

MORANDI ultimo

nature morte 1950-1964



Morandi ultimo
nature morte 1950-1964

Galleria dello Scudo

Mostra realizzata con il patrocinio
dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona
e del Museo Morandi di Bologna

Progetto e realizzazione della mostra: Massimo Di Carlo, Laura Mattioli Rossi,
Massimo Simonetti

Ordinamento storico-critico e scelta delle opere: Laura Mattioli Rossi
con la collaborazione di Massimo Di Carlo, Flavio Fergonzi, Maria Mimita Lamberti,
Franz Armin Morat, Giuseppe Panza di Biumo, Marilena Pasquali

Catalogo a cura di: Massimo Di Carlo, Laura Mattioli Rossi, Marilena Pasquali

Saggi e contributi: Maria Mimita Lamberti, Laura Mattioli Rossi,
Franz Armin Morat, Giuseppe Panza di Biumo, Marilena Pasquali,
Fausto Petrella, Joseph J. Rishel, Angela Vettese

Catalogo delle opere: Flavio Fergonzi

Schede tecniche: Laura Lorenzoni

Biografia: Lorenza Selleri

Ricerche iconografiche: Laura Lorenzoni, Francesco Sandroni, Lorenza Selleri

Interventi per la conservazione delle opere: Cesare Lonardi, Verona;
Gianni Rossi, Milano

Progetto dell'allestimento: Gianmaria Colognese

Allestimento e illuminotecnica: Andrea Avanzini e Luigi Pimazzoni, Verona

Cornici: Giorgio Bochese, Verona; Massimo e Paolo Romanò, Milano;
Franco Sabatelli, Milano

Trasporti: Emmepi Art Service srl, Verona; Piccin Trasporti d'Arte srl, Milano;
Züst Bachmeier SA Trasporti internazionali, Chiasso

Con l'assistenza e
protezione assicurativa di



GENERALI
Assicurazioni Generali S.p.A.

MORANDI ultimo

nature morte
1950 - 1964

a cura di Laura Mattioli Rossi

Mazzotta

Redazione del catalogo: Domenico Pertocoli
Traduzioni: Linguexecutive, Verona; Michael Haggerty, Lisa Mazzi, Massimo Parizzi
Impaginazione: Bruno Trombetti
Copertina: Fulvio Ariani

Legenda

Per i dipinti, gli acquarelli, i disegni e le incisioni di Giorgio Morandi citati o riprodotti in questo volume sono ogni volta indicati i cataloghi generali e i rispettivi numeri di pubblicazione con le seguenti voci abbreviate:

- Pasquali n... Pasquali M., *Morandi - Acquerelli. Catalogo generale*, Electa, Milano, 1991
- Pasquali-Tavoni n... Pasquali M., Tavoni E., *Morandi - Disegni - Catalogo generale*, catalogazione scientifica, datazione e confronti iconografici a cura di M. Pasquali in collaborazione con L. Selleri, Electa, Milano, 1994
- Vitali n... Vitali L., *Morandi - Catalogo generale*, Electa, Milano, 1977, 2 voll. (II ed. ampliata, 1983)
- Vitali inc. n... Vitali L., *Giorgio Morandi - Opera grafica*, Einaudi Editore, Torino, 1957, con 113 tavole fuori testo stampate con procedimento fototipico (II ed. ampliata e corretta, in sedicesimo, 1964; III ed. ampliata e corretta, in sedicesimo, 1978; IV ed. ampliata, in sedicesimo, 1989)

© 1997 Giorgio Morandi - by SIAE

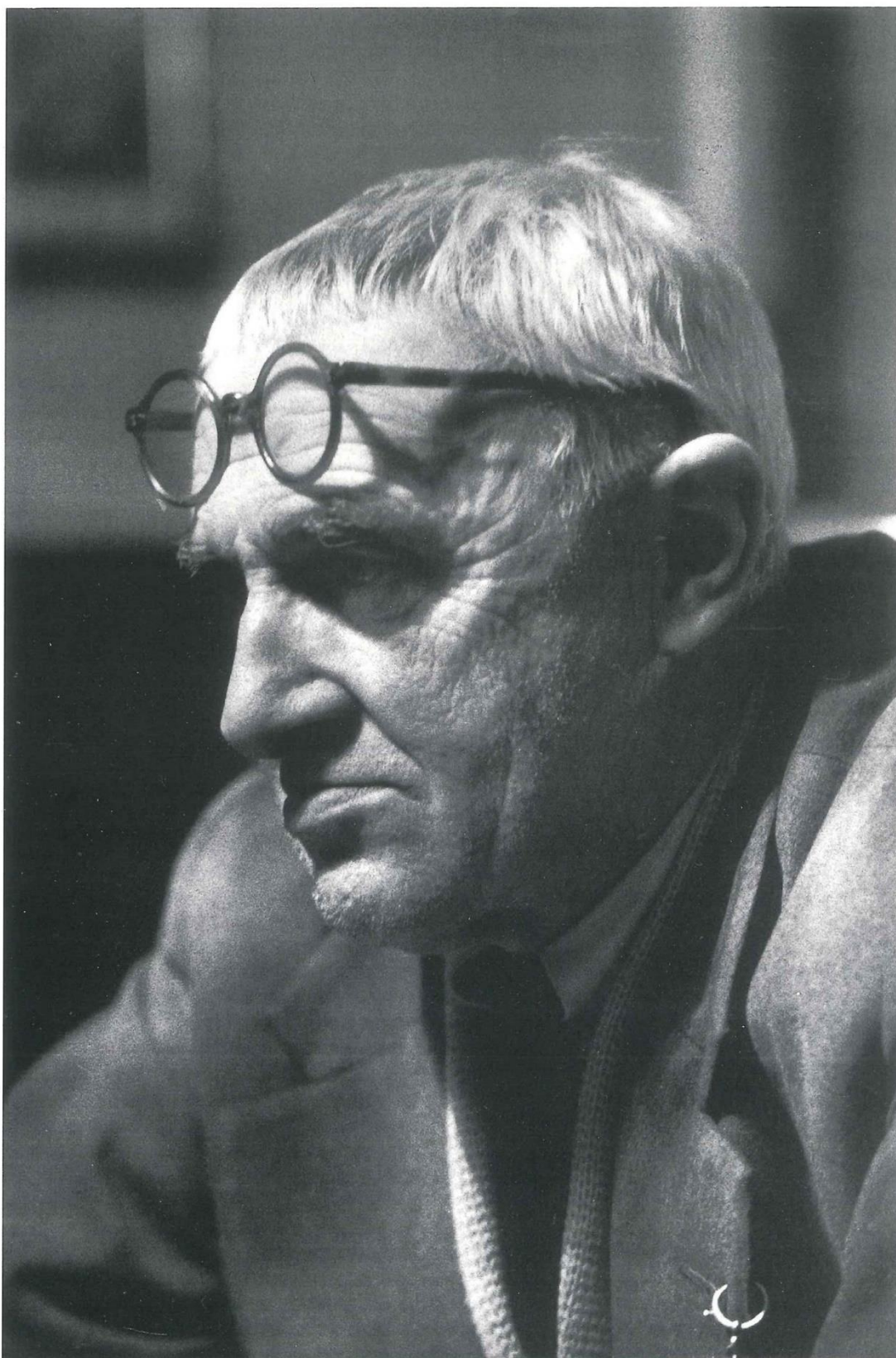
© 1997 Edizioni Gabriele Mazzotta
Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano

© 1997 Galleria dello Scudo
Via Scudo di Francia 2, 37121 Verona

ISBN 88-202-1258-7

Sommario

- 9 Giorgio Morandi: questioni di metodo
Laura Mattioli Rossi
- 27 Convenzioni e convinzione di un genere pittorico
Maria Mimita Lamberti
- 41 Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi
Marilena Pasquali
- 51 Morandi e l'America: la sua fortuna nel mondo anglofono
Joseph J. Rishel
- 59 Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra
Angela Vettese
- 69 "Lux claustrum": costruzione di un mondo sublime. Note su Giorgio Morandi
Fausto Petrella
- 89 L'incarnazione della "reine Malerei" ovvero la pittura pura
Franz Armin Morat
- 93 Attualità di Morandi
Giuseppe Panza di Biumo
- 97 Catalogo delle opere
Flavio Fergonzi
- 202 Schede tecniche delle opere esposte
a cura di Laura Lorenzoni
- 207 Esposizioni e bibliografia citate nelle schede tecniche delle opere
- 213 Morandi e il mondo dell'arte. Lettere 1950-1964
a cura di Marilena Pasquali
- 229 Giorgio Morandi. Vita e opere 1950-1964
a cura di Lorenza Selleri
- 245 Esposizioni 1950-1964
a cura di Lorenza Selleri con la collaborazione di Laura Lorenzoni
- 253 Bibliografia 1950-1964
- 266 Bibliografia essenziale



Giorgio Morandi in una fotografia di Mario De Biasi, 1959.

Giorgio Morandi: questioni di metodo

Laura Mattioli Rossi

Nel 1963, pochi mesi prima della morte di Giorgio Morandi, Lamberto Vitali apriva la sua introduzione alla monografia per le Edizioni del Milione con le parole: “Chi ha scritto queste note si contenterebbe se, come si usa dire, esse potessero servire ai futuri biografi di Morandi (ma forse il libro su Morandi verrà soltanto fra una cinquantina d’anni, quando le prospettive si saranno assestate e molti fatti, dei quali a noi testimoni sfuggono la ragione e l’importanza, si saranno chiariti).”¹

Trentacinque anni dopo queste parole, la mostra vuole ora proporre una rilettura dell’opera di Morandi focalizzata sull’ultimo periodo della sua attività, dal secondo dopoguerra alla morte. In concreto l’attenzione è rivolta alle nature morte con oggetti – considerate il tema specifico della sua ricerca, tralasciando i fiori e i paesaggi – dipinte dal 1950, anno in cui, nel fervore della ricostruzione postbellica, sembra definirsi dal punto di vista stilistico il nuovo corso morandiano, al 1964, quando si conclude il periodo estremo dell’artista, caratterizzato da una materia sempre più diafana.²

Lungi dal porsi come “il libro su Morandi”, come indicava Vitali, anche solo per quanto riguarda la produzione estrema del maestro bolognese, questa rassegna intende usare la distanza storica che il tempo trascorso ha posto fra noi e le opere in due modi: verificare e approfondire le nostre conoscenze sulle nature morte degli anni Cinquanta e Sessanta, in un’ottica più strettamente attinente la storiografia artistica, e porre alcune domande fondamentali sul significato e sul valore di quei dipinti, domande che coinvolgono inevitabilmente il concetto stesso di storia applicato alla produzione artistica e i metodi della critica d’arte.

Se il 1964, anno della sua morte, vede la pubblicazione di due testi fondamentali, quali le monografie di Lamberto Vitali³ e di Francesco Arcangeli⁴ (oltre a quelle di Marco Valsecchi⁵ e di Alberto Martini⁶), negli anni seguenti si susseguono e si moltiplicano le mostre celebrative in ogni parte del mondo, a partire dalla retrospettiva di Bologna del 1966⁷ fino alla mostra del centenario del 1990⁸ e alle manifestazioni organizzate a Milano⁹ e in Giappone¹⁰ tra il 1989 e il 1990. Solo negli ultimi due anni sono state realizzate ben quattro esposizioni monografiche dedicate all’artista,¹¹ tanto che potrebbe sembrare difficile ormai scrivere o proporre qualcosa di nuovo su di lui.

Considerando la ricchezza della bibliografia morandiana, risulta evidente che la fama indiscussa di sommo maestro dell’arte italiana, formatasi attorno alla sua figura a partire già dalla seconda metà degli anni Trenta e stabilmente consolidatasi proprio negli anni Cinquanta grazie agli scritti del dopoguerra di Francesco



Arcangeli,¹² Cesare Gnudi,¹³ Roberto Longhi,¹⁴ Giuseppe Raimondi¹⁵ e alla fortuna presso i collezionisti, ha così fortemente condizionato la critica successiva da vincolarla, in un atteggiamento sempre celebrativo, a un approccio quasi esclusivamente antologico. Tranne che per alcune recenti mostre a soggetto,¹⁶ l'interesse è sempre stato rivolto all'intero percorso della vicenda morandiana, nell'ambito della quale sono stati privilegiati i dipinti più antichi eseguiti sotto l'influsso di Cézanne, il periodo metafisico e di "Valori Plastici" fino agli anni Venti e Trenta. Malgrado generici apprezzamenti per i lavori più tardi, in particolare per i paesaggi, e il riconoscimento che la rigorosa ricerca del pittore bolognese non si arresta fino alla morte, producendo un continuo rinnovamento di modi espressivi,¹⁷ la critica non ha approfondito l'attività successiva al 1950, forse anche sconcertata inconsciamente dal numero delle opere prodotte,¹⁸ considerandola semplicemente la conseguente e rigorosa continuazione di quella precedente.

Dopo i geniali esordi degli anni Dieci, testimoniati dalle pochissime tele superstiti, Morandi avrebbe dunque raggiunto la piena maturità nel corso degli anni Venti e Trenta, affiancando l'incisione alla pittura a olio, per concludere la propria parabola artistica nel secondo dopoguerra in modo coerente con una poetica già compiutamente definita. Emblematico di questa lettura critica è il fatto che nel panorama storico dell'arte italiana di questo secolo presentato al CIMAC di Milano Morandi sia collocato, con una sala monografica, accanto ad Arturo Martini, a Mario Sironi e a Filippo de Pisis a documentare gli anni della dittatura fascista; l'unico dipinto posseduto dalle Civiche Raccolte milanesi successivo al 1950, la splendida *Natura morta* con panno giallo del 1952 (Vitali n. 831), presente in questa rassegna, è esposto con la collezione Vismara, cui appartiene, nella sede di via Palestro.

Tuttavia le novità presenti nella produzione tarda del maestro bolognese sono notevolissime e gravide di spunti destinati a germogliare con il tempo, a cominciare dal numero stesso delle opere realizzate, tanto da generare un senso di imbarazzo – come ho già accennato – nei critici abituati a concentrare la loro attenzione sui pochi dipinti esemplari della produzione precedente. Infatti dal

Tre nature morte del 1914-15
(da sinistra, Vitali nn. 13, 18, 23),
appartenenti rispettivamente
alla collezione Giovanardi, al Musée National
d'Art Moderne di Parigi e alla raccolta
Mattioli: sono il primissimo esempio
di composizione in cui Morandi dipinge
gli stessi oggetti – una scatola rettangolare,
una brocca, una bottiglia e/o un
portaorologio – da diversi punti di vista.

catalogo generale dei dipinti a olio curato da Vitali¹⁹ risulta che Morandi eseguì 603 quadri dal 1910 al 1947 e ben 772 dal 1948 alla morte: se dunque più di metà della produzione morandiana avvenne in questo periodo, si può ragionevolmente supporre (dopo averne verificato la qualità, che peraltro non è mai stata messa in dubbio dalla critica e di cui il pittore stesso è stato il più rigoroso censore) che esso costituisca il momento di maggior ricchezza creativa dell'artista.

Sentendosi ormai pienamente riconosciuto dai critici e dai collezionisti, in un'Italia che con la forte ripresa economica cerca di dimenticare il dramma della guerra e gli anni del fascismo, Morandi sembra aver trovato una maggiore fiducia in se stesso e una nuova serenità, che si traducono in una gamma cromatica chiara e luminosa e in un fecondo impulso creativo.

L'elevato numero di dipinti eseguiti in questi anni è dovuto anche ad altre motivazioni, relative al modo di operare dell'artista e al significato stesso delle opere: esso è strettamente legato alla realizzazione delle *serie*, cioè di numerosi quadri di soggetto analogo differenziati da varianti di diverso tipo. Viene ora presentata in mostra come esemplare di questo nuovo modo di procedere la serie "del panno giallo" del 1952, con ben sei tele su dieci realizzate.

Morandi aveva dipinto due nature morte molto simili, speculari, per la prima volta nel 1923²⁰ (ma se si osservano con attenzione le nature morte del 1914-15 della collezione Giovanardi, del Musée National d'Art Moderne di Parigi e della raccolta Mattioli, rispettivamente catalogate da Vitali ai numeri 13, 18, 23, si nota che esse raffigurano gli stessi oggetti – una scatola rettangolare, una brocca, una bottiglia e/o un portaorologio – sotto diversi punti di vista, frontale o laterale, alto o basso, lontano o vicino) e più di una versione dello stesso modello nel 1927-29.²¹ Negli anni 1939-40 aveva ripreso con maggiore insistenza la ripetizione della stessa composizione, mutando la posizione di qualche oggetto o la distanza dell'inquadratura. In quest'ultimo anno le variazioni interessano anche il formato (come nella *Natura morta* Vitali n. 260 che costituisce la versione ovale della *Natura morta* Vitali n. 259) o il piano di posa (nella *Natura morta* Vitali n. 265 parte della tela è occupata dal tavolo, la cui presenza invece è solo accennata nella *Natura morta* Vitali n. 263) e si estendono dalla natura morta al paesaggio, come nelle due vedute di Bologna sotto la neve (Vitali nn. 283, 284); in seguito il procedimento sarà applicato anche ai dipinti di fiori, come dimostrano ad esempio alcuni quadri del 1950 (Vitali nn. 728, 730).

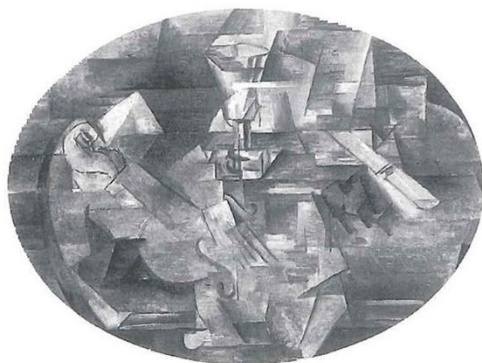
Dal 1941 la ripresa degli stessi modelli si fa sempre più frequente. In alcuni dipinti parte della composizione, ad esempio la metà destra, resta invariata mentre mutano la metà sinistra e la distanza (come nelle nature morte Vitali nn. 291, 293-296); in altri (come nelle nature morte Vitali nn. 314-318 e 320) cambia il raggruppamento degli oggetti mentre il punto di vista si sposta dal centro al lato. Da questo momento il pittore sembra voler saggiare sistematicamente le diverse possibilità racchiuse nel modello, moltiplicando il numero dei dipinti ispirati al medesimo tema, come mostrano, ad esempio, le nature morte di

Negli anni 1939-40 Morandi ripete con insistenza composizioni assai simili, con variazioni che interessano il formato, l'inquadratura o il piano di posa. Nella *Natura morta* del 1940 (Vitali n. 265) della Nationalgalerie di Berlino parte della tela è occupata dal tavolo, la cui presenza invece è solo accennata nella *Natura morta* dello stesso anno (Vitali n. 263, a destra) di collezione privata.



Convenzioni e convinzione di un genere pittorico

Maria Mimita Lamberti



Georges Braque, *Violon, verre et couteau*, 1910. Praga, Národní Galeri. Riprodotto con il titolo *Natura morta* su "La Voce", dicembre 1911.

Libri e quadri in via Fondazza

"Natura morta è il nostro dizionario, e anche il nostro trattato d'armonia e la nostra grammatica..." (Henri des Prureaux, *Della natura morta*, in "La Voce", Firenze, 22 giugno 1911)

La definizione di Henri des Prureaux della natura morta fu certamente un'illuminazione per il giovane Morandi, stimolo a coltivare proprio quel "genere più umile e aristocratico" che, sull'esempio di Chardin e di Cézanne, doveva offrire all'intelligenza pittorica un campo libero da equivoci contenutistici: la natura morta moderna, "figlia dello spirito di analisi e dell'individualismo", era indicata come la matrice di "una pittura astratta, quasi occulta, la quale non dovrebbe uscire dallo studio".¹

Nel dicembre dello stesso anno, ancora nella rivista fiorentina, des Prureaux avrebbe sviluppato il tema pubblicando le prime fotografie di quadri cubisti, fra cui l'ovale *Natura morta* di Braque, ora a Praga, affine nel gioco di riflessi dei vetri all'esperimento morandiano del 1912 (Vitali n. 4).

In conformità al purovisibilismo vociano Morandi ha sempre accettato per le sue opere il titolo più anodino di natura morta, adeguandosi alla dizione neutra e già accademica anche quando la progressione in serie dialettiche dei singoli quadri o l'elusività della trascrizione pittorica dei dati oggettivi avrebbero suggerito un termine più contemporaneo, come ad esempio composizione, così ampiamente speso dagli astrattisti.

Se in alcuni casi è invalso nell'uso critico di raggruppare determinati quadri facendo riferimento a qualche emergenza più evidente nella scelta degli oggetti (ad esempio per l'unicum delle nature morte con lo straccio), si tratta di un gergo d'atelier non convalidato pubblicamente dall'artista. Natura morta e basta, quel che conta è il quadro, la pittura (anzi, lavorare), così ripete spesso Morandi nelle interviste: e l'accettazione di un termine neutro mediato dalla tradizione accademica dei generi invece di disturbarlo sembra proteggerlo, come quelle formule di cortesia desuete e sempre uguali che ricorrono nel suo epistolario. È lo stesso Morandi che, timoroso di offenderlo, dice a Francesco Paolo Ingrao dopo una consuetudine di diversi anni: "Mi scuserà, sa, se le do del Lei, ma io do il Lei anche a Lamberto Vitali."² Un'educazione formale, o la forma come educazione, possono essere le formule giustamente ambigue di ambedue queste difese, dell'uomo e del pittore.

Come lo spazio segreto dell'atelier, il genere della natura morta rischia però nell'apparente monotonia, ma soprattutto nell'identità primaria e riconoscibile degli oggetti desueti scelti da Morandi, di divenire una sorta di gabbia, uno schema di giudizio contenutistico prima, stilistico poi. È il pericolo ben avvertito nella lettera sulfurea che Licini scrisse a Marchiori dopo la visita alla Quadriennale del 1939:³ quell'identificazione dell'artista con il repertorio delle sue cose, fraintesa in termini di rimpianto per i poveri oggetti di pessimo gusto gozzaniano. Mentre, parafrasando una bellissima espressione di Cesare Garboli sulla poesia di Penna, si potrebbe rispondere che, "storia smagliante e splendida di una nevrosi ossessiva", la pittura di Morandi "ha rosicchiato tutti i muri della sua prigione".⁴ Se invece di applicare l'etichetta tradizionale di nature morte, o di Still-leven alla fiamminga, o di vite silenziose secondo Isabella Far de Chirico, si provassero ad adattare ai quadri di Morandi le suggestioni dei titoli delle ultime mostre collettanee sul tema – da *Der stille Dialog* (1978) ai recenti *Objects of Desire* (1997) – non si otterrebbe molto di più, in termini di comprensione del repertorio morandiano.

Provare per paradosso a qualificare invece come *Gemälte Schätze* (tesori dipinti) bottiglie, chicchere spaiate e vasi sbracciati servirebbe forse, nella vistosa dissonanza, a segnalare lo spiazzamento ironico di quella scelta. Pensiamo all'irta e difficoltosa riconoscibilità di un oggetto misterioso come il poggiorologio che appare nelle nature morte dal 1914: da correlare come uno sberleffo alla decrittazione della pittura secondo i contenuti.

L'analisi elementare delle nature morte di Henri Rousseau è il secondo polo di questa scelta volutamente minore, di povere cose ottocentesche, un ironico elenco da rigattiere non diverso dai cartelloni dei caldarrostaï fiorentini, nella cui icasticità vernacola Soffici trovava lo stesso stupore primitivo del Doganiere.

Fin dall'origine le cose di Morandi sono recuperate, marginali, una selezione provocatoria che, anche nei precedenti letterari, non deve forzatamente dipendere dai soli e soliti poeti crepuscolari.

Baudelaire, poeta amatissimo dai giovani artisti del passaggio di secolo, dedicata un'intera poesia a un flacone di profumo,⁵ aveva scritto anche due versi assai suggestivi come: "Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Oû gît tout un fouillis de modes surannées."⁶

Tra l'altro questo parallelo, di sapore funebre, tra armadi e salotti che nascondono ricordi e oggetti fuori moda, una tomba e una fossa comune, e il bagaglio di ricordi e pensieri dell'artista, si trova nella sequenza di componimenti dedicati fin dal titolo allo *Spleen*: noia, distacco, senso di vuoto e inutilità del vivere quotidiano che dalle letture di Baudelaire potevano forse mettere a fuoco uno stato d'animo di Morandi, almeno negli anni giovanili,⁷ incatenato com'era a Bologna dagli obblighi di famiglia, frustrato dal misero impiego come maestro di disegno nelle scuole elementari (l'ossequioso epiteto di 'maestro' verrà sempre respinto con diletto, in memoria di quegli anni).

Per il deliberato pauperismo del repertorio di oggetti di Morandi viene spesso ripetuto il racconto di Luigi Magnani: di quando, costretto dalle insistenze dell'amico, il pittore piegandosi a comporre una natura morta di soggetto musicale (Vitali n. 313), sostituì agli strumenti preziosi, appositamente prestatigli, una chitarra e una trombetta, giocattoli acquistati a una fiera (ancora oggi conservati al Museo Morandi di Bologna).

L'insolita natura morta musicale, però, laddove disattende le intenzioni del committente, le ribalta – e le amplifica – nel rimando dichiarato a un precedente altissimo come *Les attributs de la musique* di Chardin al Louvre. Anzi è solo in questo caso, di oggettiva difficoltà per Morandi alle prese con un tema estraneo, che il riferimento a Chardin è individuabile in precisi elementi: non solo la chitarra in orizzontale, rivolta frontalmente verso lo spettatore, ma lo strumento a fiato in diagonale sopra di essa, così come il piano rialzato dell'appoggio, e la



Paul Cézanne, *Pichet et fruits*, 1900-1906. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart.



La natura morta di Henri Rousseau del 1910 già nella collezione di Ardengo Soffici. Collezione privata.

cinghia che ne scende, ricorrono sia nella decorazione di Chardin (in origine una sovrapporta) sia nel formato allungato del quadro per Magnani. Anche se ribaltate, non solo nel linguaggio basso del giocattolo infantile, ma nei dettagli (la chitarra è ruotata da destra a sinistra, la cinghia è visibile dietro e non davanti al piano di appoggio...), queste citazioni da Chardin sono peraltro le uniche che si possano decifrare con puntualità nella produzione di Morandi.

In quanto pittore reattivo all'esperienza visiva in modi tanto acuti da sconfinare in un azzeramento del proprio linguaggio (confesserà di non riuscire a dipingere per alcuni giorni a ridosso delle visite alle mostre), Morandi trasforma ogni dato dopo un lungo metabolismo di riflessione: ogni verifica puntuale, su opere di innegabile aura chardiniana, finisce per lasciare un largo margine di autonomia, limitando i contatti a minimi indizi (alcuni rapporti di volumi, la doppia arsi di oggetti identici in un insieme ritmico, la scansione sul piano, le ricerche tonali sul bianco, la luce portata e il gioco delle ombre...)⁸

L'esempio ricorrente di Chardin come iniziatore della natura morta moderna, autoreferenziale, che anticipa la rivoluzione cézanniana, era ben presente a Morandi fin dalle letture vociane di des Prureaux e di Soffici.⁹ Il pittore stesso, in una lettera a Bartolini, scriverà: "Io mi contenterei di poter realizzare la decima parte di quel che ha fatto Chardin."¹⁰

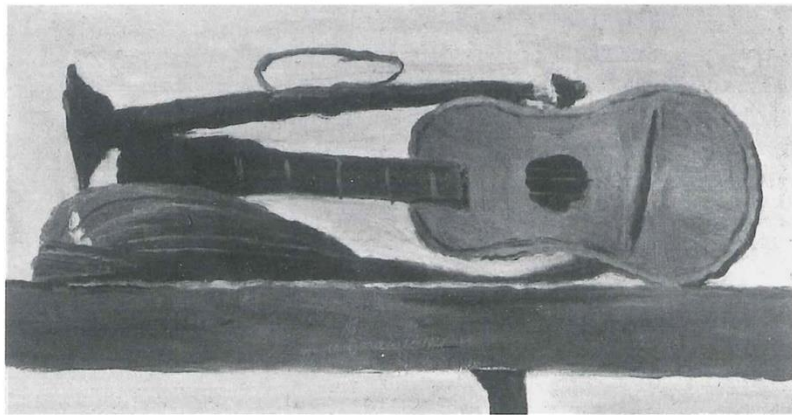
Nel vivo della polemica sulla Quadriennale, Bartolini, invelenito, rilancerà contro Morandi il precedente di Chardin come un'accusa ingenerosissima di plagio: "E ripeto che talvolta Morandi domandò per intiero a Chardin il soggetto di un quadro: come glielo domandò quando incise all'acquaforte la bella stampa delle pere e delle mele e dell'uva moscatella e che fu una di quelle lodate da me [...] ma lodata quando ancora io non sapevo che essa acquaforte provenisse dal quadro 'Fruit' della collezione Reinhart a Winterthur. Morandi, fra le altre cose, non è mai stato in Francia, ma ha visto Chardin dalle foto dei quadri di Chardin, che egli teneva appiccicate, nel 1932, alle pareti del suo studio."¹¹

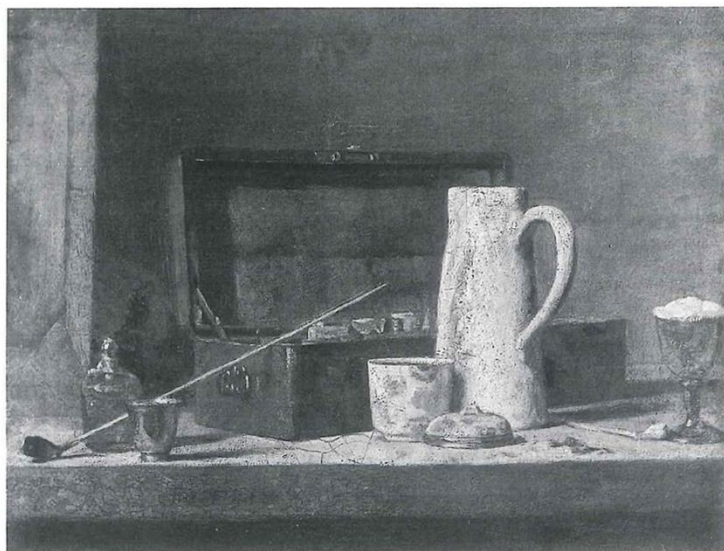
Se il confronto diretto tra l'opera di Chardin e l'acquaforte di Morandi dimostra la caratteriale infondatezza dell'insinuazione, è invece suggestiva la notizia delle riproduzioni di Chardin viste sulle pareti dello studio di Morandi, già ricordate da Bartolini,¹² ma qui riferite a una data precisa, il 1932.

Nel 1932, per le edizioni di Valori Plastici, usciva a Parigi e in francese una monografia su Chardin, curata da André de Ridder, illustrata da novantasei tavole in bianco e nero di ottima qualità,¹³ con tutti i maggiori quadri del Louvre e anche, col titolo *Fruits*, la natura morta di Winterthur (tav. LXXVII). Il volume era stato stampato nel novembre 1931 a Spoleto, in tiratura numerata: l'esemplare di proprietà Morandi però non solo è intatto, il che esclude la spaginata delle tavole, ma da una lettera al suo interno risulta essere stato inviato da Firenze al pittore solo nel 1939.¹⁴ Questo non basta però per eliminare il de Ridder come possibile fonte dell'iconografia chardiniana conosciuta da Morandi nei primi

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Les attributs de la musique*, 1765. Parigi, Musée du Louvre.

Natura morta, 1941 (Vitali n. 313).
Mamiano di Parma, Fondazione Magnani
Rocca.





anni Trenta: dati gli stretti rapporti fra i due documentati negli archivi Broglio sino al 1932, l'editore, a cui il pittore si era già rivolto ad esempio per ottenere una fotografia de *La maison du pendu* di Cézanne,¹⁵ avrebbe potuto provvedere anche in questo caso a inviargli alcuni clichés del volume, in corso di stampa a Spoleto.

Anche se il testo di de Ridder è fitto di osservazioni sulla biografia di Chardin, che potrebbero applicarsi tali e quali ad abitudini e vezzi morandiani, si deve notare che nella copia oggi al Museo Morandi di Bologna i soli segni a margine (e non abbiamo ragione di non ritenerli di mano del pittore), attribuibili al secondo dopoguerra, individuano alcuni passaggi relativi alla tecnica di preparazione della tela e della stesura del colore.¹⁶

Diverse sono evidentemente le relazioni con l'apparato illustrativo: mai citazioni dirette, ma frutto di un lungo ragionamento sugli schemi compositivi secondo l'abitudine di Morandi, capace da sempre di trarre il maggior frutto possibile dalla documentazione fotografica in bianco e nero di opere inaccessibili, il volume del 1932 (il primo cronologicamente dei quattro testi conservati nella biblioteca)¹⁷ conferma tra le referenze più ovvie *La tabagie*, una natura morta che per il gioco dei volumi netti e per la presenza della grande brocca sembra interagire con diverse opere del pittore già negli anni Venti.¹⁸

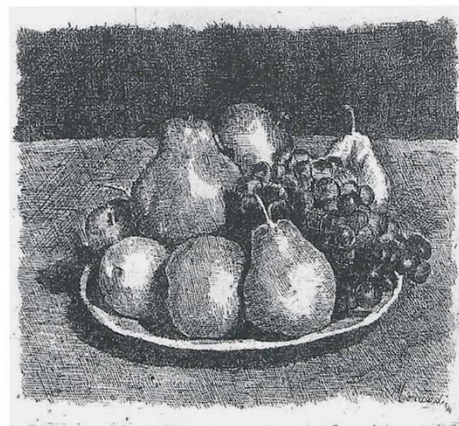
Ben documentato nel corredo di tavole del de Ridder è *Jeune homme construisant un château de cartes*:¹⁹ quando nel 1956 Morandi andrà a Winterthur sosterrà a osservare nel quadro il dettaglio delle carte sul tavolo, verificando probabilmente una costruzione che già aveva sollecitato la sua attenzione in fotografia. E, dove il volume del 1932 documentava anche la variante dell'Ermitage, *Jeune homme jouant avec des cartes*, è per ora un'ipotesi da provare che a Morandi fosse nota la replica di questo quadro giunta nella raccolta degli Uffizi nel 1951.

Al dettaglio del castello di carte (in forma di parallelepipedo orizzontale nella versione Reinhart, come quinte ad angolo in quella degli Uffizi) si possono accostare vari impianti di nature morte morandiane (così i primissimi piani delle due nature morte del 1953, Vitali nn. 891 e 892), ma anche l'abitudine della costruzione diretta, in cartone, di vere e proprie scatole fatte dall'artista e ora conservate al Museo Morandi, da utilizzare nelle nature morte insieme ai contenitori di latta e alle bottiglie, ridipinte o zonate dal colore direttamente sul modello.

L'intervento dell'artista sugli oggetti scelti è un modo analogo di costruzione diretta, che intende alterare il dato reale in vista del progetto pittorico, non

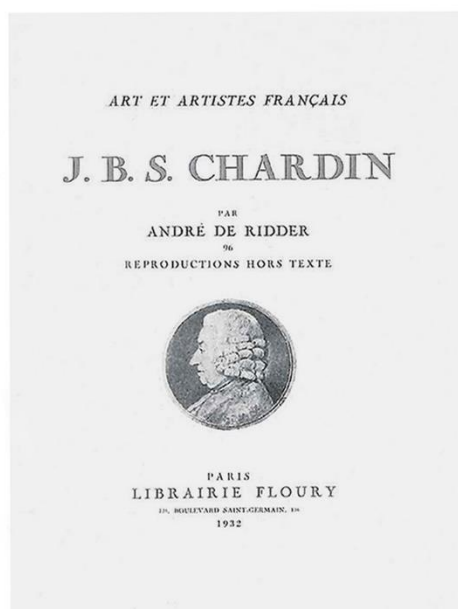
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *La tabagie*, 1737 c. Parigi, Musée du Louvre.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Fruits*, 1758. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart.



Natura morta con pere e uva, acquaforte del 1927 (Vitali inc. 36).

Dalla biblioteca di Morandi: la monografia su Chardin di André de Ridder edita a Parigi nel 1932 con la riproduzione di *Jeune femme construisant un château de cartes* del 1735 c. della Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur.

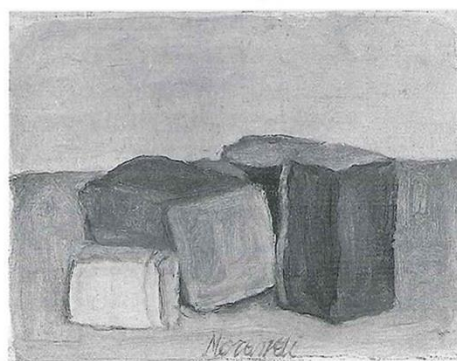


diversamente dalla polvere morandiana su cui si sono spese tante parole suggestive (polvere come base del gioco tonale, come segno dello scorrere del tempo nella clessidra, o invece sospensione dell'accadere, come estrema vanitas vanitatum o soffice neve che addolcisce i contorni degli oggetti composti in un paesaggio). L'altra evidenza del rapporto di Morandi con le nature morte in posa sui tre piani di fronte ai due cavalletti del suo studio, è il rapporto alterato di grandezza tra gli oggetti reali e quelli dipinti (una riduzione di scala sensibile che arriverà negli ultimi anni a opere di un formato insolitamente ridotto, anche rispetto agli standard della pittura da cavalletto).

Come se il pittore osservasse "la cosiddetta natura" rovesciando quel binocolo già usato a Grizzana per tenere a distanza i soggetti paesaggistici; un estraniamento suggerito forse da una nota di Pascoli nel *Fanciullino*, testo di poetica che un tempo anche le sorelle di Morandi, insegnanti, dovevano aver imparato a memoria. Il passaggio non era sfuggito a Pasolini nella sua tesi di laurea, anche se non vi aveva colto la stretta correlazione con il procedimento morandiano, di cui pochi allora erano a conoscenza: "Avete un binocolo? Puntatelo verso una campagna, verso una casa, verso un borgo. Guardate per il suo verso: ecco la prosa. Guardate all'incontrario, ecco la poesia. Più particolari sulla prima e meglio distinti. Più visione della seconda, e più... poesia."²⁰

Bartolini aveva citato, come sempre in chiave di irrisione, la figura di Morandi falso "fanciullino" pascoliano,²¹ e forse il riferimento intendeva essere non solo all'immagine divulgata dalla critica ma a una conoscenza specifica delle letture o delle conversazioni avute in via Fondazza, nei tempi della loro amicizia.

Come Pascoli critico sembra offrire spunti alla conoscenza delle ragioni della tecnica morandiana, così, in un apparente paradosso, una traccia di interpretazione letteraria del repertorio degli oggetti di Morandi può venire dal noto assioma cézanniano sulla fisionomia di una zuccheriera, che trasfigura in ritratto la natura morta e in un dialogo intimo fra le cose il rapporto compositivo.²² Mentre il sospetto di un profondo malessere esistenziale, in quello che appare come un lessico familiare di serena compostezza, trova invece il commento più partecipe in una privata confessione di Matisse: la scelta degli oggetti che il pittore dipinge vivendoli, non è un'operazione neutra, ma la proiezione nelle cose di un sentimento (e un bisogno) di tenerezza "senza rischiare di soffrirne, come nella vita".²³



Natura morta, 1953 (Vitali n. 892).
Ubicazione ignota.

Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi

Marilena Pasquali

“Di tutto resta una bottiglia bianca.”
Giorgio Morandi, 1962¹



Da “Style”, n. 4, 1961: uno dei due piani di lavoro nello studio di Grizzana. Si noti come Morandi, nel disporre i modelli per una nuova composizione, tenga conto di un dipinto appena realizzato, appeso dietro agli oggetti (Vitali n. 1232, del 1961, ora al Kunstmuseum di Winterthur), ma anche di un'opera precedente di impianto similare: sul ripiano inferiore c'è infatti la riproduzione della *Natura morta* del 1942 (Vitali n. 376). Nella foto, rappresentativa del metodo maturo dell'artista, si colgono sia la fase della *selezione* percettiva del “visibile” – la scelta e la disposizione dei modelli – sia quella della sua *restituzione* nell'opera d'arte.

Da qualche tempo la critica più attenta riconosce un valore particolarmente alto all'opera che Morandi già sessantenne compose negli anni Cinquanta e Sessanta, una volta fatta propria la lezione dei maestri, rielaborati gli stimoli delle avanguardie e superata ogni insicurezza esistenziale ed espressiva. Mentre all'estero il coro unanime degli studiosi vede in questa pittura il vertice di tutta l'arte morandiana (“una traiettoria ben tesa”, come osservò con provvida intuizione Roberto Longhi),² forse soltanto in Italia, e per una vecchia consuetudine che si tende a non mettere in discussione, vi è ancora chi può considerare Morandi principalmente, se non unicamente, come comprimario della stagione metafisica o maestro del Novecento, senza riconoscerne il ruolo irripetibile di protagonista dell'arte di tutto questo secolo, di cui esprime l'intensa inquietudine interiore come l'aspirazione (combattuta, negata, tradita e pur irrinunciabile) alla bellezza e all'armonia.

Morandi è artista difficile e segreto, di “luminosità sommersa”,³ e non è fortunatamente possibile spiegare la sua poesia, smontarne in concetti e parole il flusso musicale, restituirne il palpito vitale e lo struggimento emotivo. Ogni sua opera va vista, va sentita, va accettata o rifiutata in profondità. La parola, quando non sia essa stessa poesia, deve restare in sordina rispetto all'immagine, così ricca di sensazioni, così densa di significato, così immediata e totale nella sua capacità di sintesi espressiva. Per avvicinarsi al mondo dell'artista e per cercare di comprenderne i caratteri linguistici si può piuttosto tentare di analizzarne i meccanismi di costruzione dell'immagine, quello che Ernst Gombrich definiva lo “schema di rappresentazione”.⁴

Il metodo

Tre sono le fasi portanti del suo processo creativo. In primo luogo la prefigurazione, cioè l'assidua e costante attività concettuale che *nella mente* individua e mette a fuoco le immagini. Morandi non parte dalla realtà, ma a essa arriva, anzi con essa si confronta, muovendo da ciò che ha già dentro di sé (non è forse David Hume a osservare che “la bellezza delle cose esiste nella mente di colui che le contempla”?).

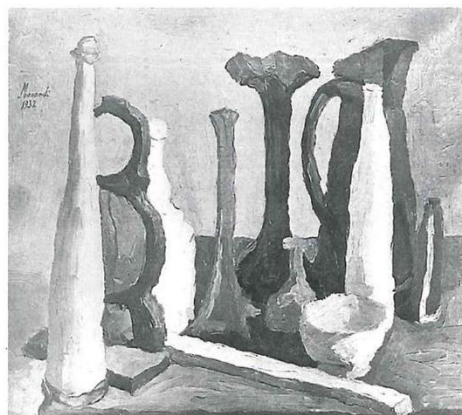
In secondo luogo egli cerca insistentemente il contatto con il visibile – parola amatissima dall'artista, che in ciò rivela la piena appartenenza alla cultura del suo tempo – e lo cerca attraverso la percezione, cioè la presa di coscienza dell'esperienza sensibile, un ponte difficile ma sicuro gettato tra l'uomo e il reale affinché il

9. *Natura morta*, 1951.
Olio su tela, 35 × 45 cm.
Vitali n. 1365.
Collezione privata.

10. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 36,2 × 46,4 cm.
Vitali n. 816.
Collezione privata.

11. *Natura morta*, 1960.
Olio su tela, 30 × 40 cm.
Vitali n. 1188.
Collezione privata.

“A Bologna, come tutti sanno, vive il più mistico e lirico fra i pittori contemporanei, Morandi. Egli dipinge nella sua stessa camera da letto; su di un tavolo le sue bottiglie, assortite, attendono che egli tragga da esse e dagli spazi che le separano la musica di serena mestizia in cui appariranno nei quadri luminosi e composti” (de Giorgi, 1992, p. 190): così, in un romanzo di memorie pubblicato nel 1955, che rievocava i fatti romani del '44, Elsa de Giorgi introduceva l'incontro tra Sandrino Contini Bonaccosi e Giorgio Morandi a Bologna, pochi mesi prima della liberazione. Negli anni Cinquanta l'identificazione della pittura di Morandi con gli oggetti che di preferenza in essa venivano rappresentati era ormai totale. Dino Buzzati, nel 1960, ricordava ai lettori del “Corriere della Sera” che “Morandi – nell'opinione più diffusa – è il grande pittore che per tutta la vita ha dipinto



Natura morta, 1932 (Vitali n. 170). Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna, in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

solo bottiglie; bottiglie polverose e dalle forme fantomatiche, immobilizzate in una specie di sogno amaro e doloroso” (Buzzati, 1960), e già tre anni prima Lionello Venturi aveva messo in guardia il pubblico americano, in occasione di una importante retrospettiva morandiana d'oltreoceano, contro gli inconvenienti di questo stereotipo: “per lo più il pubblico vede un limite nel fatto che Morandi rappresenti bottiglie e che si rifiuti di dipingere la figura umana: è chiamato ‘il pittore delle bottigliette’” (in italiano nel testo, Venturi, 1957).

Venturi, ovviamente, interpretava Morandi come un formalista in senso stretto e vedeva nella scelta di dipingere bottiglie una innocente autoconvincimento di continuità figurativa (“Il ruolo delle bottiglie nella pittura morandiana è di assicurargli che la tradizione è salva; che può vivere, anche dipingendo, nell'antica tradizione”). Ma, presso il pubblico americano totalmente ignaro delle discussioni scatenatesi nella letteratura morandiana dopo la sala della Quadriennale del 1939, chiedersi che significato avessero quelle presenze che si affollavano nei quadri era una tentazione più che naturale: “Si può immaginare che le bottiglie contengano acqua per bagnare il pavimento o eau-de-cologne per cospargersi la fronte, sicuramente niente di così forte come il vino”, osservava, colpito dalla estenuata delicatezza dei passaggi cromatici, John Berger nel primo articolato scritto sull'artista pubblicato negli Stati Uniti (Berger, 1955, p. 67); e, cinque anni più tardi, recensendo la nuova mostra alle World House Galleries, un pittore neofigurativo come Sidney Tillim ribaltava polemicamente

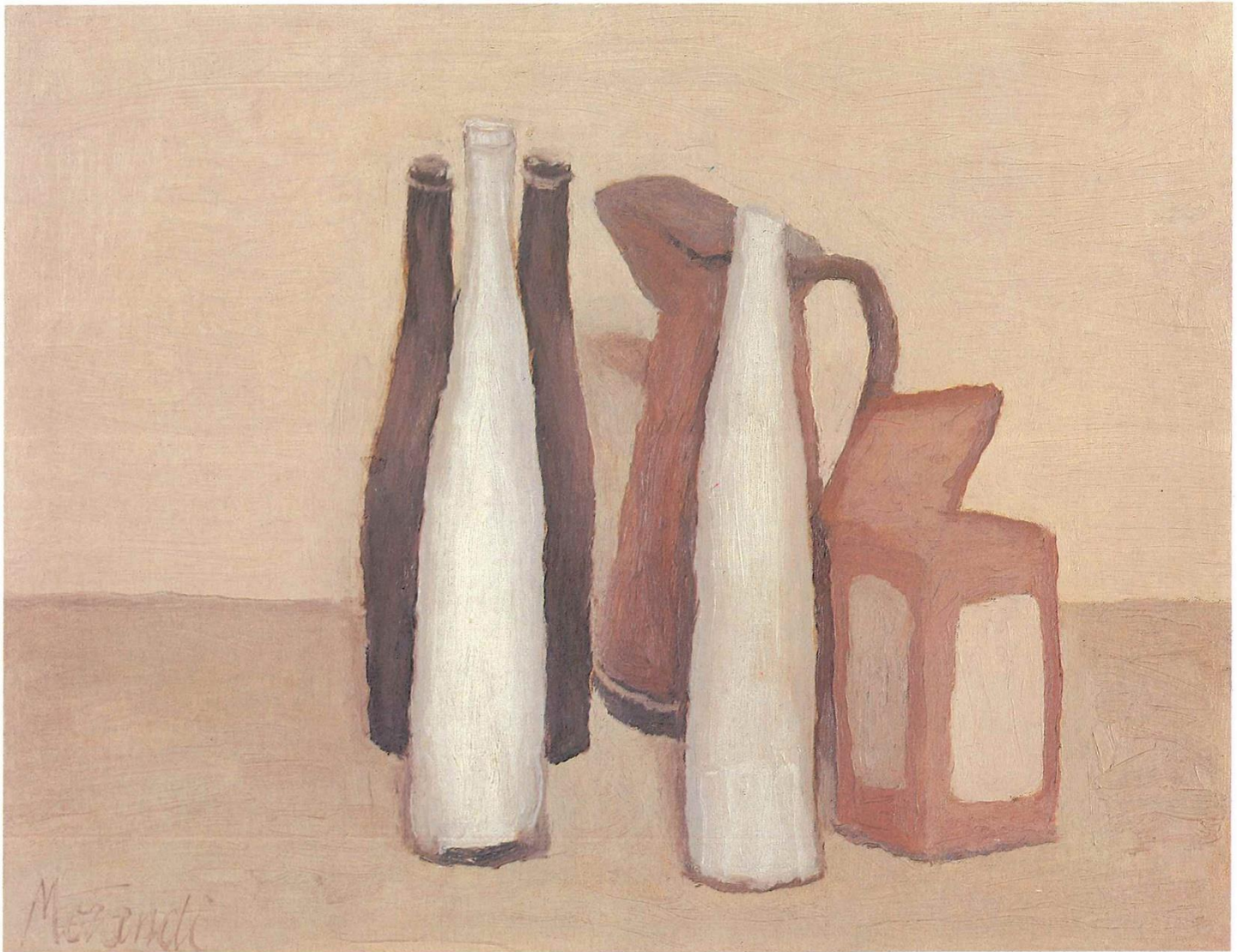


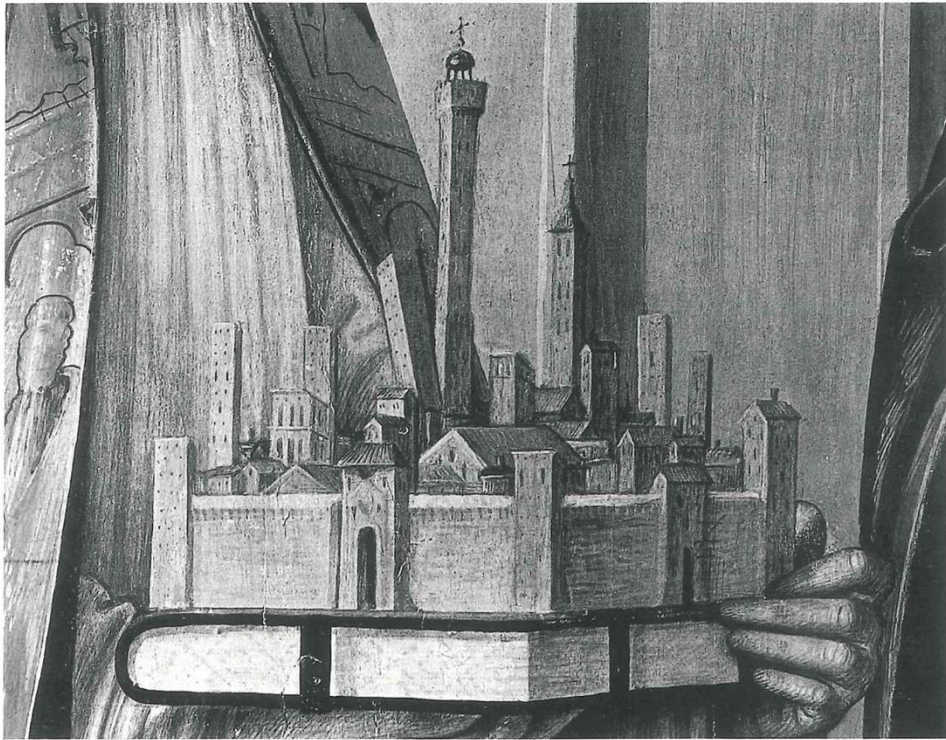
Natura morta, datata 1942 (Vitali n. 374), già nella collezione di José Luis e Beatriz Plaza, Caracas. (Per cortesia di Sotheby's, Londra).

mente l'interpretazione di Venturi in una tutta contenutistica: “restituire nobiltà al soggetto e asserire con forza l'esistenza di fatto delle cose” si inserisce in un consapevole progetto di “potenziale riumanizzazione dell'arte” (Tillim, 1960, p. 45).

A partire dal 1951-52 Morandi reintroduce nelle sue nature morte le bottiglie lunghe e strette dei vinai e delle trattorie bolognesi che già aveva raffigurato a partire dal 1929 (Vitali n. 138) e che, colorate di bianco (con la consueta intenzione di impedire il disturbo dei riflessi luminosi), erano diventate dal 1932, e lungo tutti gli anni Trenta, una presenza costante: esse dovevano imprimere alla natura morta una spinta in verticale e, insieme, animarla di una trama grafica molto forte, con profili incisi contro il vuoto dello sfondo.

Le tre nature morte presentate in questa





La città di Bologna sorretta da san Petronio, dalla pala di Lorenzo Costa, *La Vergine col Bambino e i santi Petronio e Tecla*, 1496. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

sequenza testimoniano momenti del recupero del quadro di bottiglie nel dopoguerra molto diversi tra loro. Nella prima, che continua la stagione di caldi toni ambrati del 1950-51, le bottiglie diventano i fondamentali riferimenti spaziali del quadro, di cui costituiscono anche gli estremi cromatici, con lo stacco violento tra il marrone vellutato di quelle disposte sullo sfondo e il bianco compatto di quelle in primo piano (queste ultime, secondo Raghianti, “usate come antefisse, in prevalenza per marcare in primo piano gli arrivi di una composizione leggermente radiante e ruotata sul fondo, verso destra, con un’apertura che si schiude come una respirazione”, Raghianti, 1982, p. 249).

Nella seconda, stilisticamente molto diversa ma cronologicamente di poco successiva (l’etichetta del Milione n. 6647 permette, attraverso i registri della galleria, di stabilire che il quadro fu acquistato nel 1952 direttamente dall’artista), si assiste a un inaspettato recupero di soluzioni fine anni Trenta – inizio anni Quaranta (particolarmente significativo in questo senso è il confronto con la Vitali n. 374 del 1942): gli oggetti si allineano sulla ribalta con fronta-

lità quasi ossessiva, la stesura si fa più corposa e ricca di complicazioni cromatiche (sul bruno-prugna delle bottiglie si estende una gamma che va dalla chiara pennellata del riflesso centrale a sfumature nerastre), mentre una forte luce proveniente da sinistra allunga le ombre sul tavolo.

Le bottiglie lunghe ritornano ancora nella pittura morandiana degli anni Cinquanta in episodi circoscrivibili ma sempre cruciali: per lo più quando, nella disposizione del gruppo di oggetti principali, si doveva ribadire, oppure apertamente contraddire, il formato del quadro. Dietro ai parallelepipedi di carta di una serie del 1956 (in questa mostra si può verificare nella natura morta esposta al numero 33) esse bilanciano infatti una compatta sequenza orizzontale e aiutano gli oggetti a ripetere l’analogo formato, leggermente verticale, della tela; in una bellissima serie del 1957 (uno dei quadri più significativi, il Vitali n. 1033, fu presentato alle due mostre del 1957 e 1960 presso le World House Galleries e riprodotto su “Art News”) le bottiglie bianche e nere, dipinte con una pennellata vibrante e dagli esiti vellutati, sovrappongono invece un rettangolo tutto

sviluppato in altezza entro un formato orizzontale; in due quadri del 1959 (uno è esposto in questa mostra al numero 37) le lunghe bottiglie chiudono sullo sfondo una composizione che, in un formato tendente al quadrato, subisce una forte attrazione centripeta. L’ultima volta in cui la lunga bottiglia appare nel catalogo morandiano è nel quadro qui esposto al numero 11: anche in questo caso l’etichetta della Galleria Il Milione (n. 8474) consente di conoscere con precisione la data dell’acquisto di Ghiringhelli dall’artista (il 14 aprile 1960) e quindi di datare l’esecuzione entro il mese precedente: l’informazione è fondamentale perché la qualità stilistica del quadro (che manca totalmente di costruzione chiaroscurale, è immerso in una luce nitida e fredda che esalta la giustapposizione azzurro-giallo-verde dei tre oggetti da cui si stacca il bianco gessoso della bottiglia) ne fa un unicum nel catalogo morandiano anche, mi sembra, in rapporto ai due dipinti con bottiglie allungate (Vitali nn. 1089 e 1090) con cui è messo in relazione nel catalogo generale dell’artista.

Nel 1953, in occasione della presentazione a Firenze della collezione Mattioli, Carlo Ludovico Raghianti, che di Morandi era un antico estimatore (nel 1949 l’aveva contrapposto a Picasso in virtù della sua “lirica concentrazione, intensificazione assoluta dell’espressione”, Raghianti, 1949, p. 165), capovolgeva l’interpretazione intimistico-tonale ancora invalsa nella critica morandiana e faceva del pittore, sulla scorta di serie come questa, un lucido architetto spaziale. Convien rileggere la pagina, un punto fermo della critica morandiana: le sue nature morte “non son ritmi e atmosfere e toni, o meglio son questo in un’organizzazione di immagine artistica che è idealmente ricostruibile in pianta – e Morandi, chi non lo sappia, disegna, prova le piante delle sue composizioni, calcola anche per questa via l’occupazione dei piani e dei volumi, cimenta la distanza, apre o avvicina i fondi e i lati e l’alto e il basso rispetto alle dimensioni, pesa i compassi e le correlazioni dei corpi, lancia l’ordito delle ombre e delle illuminazioni – e ricostruibile in diversi alzati e spaccati orizzontali e obliqui, in una sintesi che, una volta criticamente snodata, dà al contemplatore tutta la portata immensa di una costruzione che è, come dicevo, pienamente architettonica, tale che dovrebbe far parlare piuttosto di cattedrali che di bottiglie; ed



12. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 32 × 48 cm.
Vitali n. 823.
Bologna, Museo Morandi.

15. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 40,5 × 46 cm.
Vitali n. 828.
Milano, collezione Mattioli Rossi.

13. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 40,6 × 40 cm.
Vitali n. 824.
Collezione privata.

16. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 35 × 40 cm.
Vitali n. 831.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

14. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 35,8 × 45,8 cm.
Vitali n. 826.
Collezione privata.

17. *Natura morta*, 1952.
Olio su tela, 40,5 × 45,9 cm.
Vitali n. 830.
Collezione privata.

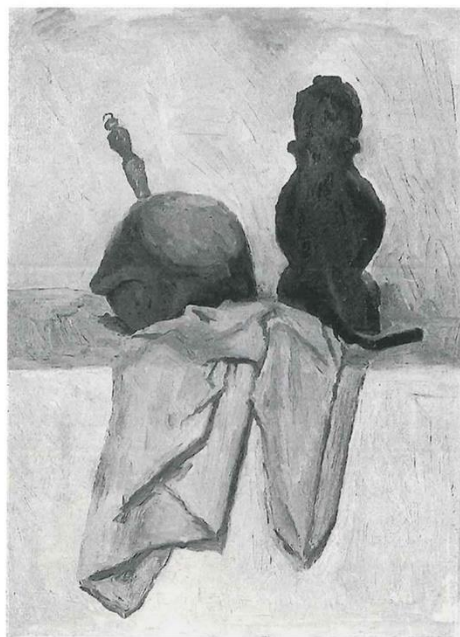
Nel 1952 Morandi lavora a una serie molto compatta di dieci nature morte dove compare, in primo piano al centro, un panno ripiegato su se stesso. Le minime varianti tra i singoli quadri hanno tratto in inganno anche i compilatori del catalogo generale morandiano, dove, a causa di due fotografie tra loro molto diverse per fonte luminosa e resa dei dettagli, lo stesso dipinto è pubblicato due volte ai nn. 823 e 829 (si tratta dell'opera già di collezione Ingraio, oggi al Museo Morandi e qui riprodotta al numero 12).

Negli anni tra le due guerre l'esercizio di



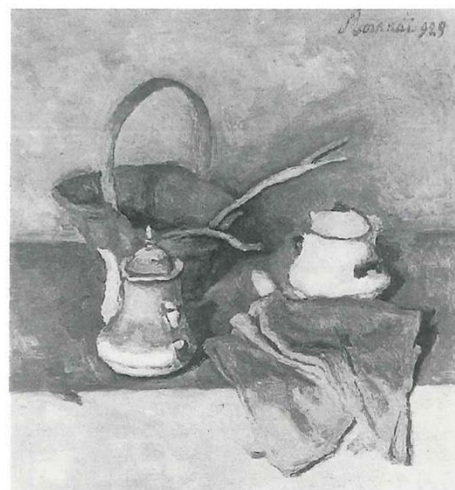
Natura morta con il cestino del pane, acquaforte, 1921 (Vitali inc. n. 15).

volta in questa serie, il pittore raffigura un oggetto morbido, la cui forma non è preesistente (come sono bottiglie, scatole o vasetti) ma da lui stesso determinata. Nella disposizione delle cose da rappresentare sulla ribalta del tavolo entra così in gioco un gesto che non è solo di allontanamento, ravvicinamento o scalatura degli oggetti, ma anche di modellatura di uno di essi. Nonostante il panno ripiegato, come osserva Marilena Pasquali, tenda ad assimilarsi alla compattezza degli oggetti che lo circondano (*Museo Morandi*, 1996, p. 116), la particolare qualità della stesura pittorica, che ricerca un ductus morbido e una inedita complicazione tonale estesa dal paglierino al violetto, segnala l'eccezionalità dell'intrusione. Del resto, che ci si trovi di fronte a una sequenza in cui sem-



Natura morta, 1928 (Vitali n. 127).
Collezione privata.

panneggio sul tavolo era stato tentato di frequente da Morandi, e la stoffa, scenograficamente disposta, rimandava direttamente alla grande tradizione naturamortista dal Seicento fino a Cézanne. Già a partire da due quadri classicisti del 1919 (Vitali nn. 47-48) un panno giallo analogo a quello impiegato in questa serie aveva ingombrato il vuoto tra gli oggetti sulla ribalta. Negli anni successivi esso era stato collocato per lo più sul bordo del tavolo e aveva consentito soluzioni impaginative molto ardite: nel quadro del 1924 di collezione Longhi (Vitali n. 101) faceva da tramite spaziale e tonale tra il piano della natura morta e quello più prossimo allo spettatore; nel quadro del 1928 di collezione Jesi (Vitali n. 127) accompagnava il formato verticale introducendo a quell'ampio spazio sottostante il piano della rappresentazione mai più inquadrato dopo il celebre dipinto del 1916 oggi a New York (Vitali n. 27). Nel dopoguerra, invece, per l'unica



Natura morta, datata 1929 (Vitali n. 137).
Collezione privata.



12.

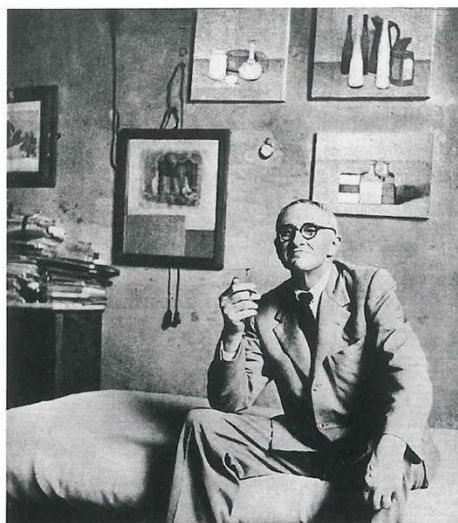
24. *Natura morta*, 1953.
Olio su tela, 30,5 × 45,5 cm.
Vitali n. 873.
Albinea, collezione Achille e Ida Maramotti.

27. *Natura morta*, 1953.
Olio su tela, 26 × 70 cm.
Vitali n. 904.
Londra, collezione privata.

25. *Natura morta*, 1953-1954.
Olio su tela, 35,5 × 40,4 cm.
Vitali n. 895.
Collezione privata.

26. *Natura morta*, 1953-1954.
Olio su tela, 26 × 70 cm.
Vitali n. 896.
Collezione privata.

In una fotografia di Sanford Roth pubblicata nel febbraio 1955 sulla rivista americana "Art News" a corredo di due articoli di argomento morandiano si intravedono, dietro al pittore seduto a braccia incrociate (lì definito "the Metaphysician of Bologna, Grand Old Man of Italian Painting"), due quadri di una serie caratterizzata dagli inediti formati estesi in orizzontale: quello appeso più in alto, con la scatola di sigari a bande orizzontali che dà la misura entro cui si inseriscono scodelle e bottiglie (Vitali n. 897, oggi di ubicazione sconosciuta), è molto simile, tranne che per il formato, alla seconda natura morta esposta in questa serie; quello più in basso (Vitali n. 899), in parte nascosto dalla testa dell'artista, fa parte di un gruppo di tre immediatamente successivi in cui la scatola di sigari è rimpiazzata da una bottiglietta nera e la sottrazione di una delle due scodelle isola spazialmente i tre oggetti bianchi sulla destra. A un pubblico dai gusti modernisti come quello dei lettori di "Art News" (un periodico che si segnalava per la battaglia a favore della pittura non figurativa e dell'espressionismo astratto) queste nature morte dovettero sembrare in accordo con la dominante fredda, di rigore compositivo, che fin dalla mostra dell'arte italiana del 1949 al Museum of Modern Art si era voluta associare al nome di Morandi. Il testo di John Berger non risparmiava luoghi comuni su una italianità dell'artista fatta di "quieta umiltà parrocchiale" e di adesione a un "graduale, impersonale trascorrere del tempo, in cui i giorni scorrono come granelli di sabbia in una clessidra" (Berger, 1955, p. 29; due numeri prima Alberto Burri, in un



Da "Candido", 16 agosto 1959: Morandi nello studio in una fotografia databile al 1953. Sono riconoscibili nature morte del 1951 (Vitali n. 1365, qui riprodotta al n. 9), del 1952 (Vitali n. 834), del 1953 (Vitali n. 873, qui riprodotta al n. 24).

articolo di Milton Gendel, era apparso come un umbro antico di discendenza francescana e jaconiana). Ma, tra le righe, Berger cercava di suggerire l'idea di una modernità direttamente discesa dall'astrazione luminosa dei maestri del primo Rinascimento ("i suoi dipinti evocano in modo preciso questa particolare qualità della luce, la stessa qualità [...] che si ritrova ad esempio nell'opera di Piero della Francesca o di Giovanni Bellini"), secondo un atteggiamento critico, di moda negli anni Cinquanta, che tendeva a riconoscere nel Quattrocento italiano una delle fonti privi-

legiate della pittura contemporanea. Non mi sembra casuale, in questo senso, la fortuna americana di due dei quattro quadri presentati in questa sezione. Il numero 24, che è riconoscibile alle spalle dell'artista in una fotografia del 1953 dello studio di via Fondazza pubblicata qualche anno più tardi sul settimanale milanese "Candido" (Monti, 1959, p. 51), farà parte della selezione di undici pitture morandiane esposte nell'autunno del 1955 alla Delius Gallery di New York, il cui catalogo è stato ritrovato durante le ricerche condotte in occasione di questa mostra; il quadro entrerà poi nella collezione di Clare Booth Luce, moglie del magnate editoriale del gruppo Time-Life-Fortune e ambasciatrice degli Stati Uniti in Italia dal 1953 al 1959.

Per il numero 27 la storia americana è ancora più interessante ed è ricostruibile attraverso una serie di lettere di Morandi al titolare della Buccholz Gallery di New York, Curt Valentin, ora conservate tra le carte Valentin del Museum of Modern Art. I rapporti tra i due, già documentati dal 1950, si intensificano nel 1953 quando Valentin vuole organizzare una retrospettiva morandiana resa però difficoltosa dalla indisponibilità dei quadri metafisici già promessi per la mostra dell'Aja dell'anno successivo. Secondo quanto si legge nelle lettere, è il gallerista a richiedere esplicitamente quei formati fortemente orizzontali che caratterizzano questa stagione morandiana. Infatti il 26 luglio 1943 Morandi risponde a Valentin di aver "quasi ultimato il quadro di formato allungato analogo a quelli di Braque e di Miró che Lei possiede. È di cm 40 × 20" (si tratta del Vitali n. 872, oggi alla



24.

31. *Natura morta*, 1955.
Olio su tela, 26 × 40 cm.
Vitali n. 944.
Friburgo, Morat-Institut für Kunst und
Kunstwissenschaft.

34. *Natura morta*, 1956.
Olio su tela, 35,7 × 45,7 cm.
Vitali n. 1012.
Milano, collezione Mattioli Rossi.

32. *Natura morta*, 1955.
Olio su tela, 30,4 × 35,2 cm.
Vitali n. 972.
Collezione privata.

35. *Natura morta*, 1956.
Olio su tela, 35,5 × 35 cm.
Vitali n. 1013.
Bologna, Museo Morandi.

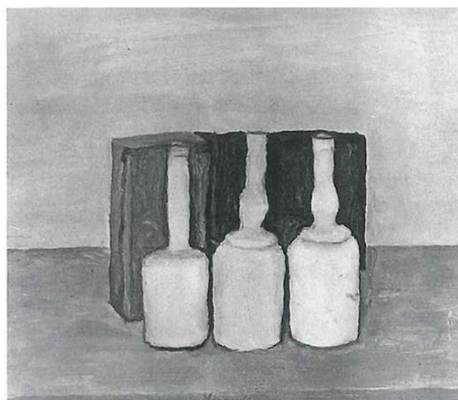
33. *Natura morta*, 1956.
Olio su tela, 40,5 × 35,5 cm.
Vitali n. 986.
Collezione privata.

Fin dal 1946, con le nature morte catalogate da Lamberto Vitali ai nn. 502 e 505, Morandi aveva provato ad accostare oggetti assimilabili a semplici solidi geometrici (erano i parallelepipedi di due scatole per il caffè e di una scatola di sigari) disponendoli con assoluta frontalità e avvicinandoli al limite del tavolo più prossimo allo sguardo dello spettatore. Dopo i parallelepipedi dei quadri metafisici la soluzione non era più stata tentata nella pittura morandiana: le scatole di caffè dei quadri del



Natura morta, 1946 c. (Vitali n. 502).
Collezione privata.

1942-44 (Vitali nn. 377-381; 423-425; 479), infatti, o lasciavano intravedere con lieve scorcio una delle facce laterali, o neutralizzavano la geometria dei rettangoli nella selva di altre bottiglie o vasetti. Con l'andare degli anni, per rendere più compatte le composizioni e regolari i loro profili, l'artificio era stato ripetuto vuoi reimpiando gli stessi oggetti (ma, a partire dal 1949, con la scatola di sigari vista per lo



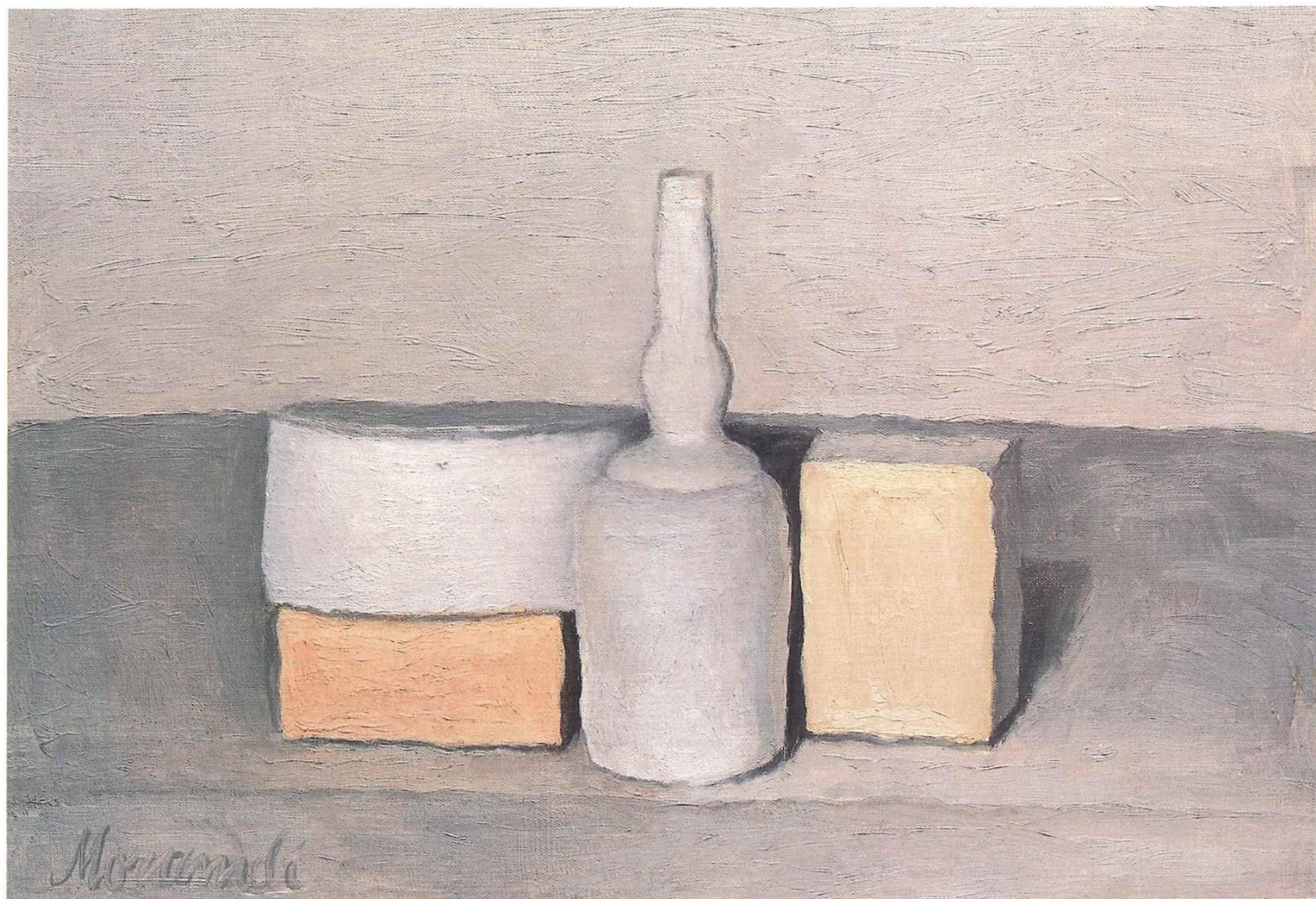
Natura morta, 1953 (Vitali n. 852), già nella collezione di José Luis e Beatriz Plaza, Caracas. (Per cortesia di Sotheby's, Londra).

più dal rettangolo maggiore, sfruttando così l'effetto di appiattimento della banda colorata centrale), vuoi, dal 1950, utilizzando la faccia quadrata della bottiglia persiana capace di restituire una luce più alta e cruda. A partire poi dagli sfondi di alcune nature morte "a base quadrata" del 1953 (le Vitali nn. 852 e 853, ad esempio), Morandi utilizza altre semplicissime scatole di carta (sono le stesse il cui coperchio si riconosce, grazie all'accentuato punto di vista dall'alto, nelle serie Vitali nn. 865-867 e 884-885): il vibrato della pennellata elimina il rischio di un troppo inerte aplomb dei solidi, i cui spigoli risultano irregolari, come se le superfici intrise di luce si incidessero, con una lieve sovraesposizione, su uno sfondo quasi incapace a reggerne l'emersione luminosa. Francesco Arcangeli, fin dal 1946, aveva colto il manifestarsi di questo fenomeno: "La chiarezza degli

oggetti trema, appena ma visibilmente, ai margini ottenuti dal pennello come per una sottile ma corrugata modulazione; mai tradita in calligrafia e di lontano assorbita nella pienezza totale dell'opera" (Arcangeli, 1946). Nella serie qui presentata questa ondulazione degli spigoli è tale da far pensare a scatole costruite dallo stesso artista che abbiano conservato l'irregolarità della piegatura del foglio di cartoncino da cui derivano: un precedente molto significativo (facce diversamente illuminate di un fragile solido vuoto) mi sembra ravvisabile in un particolare del *Jeune homme construisant un château de cartes* di Chardin, un quadro da lungo tempo amato da Morandi, già ammirato nella monografia chardiniana di de Ridder in suo possesso (de Ridder, 1932, tav. LXXVIII) e finalmente da lui visto in originale alla Sammlung Oskar Reinhart di Winterthur in occasione del viaggio affrontato per l'inaugurazione della personale con Giacomo Manzù tenuta nel



Natura morta, 1955 (Vitali n. 964).
Collezione privata.



31.

38. *Natura morta*, 1960.
Olio su tela, 30,1 × 45,3 cm.
Vitali n. 1198.
Collezione privata.

39. *Natura morta*, 1962.
Olio su tela, 31,4 × 36 cm.
Vitali n. 1263.
Collezione privata.

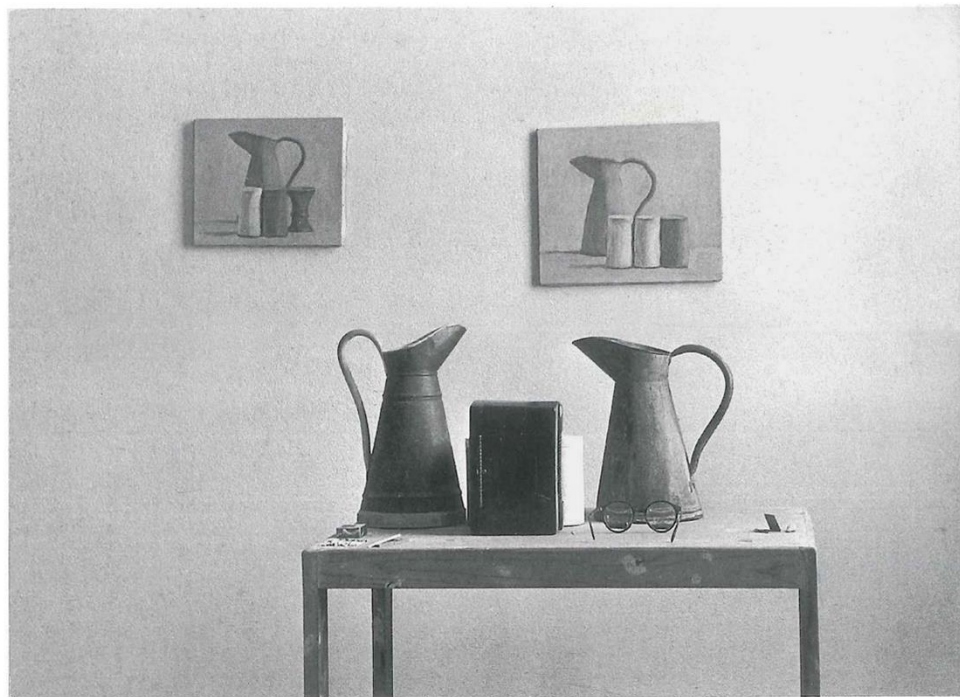
A partire dal 1960 (data apposta dall'artista sul retro del quadro Vitali n. 1197, donato l'anno successivo dall'artista alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna) e fino al 1962 (la data, accanto alla firma, si può leggere tracciata col pennello ancora intinto del grigio-azzurro dello sfondo nel quadro Vitali n. 1263 qui riprodotto al numero 39) Morandi lavora a una serie facilmente isolabile, caratterizzata da due piani di oggetti distinti: una o due brocche, variamente orientate, in secondo piano; tre o

quattro corpi cilindrici di colori contrastanti ("che sono poi i barattoli di un noto energetico" colorati dall'artista, come riconosce con divertimento Arnaldo Beccaria, vecchio amico e primo prefatore di una pubblicazione morandiana, Beccaria, 1963, p. 56) intercalati, in rari casi (come qui nel n. 38), a un parallelepipedo di carta o a un vasetto della stessa altezza.

Questo ritorno, nell'arco di tre anni, sullo stesso tema è un caso a parte per il Morandi estremo: le serie che si succedono nel

trapasso tra anni Cinquanta e Sessanta esauriscono per lo più il tema formale in pochi quadri, salvo la trasformazione, con la sopravvivenza di pochi elementi, nella serie successiva. Qui l'insistenza periodica su un identico tipo compositivo si deve in parte al fatto che gli oggetti dipinti erano conservati nella nuova casa morandiana di Grizzana, luogo dove l'artista ritorna a compiere periodici soggiorni estivi a partire dal 1959: una bella fotografia apparsa nel 1961 sul periodico svizzero di architettura "Style" (Peillex, 1961, p. 15) ci presenta gli stessi oggetti allestiti come per una natura morta (e un quadro di questa serie è visibile appeso al muro) su un tavolino di concezione modernista che sorprese non pochi visitatori adusi al vecchio décor della casa bolognese. In un'altra fotografia di poco più tarda scattata da Lamberto Vitali è visibile, sullo sfondo, il quadro qui al numero 39. A Grizzana andrebbe anche ricondotta la suggestione dell'azzurro luminoso, inedito nella tavolozza morandiana, che fa da sfondo a queste composizioni: la citata visita di Beccaria registrava lo stupore per "un blu che non avevamo ancora mai visto nei suoi quadri, inedito, come una voce che sentiamo per la prima volta" (Beccaria, 1963, p. 56) e che Morandi confermava all'amico di aver ritrovato nella frequentazione dell'atmosfera dell'amata località appenninica.

Con questi quadri Morandi sembra misurarsi con composizioni di inedita semplicità, lontane dalle arditezze strutturali di altre nature morte dello stesso periodo. La sperimentazione è qui interamente affidata al ductus della pennellata e alla com-



Una fotografia di Lamberto Vitali nello studio di Morandi a Grizzana: appese al muro, una natura morta del 1960 (Vitali n. 1200) e quella qui riprodotta al n. 39. (Per cortesia di Enrico Vitali).



38.

