

Il caso di Giovanni Philipponi si può ascrivere a quella cerchia di maestri del Novecento siciliano il cui percorso si immerge ineluttabilmente in una dimensione poetica caratterizzata in parte dal concetto di “sicilitudine”, neologismo coniato da Crescenzo Cane nell’omonimo saggio del 1959 in cui emerge una condizione dello spirito che «scaturisce dalla paura e dalla solitudine che ti assaliva a vivere in Sicilia, terra di illusioni e delusioni, di slanci e di tirannidi», e in parte alla sciasciana concezione della “Sicilia come metafora del mondo”, chiave di lettura della cultura isolana secondo cui «scrittori e artisti, poeti e pittori, attraverso la particolarità e le particolarità della Sicilia, hanno raggiunto l’universalità». Pare proprio che la sua opera possa trovare spazio tra queste due categorie dell’anima. Si potrebbe partire dall’ineluttabile tema delle ‘ragioni della fuga’ in relazione al rapporto tra l’artista e la sua terra di origine. Il suo realismo atavico marcatamente espressivo, oggettivante, quasi ‘segnico’, incarna perfettamente le caratteristiche e il senso immutabile della storia della Sicilia, quale «luogo storico» (e quindi «perduto») piuttosto che come «luogo da ritrovare», come forse accadeva in Guttuso. L’uomo indagato nella ricerca pittorica di Philipponi è «l’uomo ridotto dalla storia a pura, inconsueta e inutile esistenza», eloquente nei soggetti da lui dipinti – nei gesti, nelle cose, nei frutti), che altro non sono, in chiave montaliana, che «gli ossi di seppia» della storia. E da qui il voler volgersi altrove, mentalmente e fisicamente. Egli guardò, inoltre, a Cézanne, a Van Gogh, agli sviluppi del realismo espressionista, a Léger che conobbe a Parigi. Recatosi a Milano nel 1946 si accostò a Corrente, frequentò i De Grada, Migneco e Quasimodo. Furono anni di appassionante esperienze, ma anche di privazioni che la guerra inasprì. Il ritorno in Sicilia rafforzò la vocazione realista e indusse il pittore a formulare le prime soluzioni neocubiste nella strutturazione dei piani, tra la superficie ondulata dei campi e lo stratificarsi delle rocce: le distese aride, gli appezzamenti di grano, le spaccature delle frane, i contadini coi muli nelle “trazzere” e i villaggi arrampicati sulle colline. Quindi, tutto ciò divenne pittura essenziale, mai idilliaca o arcadica: una cultura contadina di verghiana memoria. Nella sua pur diversificata produzione pittorica e grafica, oltre quanto già sostenuto dalla critica, ritengo siano da sottolineare alcuni aspetti stilistici piuttosto evidenti. Volendo richiamarsi alla baudelairiana distinzione tra colorismo e linearismo, ritengo prevalga in lui una certa prevalenza del primo, anche se i suoi impianti compositivi mostrano sempre una formidabile stabilità. L’immediatezza nel segno pittorico – evidente anche nella sua produzione grafica, anzi spesso la grafica è al servizio della pittura (come molti schizzi presenti in questa antologica dimostrano) – dei suoi nudi, dei suoi ritratti, delle nature morte e dei paesaggi invasi da un’intensità materica che si fa luce vibrante, dove a tratti si possono scorgere echi della tavolozza dei maestri coloristi del passato come certi rossi dorati di reminiscenza rembrandtiana o certi bruni verdastri alla Goya. Al contempo si scorge nella sua pittura la piena assimilazione dei linguaggi novecenteschi e delle avanguardie, per arrivare a riflettere – sempre come un abile demiurgo del colore – sulle esperienze introspettive e materiche di Lucian Freud, Fausto Pirandello e persino di Francis Bacon (come si evince nei nudi e nei ritratti degli anni Sessanta). Ma per tornare al tratto saliente dell’intera produzione dell’artista agrigentino, e cioè al suo innato accostarsi alla realtà con una rappresentazione di sintesi poetica dove forma e colore si fondono per dare spazio a un’immagine universale, può tornare utile rileggere quanto scrisse Baudelaire sul tema del colore. «Quando la grande sfera di fuoco discende tra le acque, rosse fanfare erompono da ogni dove; un’armonia di sangue dilaga all’orizzonte, e il verde s’imporpora dovizioso. Questa grande sinfonia del giorno, eterna variazione della sinfonia di ieri, questa successione di melodie, ove la varietà sgorga sempre dall’infinito, questo inno complicato ha nome colore. Le affinità chimiche sono la ragione per cui la natura non può commettere errori nella concertazione dei suoi toni; che, per essa, forma e colore fanno tutt’uno. Neppure il vero colorista può sbagliare; e tutto gli è concesso, in quanto conosce da sempre la gamma dei toni, la forza del tono, i risultati degli impasti, e tutta la scienza del contrappunto, e può così comporre un’armonia di venti rossi differenti» (C. Baudelaire, *Del Colore*). È esattamente ciò che accade nei paesaggi e nei

nudi di Philippone, un'armonia inaspettata di rossi infuocati, dove la madre terra infonde le proprie origini. Ma in lui tutto il gioco armonico del colore si fonde con quanto di più atavico alberga nella tradizione umana della terra isolana. Scrive Sciascia: «e ne restano, appunto reliquie: qualcuno che ancora trebbia il grano a zoccolo di mulo e lo spaglia agli avari refoli che vengono dal mare; le donne che poi lo passano al vaglio; la capra girgentana legata a brucare tra le stoppie. Ci sono poi le facce: dei contadini delle donne contadine e, starei per dire, degli alberi: quei mandorli dai tronchi contorti e spaccati che sembrano sopravvissuti a un incendio. E l'incendio c'è, ed è quello dell'estate. Philippone ne coglie il riverbero anche negli interni, sui corpi delle dure veneri terrestri». Un mondo brulicante di materia che diviene poesia pittorica.

Giuseppe Cipolla