centro, nel punto d'incontro fra visione e oggetto, e questa attenzione fenomenologica alla relazione tra osservatore e osservato svincola la sua arte dalla retorica del sublime e da ogni dimensione escatologica dell'arte. Il tempo dell'arte di Pellis è il tempo dell'esistenza, di una quotidianità soltanto apparentemente semplice, è il tempo

⁵ Naturalmente qui mi riferisco al dipinto *Covoni di fieno in controluce*.

⁶ A. Rizzi, presentazione dei *Disegni di Pellis*, Udine, Del Bianco, 1967.

⁷ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1888*, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München – Berlin – New York, de Gruyter, Bd. VIII/2, p. 99; *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VIII/2, p. 87.

⁸ R. De Grada, saggio introduttivo a *Pellis*, cit.

della storia di ogni uomo, di cui la natura rappresenta il fondo, il limite più lontano. Per quanto assurdo possa sembrare di fronte al continuo ritornare di Pellis alle montagne e al paesaggio, i suoi dipinti invitano l'osservatore a rintracciare nella natura i segni del tempo e della storia. Il dialogo estetico con la natura non riconosce un esito mistico o contemplativo, ma rimane costantemente e saldamente orientato a rischiarare riflessivamente i momenti della vita, le possibilità di nuove condivisioni, gli spazi di un nuovo vivere interpersonale. A quella base realistica che appare solida nel fondo invisibile dei suoi dipinti corrisponde il fine (e l'intenzione e la volontà) di un ritorno dell'arte alla vita. È in questo esito, in questa consapevolezza e in questa libertà da ogni estetismo, da ogni autosufficienza dell'arte, che, mi pare, vadano riconosciute le radici ultime del «candore», della «sincerità»⁹ e del rigore «morale»¹⁰ che spesso vengono riconosciuti a Pellis soltanto sul piano della ricerca formale e che invece coinvolgono la vita prima e dopo la stessa sua arte.

Le «sensazioni visive»¹¹ che guidano e danno corpo alla ricerca di Pellis – possiamo riassumere quasi in uno slogan – conducono dal simbolo, che scompare, al segno. È in questa direzione che va inteso il richiamo dello stesso autore alla «figura», un richiamo rivolto a se stesso e a quanti non ne coglievano, nella sua pittura, la centralità. Sul piano formale, la differenza interna a ogni rapporto visivo non può che essere fissata nel segno, quasi coincidere con esso. È attorno al segno che prendono forma e spessore i dipinti di Pellis, segni che uniscono e distinguono le montagne dai tetti delle case, gli strati delle rocce, i sentieri tra la neve, segni che sollevano, senza separarle, le figure dallo sfondo. Fissata, quasi ossessivamente, la differenza originaria del segno, fissate la distanza e la relazione tra natura e soggetto, Pellis allontana progressivamente il proprio sguardo per dedurne in modo rigoroso gli effetti. La «fedeltà» che gli è stata attribuita¹² è alla potenza espressiva e, allo stesso tempo, alla violenza riduttiva del segno, non a una natura intoccata e assoluta che inevitabilmente viene compromessa, filtrata e tradita dal segno, fino al punto da risultare irrecuperabile anche per via espressionistica. E la stessa consapevolezza viene esercitata fino in fondo nel riprodurre e nell'interpretare il circo, il carnevale e le maschere. Anche qui, il consueto rischio di fraintendere. Nessuna nostalgia, nessun sorriso malinconico e decadente, nessuna ambivalenza misteriosa, bensì l'attenzione e lo sforzo quasi insostenibile a non cedere all'allegoria, alla retorica del nascosto, alle presunte alchimie di una rivelazione simbolica attraverso l'arte. Se è

⁹ L. Damiani, *Il liberty e gli anni venti*, cit., p. 175.

¹⁰ P. Cabrini, *Pellis a Valbruna*, in *Tarvis*, a cura di G. Ellero e G. Barbina, Udine, SFF, 1991, p. 468.

¹¹ A. Rizzi, presentazione dei *Disegni di Pellis*, cit.

¹² P. Cabrini, *Pellis a Valbruna*, cit., p. 467.

impossibile risalire all'essenza, cogliere la natura in sé al di là del suo manifestarsi, la maschera si svincola da ciò che dovrebbe rivelare celando. È la maschera stessa che diventa problema e oggetto di riflessione, così come il circo, la spiaggia e il carnevale – con una mossa che sarebbe cinica, se non fosse partecipata e sofferta fino in fondo – tornano ad essere quel che sono: momenti d'evasione che non si emancipano da una luce crepuscolare e realistica, ovvero dagli interrogativi della vita e dalla necessità, teoretica e allo stesso tempo morale, di cercare di capire.

Pellis così comprende che la prima maschera, il luogo privilegiato dell'immagine, è la stessa rappresentazione artistica, è ognuno dei suoi dipinti. Proprio per questo le nature morte, tanto quanto i volti dei soggetti rappresentati aspettando la prossima nevicata, non sono né strutturalmente né formalmente lontani dalle maschere rappresentate quasi come referenti di un dialogo personale, silente ma vivo e addirittura ambizioso. L'arte di Pellis, declinata secondo qualunque dei suoi soggetti, è sempre e prima di tutto interrogativo su se stessa, sulla distanza che essa frappone e riduce tra il sé del soggetto e l'altro percepito. E se le montagne sono l'estremità più lontana e ultima di questa distanza, l'estremità più prossima e diretta – sempre tuttavia per differenza – è rappresentata dall'autoritratto. L'arte è luogo di riflessione innanzitutto e in ultima analisi sull'arte stessa, compresa quella riflessione che riguarda se stessi e che pretende di sollevarsi ad autocoscienza. E così anche la riflessione interiore o intellettuale è ricondotta alle aporie del vedere e del percepire artistico, al segno, a quella frattura che è costitutiva dell'arte stessa. Per questo, forse non rimane che compiere un ultimo sforzo di immanenza, un ultimo tentativo di distanziarsi dal segno: farne il proprio oggetto negativo, l'oggetto fondamentale ma latente. Pellis dipinge allora i due battenti di un cancello socchiuso, lasciato distrattamente aperto. Le ante sono vicinissime, ma non richiuse, restano separate e creano una distanza interna alla rappresentazione senza ricorrere al segno. Il giardino, le piante, la casa sullo sfondo oppure, in un altro caso, i personaggi, una donna e una ragazzina sedute in giardino, compongono una tranquillità apparente, una tranquillità che dissimula, ma che tuttavia non nasconde il tentativo – forse il tentativo più estremo di Pellis – di liberarsi del segno, di aggirarne la costitutiva necessità, di porsi ancora una volta e in modo ancor più radicale in «controluce».

Se rileggiamo da questa prospettiva le affermazioni di Pellis, troveremo, accanto al «tormento» e alla pena di un'anima sofferente, la consapevolezza, la forza e la sicurezza dell'artista che ha ben chiaro davanti agli occhi l'obiettivo della sua ricerca, ovvero il rapporto discontinuo, la differenza incolmabile tra visione e oggetto, soggetto e natura,

sguardo e realtà, arte e vita, un punto intermedio irriducibile a rappresentazione. Nella constatazione di essere un «guerriero folle senza spada» leggeremo allora la consapevolezza e persino l'ironia di un artista che interroga e indaga con un impegno radicale i presupposti della sua visione. Nella definizione di sé come di una «coscienza esasperata» leggeremo allora la coscienza di un ricercatore che non cede all'estetismo e non si accontenta nemmeno della sua arte.