



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

TESI DI DOTTORATO IN METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA E STORICO ARTISTICA

XIII CICLO NUOVA SERIE

IL DISPOSITIVO MORANDI

**LA PRESENZA DI GIORGIO MORANDI NEL DIBATTITO CRITICO E
NELLA PRODUZIONE ARTISTICA IN ITALIA 1934 - 2014**

Candidato Massimo Maiorino

Tutor Prof.ssa Stefania Zuliani

Cotutor Prof. Angelo Trimarco

Coordinatore Prof.ssa Angela Pontrandolfo

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

Indice

Introduzione

Che cos'è un dispositivo	4
Il tempo (del) critico	10
Prolegomeni alla vicenda critica morandiana	14

1934 - 1950: Passione ed ideologia

Tra Piero della Francesca e Caravaggio: il primo contributo longhiano	29
La Quadriennale del 1939 e la monografia di Brandi	39
Convergenze parallele: Longhi, Venturi e Morandi verso la Biennale del 1948	52
Oscillazioni critiche - Argan, Gnudi, Marchiori, Trombadori	64
Venezia - New-York: dalla Biennale del 1948 alla mostra <i>Twentieth-Century Italian Art</i>	74

1950 - 1964: Organicità ed astrazione

Il disagio della critica e la prima volta di Arcangeli	85
Ragghianti o dell'architettura di Morandi	95
Morandi ultimo pittore	105
Il controdiscorso di Arcangeli	116
Exit Morandi	127

1964 - 2014: Morandi dopo Morandi

Morandi altrove	139
Ritorno alla pittura, ritorno a Morandi	151
Morandi al museo e in fotografia, anche	164
Nuove letture di una critica interminabile	175
Morandi attuale, inattuale, postmoderno	186

Bibliografia	198
---------------------------	-----

Introduzione

Che cos'è un dispositivo

“Lo svelamento della tradizione o lo schiudimento di ciò che essa «tramanda», e di come tramanda, può essere assunto come l'adempimento di un vero e proprio compito”

Martin Heidegger, *Essere e tempo*, 1927

“Senza Morandi, infine, mancherebbe qualche cosa di essenziale all'arte della nostra epoca; e lo capiranno, par che già cominciano a capirlo, gli stranieri anche meglio degli italiani”¹. Sono le parole profetiche di Francesco Arcangeli che, tra il luglio del 1960 ed il dicembre del 1961, si era cimentato, *colando a picco*, nella stesura della più importante monografia morandiana. A più di cinquant'anni di distanza, in altro clima storico e culturale, le affermazioni arcangeliane conservano ancora una loro potente attualità. In effetti la spinta decisiva ad una ripresa degli studi dell'opera dell'artista bolognese è giunta da oltreoceano, come spesso accade in un paese dal fiato corto sulla propria identità e dai frequenti vezzi esterofili, con la grande mostra, in staffetta, tra il Metropolitan Museum di New York ed il MAMbo di Bologna del 2008². Il catalogo che accompagna la doppia esposizione si apre con un contributo di Maria Cristina Bandera, una delle maggiori conoscitrici dell'opera morandiana, *Giorgio Morandi oggi*, in cui, dopo aver riconosciuto il nuovo interesse per l'opera di Morandi dato dal susseguirsi di mostre in giro per il mondo e da recenti studi monografici - interessante sarebbe capire a quali monografie si riferisse la Bandera - individua “l'esigenza di riconsiderare con nuovo impegno e con nuovi elementi colui che è uno dei grandi del XX secolo”³. La necessità di ricercare “nuovi elementi” che portino ad una riformulazione della storia critica di Giorgio Morandi muove molti degli ultimi studi, ma solo raramente trova riscontro adeguato. La Bandera, nel suo *Morandi oggi*, tiene fede alla sua premessa offrendoci alcuni interessanti passaggi sulle trasversali riflessioni sull'opera di Morandi giunte da un fotografo, Luigi Ghirri, e da un architetto, Frank Gehry - argomenti sui quali torneremo - queste ultime evidenziate dall'occhio di Sidney Pollack nel film-documentario *Frank Gehry: creatore di sogni*. Molto più spesso, tuttavia, si ripete la retorica cristallizzazione di Morandi in un tempo immobile e si afferma l'univocità

¹ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1964, p.288.

² L'esposizione *Morandi 1890-1964* si è tenuta prima al Metropolitan Museum of Art di New York (16 settembre - 14 dicembre 2008) e successivamente al MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna (22 gennaio - 13 aprile 2009).

³ M. C. Bandera, *Giorgio Morandi oggi*, in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, Skira Editore, Milano 2009, p.25.

d'interpretazione di una biografia ed una vicenda artistica ormai ciclostilate, cosicché sembra ancora di risentire Arcangeli, in quella autobiografica non-introduzione del volume morandiano, che trova francamente “un po’ disumane e noiose”⁴ certe interpretazioni che hanno fatto di Morandi una *legghenda*, sottraendo l’uomo-artista al suo tempo, dunque direi, al nostro tempo. *Morandi oggi* significa innanzitutto uscire dall’agiografia e dal rigido schematismo storico-biografico, vuol dire, scrive Angelo Trimarco nella sua *Opera d’arte totale*: “non illuderci di potere riproporre quei racconti - forse memorabili - che la tarda modernità ha definitivamente corrosato” e, seguendo l’invito del Deleuze barocco, “lavorare, invece, sulla sinuosità della materia e la complessità del presente, sulle sue pieghe e i suoi dispieghi”⁵. Ripercorrere la vicenda critica di Morandi, dalla nostra postazione di osservazione, il che vuol dire dall’Italia del 2014, paese in cui si sono svolte le celebrazioni per il cinquantenario della morte dell’artista, avvenuta nel giugno del 1964, significa attraversare il lavoro di Morandi, le innumerevoli esegesi, “le pieghe ed i dispieghi”, a cui è stato sottoposto, ma anche, ed è forse l’aspetto di maggiore rilevanza, ri-costruire un segmento specifico, ma contemporaneamente assai ampio, sia cronologicamente che teoricamente, del dibattito critico generatosi in Italia dal secondo conflitto mondiale ad oggi. Le oscillazioni continue, le collocazioni e ri-collocazioni susseguitesi nel corso di un arco di tempo ormai storicizzato hanno fatto della letteratura critica morandiana una traccia privilegiata, chiusa ed aperta, per sondare gli orientamenti della critica; in questo spazio ininterrotto si ritrovano alcune delle maggiori voci della critica d’arte italiana ed internazionale. Per fare solo qualche nome a mo’ di introduzione, scorrono in ordine cronologico sotto i nostri occhi i contributi di Roberto Longhi, Cesare Brandi, Francesco Arcangeli, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan e di molti altri ancora. Il tentativo di ri-montaggio critico che l’analisi e l’interpretazione di questo flusso letterario impone, genera una sorta di storia della critica applicata su di un paradigma che vede al centro l’opera di Giorgio Morandi. Come in una lanterna magica, l’opera di Morandi, in apparenza eternamente uguale, genera riflessioni costantemente in mutazione, così il capovolgimento continuo tra l’interpretazione dell’opera e l’opera come interpretazione pongono Morandi al centro del nostro discorso, ma simultaneamente portano, al centro, anche i critici che hanno lavorato sull’artista. Nel corso degli anni Trenta,

⁴ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi, cit.*, p.8.

⁵ A. Trimarco, *Opera d’arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001, pp.118-119.

ed in particolar modo intorno al 1939, in seguito alla III Quadriennale di Roma in cui Morandi guadagnò il secondo premio alle spalle del più “gradito al regime”⁶ Armando Spadini, in Italia si parlò di una *questione Morandi*; forse, oggi, da una distanza elargitaci obbligatoriamente dal respiro della storia, sarebbe più opportuno introdurre una funzione Morandi. Funzione Morandi è il ruolo di “infinito intrattenimento” svolto dall’opera dell’artista nella cultura figurativa del secondo Novecento, capace di offrire incessantemente margini di rilettura. L’opera morandiana, nella sua estrema coerenza, nasconde una lunga storia di frammenti, prerogativa assolutamente moderna che, secondo Blanchot, è stata anticipata dal pensiero di Pascal, autore, forse non casualmente, tra i prediletti di Giorgio Morandi: “Pascal scrive, è pur vero, un’apologia, un discorso continuo e coerente destinato a insegnare le verità cristiane e a convincere i libertini, ma il duplice dissidio del pensiero e della morte fa sì che il suo discorso si manifesti come *dis-cursus*, corso diviso e interrotto che per la prima volta impone l’idea del frammento come coerenza”⁷. Il cammino di Morandi, per utilizzare un termine caro alla letteratura morandiana - sin dalla prima importante segnalazione di Longhi (1934), l’operato dell’artista, in antitesi alla stasi dei suoi oggetti, è stato, infatti, riconosciuto come un “cammino”, quasi una commistione tra un moderno *work in progress* ed una francescana peregrinazione - è costellato da un profondo dissidio, sofferatamente trattenuto dietro un’apparente invariabilità. Questo statuto ambiguo che pervade il lavoro di Morandi, che scandisce l’alternarsi delle varie fasi, apparentemente sempre uguali, vede impegnata “la vera critica non [...] nel giudicarle, ma nel distinguerle, separarle, sdoppiarle”⁸. La funzione Morandi si rinnova costantemente, l’opera oltrepassa, supera tutti i significati che di volta in volta vengono a riempirla, “un’opera è eterna, non perché impone un senso unico a uomini diversi, ma perché suggerisce sensi diversi a un uomo unico, che parla sempre la stessa lingua simbolica attraverso una pluralità di tempi: l’opera propone, l’uomo dispone”⁹. L’eternità dell’opera non va ricercata nell’immutabilità che pretende di trasformare il divenire quotidiano in circoscritta leggenda coerente da cima a fondo, ma nell’infinito divenire, origine di sempre nuove evocazioni, suggestioni, significati. Il lavoro di Morandi, come avviene per tutti i grandi artisti, non procede per evoluzione, ma per scosse, per crisi: si tratta di movimenti tellurici generati da un’entropia

⁶ C. Affronte, *Quando Morandi arrivava secondo alla Terza Quadriennale dell’arte, 1939: il grande pittore è favorito, ma vince un collega gradito al regime*, in “l’Unità” (edizione di Bologna), 29 giugno 2006.

⁷ M. Blanchot, *L’infinito intrattenimento. Scritti sull’«insensato gioco di scrivere»*, trad. it., Einaudi, Torino 1977, p.22.

⁸ R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it., Einaudi, Torino 1969, p.18.

⁹ *Ivi*, p.45.

interna, non giungono in superficie ma muovono verso il fondo, ciò li rende difficilmente rilevabili, ma nella realtà concreta estremamente più potenti, perché capaci di modificare la struttura nel profondo. Solo i sismografi più sensibili sono in grado di rilevare queste tormentate modifiche altrimenti celate da un'apparente immobilità di superficie. Questi i motivi che rendono così interessante la vicenda critica dell'artista, costantemente sbilanciata e contrastante, in interpretazioni mai univoche, nei suoi momenti più alti, così appiattita alla superficialità della retorica ancorata ad una *legenda* troppo a lungo tramandata nelle letture prive di *sonar* capaci di captare la profondità delle onde. Deleuze, nel corso del suo ultimo intervento pubblico, pronunciato in un convegno, tenutosi a Parigi nel gennaio del 1988, presentò la filosofia di Foucault come un'analisi di dispositivi. Ad apertura del suo intervento, Deleuze si interroga su “che cos'è un dispositivo” e ci spiega che “è innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei, ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre”¹⁰. Questa è, forse, la più precisa definizione di quella che abbiamo descritto come funzione Morandi, che trasferita in termini deleuziani si presenta innanzitutto come una forma particolare di dispositivo: il *dispositivo Morandi*, appunto. L'opera di Morandi è attraversata da linee profondamente diverse tra loro, alcune addirittura in totale antitesi, ed è da tale ricchezza linguistica che la critica più avveduta ha ricavato interpretazioni e suggestioni capaci, ogni volta, di rinnovarne il significato, ma ancor più di estrapolarne, come di riflesso, un modello per la propria riflessione teorica. Questa ricerca nel profondo dell'opera, una vera “ricerca sul campo” per dirla con Foucault, significa “sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo [...] ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute”¹¹. Proseguendo nel processo d'identificazione tra la funzione Morandi ed il concetto di dispositivo, bisogna ancora ricorrere all'aiuto di Deleuze per accertare la non genericità di quest'assimilazione. L'opera di Morandi, in quanto dispositivo linguistico, offre delle linee di soggettivazione, qualità non certo comune a tutti i dispositivi, che abbiamo indicato all'interno della sua letteratura artistica come oscillazioni critiche: “una linea di soggettivazione è un processo, una produzione di soggettività all'interno di un dispositivo: essa deve farsi, nella misura in cui il dispositivo lo

¹⁰ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, trad. it., Edizioni Cronopio, Napoli 2010, p.11.

¹¹ *Ivi*, p.12.

lascia o lo rende possibile. E' una linea di fuga. Sfugge alle linee precedenti, se ne fugge"¹². "Linee di fuga" che sovvertono quelle precedenti, segnano l'impossibilità di un'individuazione definitiva e formano la costellazione critica morandiana. L'aspetto di maggiore interesse, che ci ripromettiamo di analizzare nel corso dello studio è però "se le linee di soggettivazione non costituiscono il bordo estremo di un dispositivo e se non abbozzino il passaggio da un dispositivo all'altro, preparando così le linee di frattura"¹³. Queste linee di frattura, abbozzi di passaggio, che corrono lungo i bordi, trovano un'esemplificazione concreta nel nostro caso: quale potrebbe essere, infatti, il modo più preciso per definire il tentativo critico di Roberto Longhi che pone Morandi ultimo di una lunga lista che muove da Giotto, ma allo stesso tempo ne fa un superatore dell'Ottocento nostrano ed un baluardo contro tutte le divagazioni moderne? Lo stesso Brandi, mediante un processo di soggettivazione, costruisce su Morandi la teoria del colore di posizione che sarà strumento metodologico riscontrabile in tutta la sua produzione, ma anche simbolo per decretare *la fine dell'avanguardia*¹⁴. Ed ancora, per fare un altro esempio, il discorso di Arcangeli che muovendo dagli *ultimi naturalisti*¹⁵, riconosce in Morandi un antecedente fondamentale del nascente *informel*. Si tratta di prove, a cui con maggiore acribia ne affiancheremo molte altre, di linee di soggettivazione che il *dispositivo Morandi*, come dispositivo linguistico, consente di originare. Fratture e passaggi di cui, come già detto, è fittamente costellata l'opera morandiana e trovano riscontro nella più vigile critica ad essa dedicata. Il *dispositivo Morandi* non si manifesta solo nella letteratura artistica, ma trova, in taluni casi, un riscontro ancora più tenace nella storia dell'arte, per non dire nella storia della cultura. "Posto che l'arte cresce soprattutto sull'arte" e che l'artista è sorpreso "sempre in atto di servirsi di una tradizione per già affermarne un'altra"¹⁶, l'arte di Morandi è stato momento d'ispirazione per artisti dagli orientamenti più svariati, ma è stata anche oggetto di riflessione per fotografi, registi, scrittori, architetti che nel corso degli anni hanno individuato nella poetica dell'artista bolognese una fonte sempre rinnovata. Anche queste *prove* trasversali, che potremmo indicare come delle forme di "continuazione" o forme di

¹² *Ivi*, p.17.

¹³ *Ivi*, p.18.

¹⁴ Per tale problematica si veda C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizione della Meridiana, Firenze 1952.

¹⁵ Cfr. F. Arcangeli, *Gli Ultimi naturalisti*, in "Paragone", n.59, 1954, ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale. Il secondo dopoguerra*, Einaudi, Torino 1977, pp.313-326.

¹⁶ R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, in *Romanità e Germanismo*, Sansoni, Firenze 1941, ora in Idem, *Da Cimabue a Morandi* a cura di Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1973, p.3.

“seguiti”, per citare Genette¹⁷, saranno, in parte, oggetto del nostro lavoro, sempre tenendo fede allo studio delle variazioni dei processi di soggettivazione che il *dispositivo Morandi* ci offre, secondo l’insegnamento di Deleuze. L’analisi delle *pieghe*, dei *bordi* che definiscono i contorni variabili di questa vicenda sono lo spazio critico che si prefigge di analizzare questo studio, sperando di sfuggire, almeno un po’, al richiamo del centro che spesso ha risolto troppo facilmente questa storia complessa in facile leggenda. Scrive Leibniz, sintetizzando in modo esemplare lo stato di crisi che rimette in moto il pensiero quando si ritiene che tutto sia già più o meno risolto, che “quando si crede di essere arrivati in porto invece si viene respinti in alto mare”¹⁸.

¹⁷ Si veda, per approfondire i concetti di “continuazioni” e di “seguiti”, G. Genette, *Palinsesti*, trad. it., Einaudi, Torino 1997.

¹⁸ Citato, in G. Deleuze, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p.16.

Il tempo (del) critico

Scrivono Gianfranco Maraniello, direttore del Museo d'Arte Moderna di Bologna, ad introduzione della già citata mostra di New York - Bologna del 2008 che "ogni indagine sull'opera di Morandi incontra il tempo come ineluttabile questione. Che si intenda verificarne l'attualità o l'appartenenza a una tradizione immune ai temi dell'ancora imperante modernismo, che ne sottolinei la complessa relazione alle avanguardie e ai suoi contemporanei o si individuino le coordinate di una metafisica del quotidiano, il generale problema di una collocazione critica del percorso artistico assume nel caso di Morandi un'importanza che ha i caratteri di una tragedia, di un irrisolto conflitto tra coerenza individuale e teleologismo della storiografia"¹⁹. Nel breve scritto *istituzionale* Maraniello indica fondatamente il tempo come elemento essenziale del lavoro di Morandi, un aspetto che assume quasi una connotazione drammatica quando diventa mezzo per una "collocazione critica del percorso artistico", ma tale insofferenza si manifesta ogni qual volta si azzardi un'interpretazione definitiva, cioè ogni volta che tutto sembra risolto e per citare nuovamente Leibniz "credendo di essere arrivati in porto si viene respinti in alto mare". Morandi e tutta la sua opera sembrano costantemente sussurrare di non voler essere *collocati*, o forse meglio ri-collocati, respingendo ogni interpretazione, ma paradossalmente confermando la loro irriducibile vitalità proprio nel continuo esporsi a letture diversissime. La centralità del tempo nel e per l'opera di Morandi è una questione aperta proprio perché si tratta di seguire un tempo interno, che è quello dell'opera, ed uno esterno, che è quello della critica. Il tempo di Morandi è un tempo diacronico, la sua opera è figlia dei suoi giorni, di un'esistenza in divenire che resiste, soffrendo a denti stretti, tra le quattro mura della sua stanza, nella straziante ripetizione della quotidianità. Il lavoro di Morandi testimonia una condizione ineluttabile, l'impossibilità di una fuga e di una via d'uscita, che scandisce il tempo in un'ossessiva ripetizione di un motivo, insomma "Morandi pensa che il diaframma vero è la vita umana, da cui non si evade"²⁰. Non c'è nessuna illusione a consolarlo, ma una coscienza kafkiana che lo erode e lo sostiene contemporaneamente, tutta la sua opera è una lunghissima e tormentata carrellata sull'implacabilità del tempo ed è estremamente

¹⁹ G. Maraniello, *Introduzione*, in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, *cit.*, p.18.

²⁰ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi, cit.*, p.242.

significativo che tutto questo avviene quasi in parallelo con le ricerche di Martin Heidegger che nell'*incipit* di *Essere e tempo* (1927) determina “l’interpretazione del tempo come orizzonte possibile di ogni comprensione dell’essere in generale”²¹. Sempre nel 2008, sempre a New York, in concomitanza con la grande personale al Metropolitan, alla galleria Sperone Westwater, Steven Holmes ha curato una preziosa esposizione *Sculpting the time*²² in cui lasciava dialogare le opere di Josef Albers, Andrei Grassie, On Kawara, Giorgio Morandi e Roman Opalka, cinque artisti formalmente molto diversi, ma accomunati da un’instancabile e scrupolosissima indagine del tempo, come essenza dell’essere. Scolpire il tempo, afferrare l’inafferrabile, cercare le differenze nei giorni sempre uguali, lasciarlo depositare bloccato in un attimo, che inteso in un’accezione heideggeriana, si contrappone all’istante come possibilità dell’incontro che realizza il nostro avvenire autentico, dunque come infinita ripetizione dell’io-sono-stato. Albers, Grassie, Kawara, Morandi e Opalka, in modi diversi, hanno dedicato tutta la vita a fare un’arte *seriale* autoimposta, ad esplorare volutamente un territorio limitato, a ripetere oggetti, semplici o complessi, in sottilissime variazioni che, come scrive Holmes, “reflect a projects that is greater the sum of its parts”²³. Questo essere parte di un progetto più grande, che in questi artisti si può leggere solo a conclusione dell’opera, come se aspirasse ad essere *opera totale* nelle sue infinite variazioni, presenta certe consonanze con il fare cinematografico, che solo in fase di montaggio riesce ad esprimere il significato definitivo. Le infinite sovrapposizioni di Albers che ha recato, lungo più di vent’anni, dal 1950 al 1976, il suo personalissimo *Omaggio al quadrato*; i *Today* di Kawara, pannelli monocromi che riportano le date dei giorni in cui sono stati eseguiti, da realizzare obbligatoriamente nelle 24 ore che quella data indica, *grande opera* che si concluderà solo con la morte dell’artista; la serie di numeri, avviata da Roman Opalka nel 1965, che attraversano le sue tele, gradualmente schiarite fino a giungere ad un inquietante *bianco su bianco*, che domina le sue ultime opere realizzate dall’artista prima di morire; la meticolosa indagine di Grassie, su opere pre-esistenti, che fanno dei suoi dipinti non tanto l’immagine raffigurata, ma il processo e la creazione del dipinto stesso: sono tutte sculture del tempo che parlano lo stesso linguaggio delle microscopiche variazioni su tema di Morandi. Ogni dipinto di Morandi potrebbe essere la parte, anteriore o

²¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it., Oscar Mondadori, Milano 2011, p.13.

²² S. Holmes, a cura di, *Sculpting the time*, catalogo della mostra, Sperone Westwater, New York 2008.

²³ Dal Press Release dell’esposizione *Sculpting the time*, a cura di S. Holmes, Sperone Westwater, New York, (16 Settembre - 1 Novembre 2008), su <<http://www.speronewestwater.com/exhibitions/sculpting-time/installations>>.

posteriore, di un *Today* di Kawara, ed esattamente come le opere del giapponese sono lavori realizzati in una sola seduta, ed allo stesso modo di Opalka appartengono ad una sequenza che ne completa il significato, come magistralmente evidenziato da Ragghianti, capostipite di questa linea di ricerca morandiana²⁴. Lo stesso studio di Grassie dei processi di formazione dell'opera, ovvero dell'opera stessa, rivela notevoli affinità con i lucidissimi studi preparatori di Morandi: la scelta di alcuni tra gli oggetti che popolavano il suo studio, la disposizione sul ripiano di fronte alla finestra ed un'interminabile seduta di posizionamento, fino ad individuare l'unica soluzione compositiva possibile. Un lavoro ossessivo condotto con un'attenzione maniacale, un dimenarsi tra lo spazio ed il tempo, e la cosciente illusione di cercare in tutti i modi di realizzare un'atemporale temporalità. L'opera di Morandi, e Morandi stesso, sembrano dire: "And yet, and yet [...]. Negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete [...]. Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi travolge, ma io sono quel fiume; è una tigre che mi divora, ma io sono quella tigre; è un fuoco che mi consuma, ma io sono quel fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono reale"²⁵. Se il tempo della vita di Morandi in nessun modo può sfuggire ad una cadenza diacronica e la sua opera testimonia, in infinite variazioni, il tentativo di frammentare l'implacabile divenire, il tempo della critica ha la possibilità e la necessità di sfuggire al metodo diacronico, al tempo storico. Achille Bonito Oliva, tracciando le linee teoriche della storica *Contemporanea* (1974), ci avverte che bisogna "trasformare il tempo storico in tempo critico", bisogna "fare di questo elemento un altro importante strumento di indagine e di conoscenza"²⁶. Mentre il tempo storico "non si distacca dalla propria misura tradizionale offrendo semplicemente uno statico fondale alla trasformazione dei fenomeni artistici che acquistano, attraverso l'esibizione spettacolare del puro storico, un carattere di necessità meccanica che li congela e li svitalizza tenendoli circoscritti ad aree puramente cronologiche ed evoluzionistiche"²⁷, il tempo critico significa muovere dal nostro presente verso il passato che diventa punto d'arrivo e non più punto di partenza, significa "lasciare al passato solo il valore d'essere passato e permettergli di

²⁴ Cfr. C. L. Ragghianti, *Morandi, o l'architettura della visione* (1981), in Idem, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*. Opere di C. L. Ragghianti. VIII, Calderini, Bologna 1982, pp.223-252.

²⁵ J. L. Borges, *Altre inquisizioni*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1996, p.186.

²⁶ A. Bonito Oliva, *Contemporanea arte 1973-1955*, in *Contemporanea*, catalogo della mostra (Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 - febbraio 1974), a cura di A. Bonito Oliva, Centro Di Edizioni, Firenze 1973, p.27.

²⁷ *Ibidem*.

acquisirne altri attraverso un movimento pragmatico (utilitaristico) che parte dal presente per una verifica in progress proiettata all'indietro"²⁸. Dunque, muovendo dal presente, dal concetto di "tempo critico", la nostra postazione ci offre una condizione d'osservazione assai privilegiata data dalla possibilità di analizzare l'opera completa del *nostro* artista, in una parabola con un inizio ed una fine, e ci permette di riflettere sulle relazioni, sui tramandi, le anticipazioni che l'opera morandiana ha intrattenuto ed intrattiene con la cultura dei suoi anni ed ancor di più con i nostri anni, ma ci permette anche di *guardare* con nuovi occhi ad altre vicende che apparentemente potrebbero apparire distanti, inutili digressioni, ma in realtà costituiscono la costellazione di una vicenda da leggere necessariamente in termini non strettamente monografici. Sempre Bonito Oliva, quarant'anni dopo il testo di *Contemporanea*, discutendo *Le forme temporali dell'arte* rilancia l'arte come "il gioco dell'eterna circolazione"²⁹, capace di sovvertire il flusso diacronico del tempo, in sostanza, per dirla con Malraux: "ogni grande opera d'arte modifica i suoi predecessori"³⁰, ed a completare l'azione retro-attiva dell'osservazione dell'autore di *Les Voix du silente*, Genette afferma che: "ogni scrittore crea i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro"³¹. Per utilizzare ancora un lessico di derivazione genettiana, si tratta di superare la "chiusura del testo", di metterne in discussione l'identità mediante un'impostazione metodologica che muova da una concezione di "tempo critico" e riconosca "l'importanza delle relazioni rispetto ai relata"³².

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. Bonito Oliva, *Le forme temporali dell'arte*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee. Il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, introduzione di F. Rella, Electa, Milano 2013, p.383.

³⁰ Cfr. A. Malraux, *Il museo dei musei*, trad. it., Mondadori, Milano 1957.

³¹ G. Genette, *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna 1999, p.268.

³² V. Re, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Mimesis Edizioni, Milano 2013, p.9.

Prolegomeni alla vicenda critica morandiana

Nella premessa al grande volume *Giorgio Morandi Pittore*, comparso nel 1964 per le Edizioni del Milione dei fratelli Ghiringhelli, un primo tentativo di raccogliere l'opera completa, Lamberto Vitali, che sostituiva il designato Francesco Arcangeli dopo la rottura avvenuta con Morandi, si contentava che il suo sforzo critico "potesse servire ai futuri biografi di Morandi" e vaticinava la possibilità che "il libro su Morandi - sarebbe apparso - solo 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"³³. Ed ancora Roberto Longhi nell'*Exit Morandi*, scritto a caldo dopo la morte dell'artista, preconizzava "che la statura di Morandi potrà, dovrà crescere ancora, dopo che quest'ultimo cinquantennio sarà stato equamente ridimensionato, ridotto ai suoi limiti [...] ben pochi artisti resteranno a contarsi sulle dita di una mano; e Morandi non sarà secondo a nessuno"³⁴. I due illustri giudizi, scritti sul traguardo finale e che sigillano la letteratura critica di Morandi fino alla sua *uscita di scena*, sono significativamente accomunati dalle medesime finalità: proiettare Morandi nel futuro, in un tempo distante in cui si saranno "assestati" e "ridimensionati" i reali valori, facendone l'apice assoluto di una tradizione italiana. Ma, ancora più forte, si palesa nelle parole dei due studiosi l'apprensione, quasi una lieve soggezione, forse per non aver inteso le cose al momento opportuno, si direbbe quasi la confessione di un ritardo della critica rispetto all'opera di Morandi. Se da un lato Vitali ripone in "una cinquantina d'anni" il tempo critico necessario alla critica per un'effettiva e profonda comprensione di Morandi, dal canto suo Longhi, che pure si era mosso per tempo preoccupandosi di segnalare il lavoro dell'artista già dal 1934, si mette di traverso rispetto alla vulgata critica corrente sull'arte della prima metà del Novecento e riconosce in Morandi il metronomo futuro su cui ri-formulare il giudizio di un'epoca. Se la grandezza di Morandi è un aspetto acquisito, nell'anno della sua morte la critica più vigile sembra ancora lamentare la mancanza di opere capaci di rendere effettivo riscontro letterario al lavoro dell'artista. Dunque questo stato di cose, non del tutto vero dopo il 1934 (il trentennio 1934-1964 ci offrirà un campionario di studi ed interpretazione dell'operato di Morandi di

³³ L. Vitali, *Giorgio Morandi Pittore*, Edizione del Milione, Milano 1964, p.6.

³⁴ R. Longhi, *Exit Morandi*, trasmesso ne "L'Approdo" televisivo del 28 giugno 1964 e stampato ne "L'Approdo letterario", X, 26, aprile-giugno 1964, pp.3-4. Ora in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1984, pp.215-216.

altissima qualità) risulta pienamente vero per tutto il periodo che precede la fatale segnalazione longhiana del 1934. Roberto Longhi, *enfant prodige* della critica d'arte del primissimo Novecento e già celebrato su scala europea per il saggio su *Piero della Francesca* del 1927, nel momento di assumere la cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Bologna pronunciava una memorabile prolusione sulla tradizione pittorica bolognese concludendo “col non trovar del tutto casuale che, ancor oggi, uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi”³⁵ appartenesse a quella scuola. Inserire Morandi in una lista illustre, accanto a giganti come i Carracci, Guido Reni, Giovan Battista Crespi, e riconoscerlo come “uno dei migliori pittori viventi d'Italia” è una dichiarazione teorica che, come avremo modo di vedere, assume i connotati germinali di un manifesto, ma è anche un'asserzione azzardata e rischiosa pronunciata in un imbalsamato contesto accademico che solo uno studioso come Longhi, dalle *spalle larghe* e dalla “demoniaca intelligenza”³⁶, per dirla con Attilio Bertolucci, poteva pronunciare. Un sussulto, uno sbigottimento assoluto dovette serpeggiare tra i presenti nell'aula di Via Zamboni all'udir la pronuncia del nome di Morandi, lo stesso Iginio Supino, docente che Longhi si apprestava a sostituire, si racconta che borbottasse “chi, Morandi il futurista?”³⁷, per molti altri un illustre sconosciuto o al più *un pittore locale*; forse sorpreso dovette rimanere anche l'artista tra gli astanti delle ultime file che magari si limitò ad un cauto, ma sincero sorriso. Ma per comprendere in modo concreto la profondità, il valore dell'intuizione di Longhi, che come un lampo di magnesio abbagliava il mondo artistico dell'epoca, bisogna staccare su questo *fermo immagine* “Bologna 1934” ed analizzare a volo d'uccello il ventennio precedente che vede la comparsa sulla scena artistica italiana dell'artista bolognese. Giorgio Morandi, nato a Bologna nel 1890, al momento dell'autorevole citazione di Longhi ha 44 anni, dunque si tratta di un artista in piena maturità con già un lungo e prestigioso percorso artistico alle spalle, Cardarelli avrebbe detto “un vento che si va placando”, eppure ha dovuto attendere così a lungo per ricever un riconoscimento effettivo. Bisogna immediatamente premettere che riannodare i fili della critica d'arte che si è occupata di Morandi nei primi trent'anni del Novecento significa fare i conti con uno dei periodi più complessi della storia della cultura

³⁵ R. Longhi, Prolusione tenuta all'Università di Bologna (1934), pubblicata con il titolo *Momenti della pittura bolognese*, in “l'Archiginnasio”, XXX, 1-3, 1935, p. 3-4, Ora in Idem, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1973, p.205.

³⁶ C. Garboli, *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino 2005, p.155.

³⁷ A. Bertolucci, *Il romanzo di Francesco Arcangeli*, in *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1997, pp.1089-1092.

occidentale; si tratta, per limitarci alle sole arti figurative, di fare i conti con i più grandi stravolgimenti della storia artistica occidentale, dopo la “sbalorditiva”³⁸ invenzione masacesca de’ “la prospettiva come forma simbolica”³⁹. Significa attraversare tutte le avanguardie europee che nel 1934 si erano già trincerate dietro le barricate di un generale *rappel a l'ordre*, ma significa anche fare i conti con una situazione particolare italiana che vedeva un paese impelagato in una soffocante autarchia, culturale ancor più che materiale, imposta da un regime criminale che faceva seguito allo sconquasso del primo conflitto mondiale, le cui ferite ancora sanguinavano nel corpo vivo del paese. L’esordio dell’artista “ufficialmente porta la data tremolante, bianco su grigio verde assai più macerato che non ci si aspetti in un giovanissimo, 6 -1911”⁴⁰: si tratta del *Paesaggio* infinitamente riproposto “dal cielo vasto di solitudine senza approdi”⁴¹, *legendaria* immagine con cui lo inchiodò Cesare Brandi ne’ il *Cammino di Morandi*, primo saggio sull’artista del 1939. Ad un esordio così prematuro che nella realtà della vita, fuori dalla circoscritta leggenda, come poi dimostrato dagli studi sull’artista, va retrodatato di almeno un paio d’anni, non fa riscontro una segnalazione critica coeva. In effetti non c’è niente di cui stupirsi, anzi, strano sarebbe stato il contrario, ma provando a seguire in modo telegrafico gli sviluppi dei primi anni della vita dell’artista, ricostruiti, nel corso degli anni, in modo sufficientemente dettagliato, bisogna da subito annotarlo come un leggero ritardo nella sua ricezione. Pur muovendo da un contesto provinciale, seppur la Bologna di quegli anni come perentoriamente segnalato da Francesco Arcangeli non era del tutto priva di possibilità per un giovane sveglio ed attento⁴², al punto che anni dopo in fase di risistemazione Ragghianti parlò di “Bologna cruciale”, Morandi nel breve giro di pochi anni fu partecipe delle più importanti novità artistiche. Ad un riesame dei fatti, Morandi non appare un isolato, frequenta assiduamente giovani artisti, come lui interessati al rinnovamento artistico, ed attraverso amici della primissima ora come Riccardo e Mario Bacchelli ed Osvaldo Licini si avvicina al

³⁸ Si veda R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in “La Critica d’Arte”, fasc. XXV-XXVI, luglio-dicembre 1940, pp.145-191, ora in Idem, *Fatti di Masolino e Masaccio ed altri studi sul Quattrocento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1975.

³⁹ E’ il fondamentale saggio di E. Panofsky, *Die Perspektive als «symbolische Form»*, in “Vorträge der Bibliothek Warburg”, Lipsia-Berlino 1927. (trad. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961).

⁴⁰ G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, Sansoni Editore, Firenze 1970, p.5.

⁴¹ C. Brandi, *Cammino di Morandi*, in “Le Arti”, I, n.3, febbraio-marzo, Roma 1939, p.245.

⁴² Sul clima artistico e culturale della Bologna dei primi decenni del Novecento si veda anche, C. Spadoni, *Momenti dell’arte italiana tra il primo e il secondo dopoguerra: Bologna, anche*, in *L’Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Baccilieri e S. Evangelisti, Bologna, Accademia di Belle Arti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp.17-21.

movimento futurista. Nel 1914 partecipa ad una mostra collettiva all'Hotel Baglioni di Bologna, alla II Esposizione internazionale della Secessione a Palazzo delle Esposizioni a Roma ed alla I Esposizione libera futurista alla Galleria Sprovieri di Roma: si direbbe quasi un'iper-attività per un artista ritenuto frate laico della pittura italiana. Dopo aver sperimentato il Futurismo, seppur elusivamente, Morandi, intorno al 1915, si misura anche con il Cubismo, ne sono prova alcune opere di quegli anni, e realizza sei capolavori assoluti nel corso del 1916, *overture* alla breve ma tesissima stagione metafisica. Di tutto questo percorso, come ricorda anche Elena Pontiggia, “non rimane traccia negli scritti critici dell'epoca”⁴³, l'onda d'urto del Futurismo che proclamava “nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare ed urlare nelle nostre tele che squillano trionfali e assordanti”⁴⁴ confonde e tramortisce l'anestetizzata critica italiana, anche rispetto al Marinetti&Friends solo il giovanissimo Longhi risponde presente, e non lascia spazio alla pittura di Morandi. In Italia tutta la giovane pittura, non allineata allo stucchevole estetismo accademico, diviene futurista, così la recensione della mostra all'Hotel Baglioni di Ascanio, che intuisce come: “Tre buoni quarti del pubblico che ha visitato i 50 lavori nella sala terrena del Baglioni [...] hanno sentenziato sommariamente: è una mostra futurista [...] in realtà si tratta invece d'una esposizione di artisti giovani [...] i quali non hanno paura nemmeno del futurismo, e non temono di ostentare qualche postulato”⁴⁵, risulta commovente ed assai istruttiva. Se la critica ufficiale è poco attenta a Morandi, l'artista è invece estremamente attento a quelle pochissime voci capaci di catturare la *kunstwollen* di quegli anni, come scrive Paolo Fossati: “Morandi legge, e con appassionata attenzione, critici e storici, Soffici e Carrà gli hanno aperta la mente, dirà. Perché il ragionamento dei loro scritti nasce dall'esperienza diretta del lavoro dei pittori, al lavoro di pittori si interessa. Per Morandi si tratta di una riflessione altrettanto importante della frequentazione del museo, delle visite a mostre e a studi di colleghi”⁴⁶. Dunque Ardengo Soffici, un critico artista, vuol dire per Morandi introduzione alla cultura francese: Impressionismo, Cubismo, il Doganiere Rousseau, e Cézanne su tutti, ma anche più tardi, dopo un primo diniego, Futurismo. Così ritroviamo un collimare assoluto tra i primi anni di Morandi e gli interessi

⁴³ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1990, p.66.

⁴⁴ G. D. Bonino, a cura di, *Manifesti futuristi*, BUR, Milano 2009, p.42.

⁴⁵ A. Forti, *La mostra di pittura e scultura al Baglioni*, in “Il Resto del Carlino”, 14 marzo 1914.

⁴⁶ P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino 1995, p.158.

dello studioso toscano che si racchiudono nella triade Futurismo-Cézanne-Cubismo e mostrano l'assoluta tempestività delle scelte di Morandi. Morandi appare da subito attentissimo alla scena contemporanea, quanto più lontano si possa pensare dall'isolamento a cui la leggenda imposta, ma anche auto-imposta, lo ha relegato, e si afferma anche un rapporto ed uno scambio con la critica estremamente vivace, che per ora si configura come *rapporto in uscita*, cioè Morandi che studia la critica. Su "La Voce" di Soffici ha anche scoperto l'importanza della natura morta come "un modo eccellente per la creazione di una sensibilità moderna che voglia esprimersi attraverso la semplicità delle scelte formali e la concentrazione stilistica"⁴⁷. Se Morandi con sicuro intuito si era rivolto agli scritti di un critico, non di professione, come era Soffici per informarsi sulle novità artistiche, la stessa sorte tocca a lui che per avere in dote il primo articolo monografico deve attendere Riccardo Bacchelli, uno scrittore di professione e non uno storico dell'arte *tout court*. E' bene dire da subito che questa familiarità con autori non strettamente di cose artistiche sarà destinata a rinnovarsi più volte nel corso degli anni, quasi che Morandi, forse non a torto, fosse un fenomeno letterario più che artistico, o almeno che la sua arte riuscisse ad avere un dialogo più serrato con chi si occupava di *pensieri e parole* più che con chi riduceva la pittura ad un fatto puramente retinico, per citare Duchamp. Ed eccoci all'articolo di Riccardo Bacchelli apparso su "Il Tempo" nel 1918: il futuro autore del *Diavolo al Pontelungo* e del *Mulino del Po* ci offre il primo contributo monografico del lavoro del bolognese e con esso si avvia, verrebbe da dire riscalda il motore, il *dispositivo Morandi*. Il testo di Bacchelli condensa in sé profeticamente molte delle future letture, a cominciare dall'interpretazione tutta tesa ad un intimo classicismo. Dopo aver segnalato "all'attenzione pubblica un inedito", definendo "Giorgio Morandi un ignoto"⁴⁸, Bacchelli fa un primo e decisivo affondo psicologico sottolineando "il carattere di sceltezza e di riservatezza, affine all'indole del suo stile [...]". Giorgio Morandi è un pittore puro, perché è un uomo puro fino alla ritrosia"⁴⁹, che diventerà un luogo comune delle interpretazioni morandiane. Ancora più significativo risulta provare ad intendere come Bacchelli declina l'aggettivo "puro": essere un "pittore puro" significa non essersi fatto influenzare "da quella mediocre metafisica che va sotto il nome di

⁴⁷ *Ivi*, p.159.

⁴⁸ R. Bacchelli, *Giorgio Morandi*, in "Il Tempo", 29 marzo 1918. Idem, in *Antologia critica*, in L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, cit., p.43.

⁴⁹ *Ibidem*.

cubismo”⁵⁰, recidendo sul nascere ogni possibile rapporto con le avanguardie, significa che “le sue nature morte non riuscite [sono] quelle in cui il precetto di scuola resta più morto ed astratto”⁵¹, significa che “tutta l’arte di Morandi, francamente moderna, ritrova i valori classici”⁵²; per Bacchelli, dunque, puro è sinonimo di classico. Così la pittura di Morandi, anche se moderna, è intessuta di valori classici che l’hanno messa al riparo dalle fissazioni degli impressionisti per la luce, tutta “in favore delle forme e del colore”⁵³, e dalle derive cubiste. Per le possibili tangenze con il Futurismo, Bacchelli, senza nemmeno pronunciarne il nome, liquida la pratica con totale indifferenza rispetto a quelle s-composizioni occhieggianti i loro modi. Invece compare il nome di Chardin, primo tassello d’ascendenza per la costruzione di un Morandi classico, a cui nel corso degli anni, a secondo delle sollecitazioni giunte dal *dispositivo Morandi*, si aggiungeranno altri ascendenti o possibili discendenti. In questa primissima convergenza Morandi-Chardin, Bacchelli sembra essere spinto dallo stesso desiderio di pittura pura e semplice che animò Gide che “trovandosi a contemplare alcune nature morte di Chardin si lasciò sfuggire quasi un sospiro di sollievo e un motto di riposante banalità: Là du moins j’étais bien certain de n’admirer que de la peinture”⁵⁴. Indubbiamente Bacchelli, animo poetico poco propenso alle sperimentazioni, si allinea al *richiamo all’ordine* che in Italia già da qualche anno serpeggiava con Carrà che rileggeva Paolo Uccello e Giotto (1916) e Margherita Sarfatti che nei suoi articoli sul “Popolo d’Italia” teorizzava una *moderna classicità*. Dunque a Bacchelli, primo fra tutti, va il merito di aver sottratto dall’ombra il lavoro di Morandi e di averne inteso la distruzione del “concetto di natura morta come descrizione e scrutinio di determinati oggetti, per diventare pura ostensione dell’oggetto nella sua essenza”⁵⁵. La breve segnalazione dello scrittore è condita dall’involontario umorismo suscitato da una profezia all’incontrario: “Si pensa che di nature morte non ne farà più”⁵⁶, efficacissimo titolo *dadaista* per una mostra di Morandi, ma anche sinonimo di una predilezione di Bacchelli per il paesaggio, il cui cielo come in una pagina del *Mulino del Po* ed in anticipo su Brandi, si presenta “veramente

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ E. Riccomini, *Morandi: memoria e presenza*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1985, p.11.

⁵⁵ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.67.

⁵⁶ R. Bacchelli, *Giorgio Morandi*, cit., s.p.

inquietante, drammatico, quantunque ogni dramma ed ogni sentimento siano così lontani e dimenticati”⁵⁷. Mentre la pittura di Morandi approfondisce la ricerca plastico-spaziale nella breve, ma decisiva, stagione metafisica, sulle pagine de’ “La Raccolta”, fondata a Bologna da Giuseppe Raimondi e Riccardo Bacchelli, appare un altro breve contributo del fiorentino Raffaello Franchi. La tesi centrale di Franchi non si discosta molto da quella di Bacchelli, medesimo è il contesto culturale, medesima l’esigenza di riaffermare la tradizione classica dell’arte italiana che si è “appena riavuta da un periodo più che di decadenza, [...] d’oblio e d’abbandono a forme volgari”⁵⁸. Anche Franchi evidenzia le qualità contemplative della pittura di Morandi, la sua è una “pittura d’oggetti inerti sulla bellezza dei quali è trascorsa tutta un’eternità di placida contemplazione è la più vera espressione del nostro tempo”⁵⁹: si tratta di osservazioni suscitate da un rinnovato classicismo formale che trova solido incoraggiamento nella poetica dei vari Cardarelli, Ungaretti, Rebora, non a caso tutti collaboratori della rivista “La Raccolta”. Più stimolanti risultano delle notazioni sul senso iconografico della composizione delle nature morte, “per capire Morandi [...] bisogna giudicare all’infuori delle sue figurazioni”⁶⁰, esse sono costruzioni “astratte quasi algebriche tutte dominate dalla manualità e dalla sensibilità d’un pittore, non da quella d’un metafisico”⁶¹; colpisce come Franchi introduca il termine astratto, facendosi involontariamente precursore di una futura linea d’interpretazione morandiana, minore ma non meno interessante, e rifiuti quasi con idiosincrasia qualsiasi turbamento metafisico. In sostanza per Franchi, Morandi è un artista classico non del tutto estraneo ad un figurativismo astratto puramente formale e nella sua italianità al riparo da qualsiasi “soffio di morboso nordicismo”⁶². Intanto si aggiungono altri nomi alla lista di antecedenti, ed accanto al nome di Chardin ecco avanzare quelli di Giotto e Cézanne per un Morandi tutto volumi, masse e valori prospettici, quasi un novello Masaccio. Tali concetti saranno ribaditi dal Franchi in un *Avvertimento critico* comparso nel 1919 sulla rivista “Valori Plastici” di Mario Broglio: un nuovo affondo anti-metafisica accompagna la presentazione degli oggetti di Morandi come “un’apparizione, tanto sono armonicamente composti e tanto bene è

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ R. Franchi, *Giorgio Morandi*, in “La Raccolta”, n. 9 - 10, Bologna, 15 novembre - 15 dicembre 1918. Idem, in *Antologia critica*, in L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore, cit.*, pp.44-45.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

nascosta la scienza di questa armonia”⁶³, così la diversità con De Chirico e Carrà coincide “con una purezza classica, capace di tradursi in ritmo e geometria”⁶⁴. Il numero di “Valori Plastici” su cui apparve il testo del Franchi concentrava in modo simbiotico il contributo di Carlo Carrà *L’italianità artistica* e di Giorgio De Chirico *Sull’arte metafisica* fungendo un po’ da incunabolo per le successive preziosissime e scarsissime interpretazioni di Morandi del tempo. La rivista svolse un ruolo fondamentale per Morandi tra la fine degli anni Dieci e per tutta la prima metà degli anni Venti, si trattò di uno scambio reciproco con l’artista che partecipò all’unica esperienza di gruppo della sua vita in modo “profondo e assolutamente coerente, tanto che risulta oggi impossibile concepire l’esistenza complessiva del gruppo senza la sua opera”⁶⁵. Mario Broglio, l’editore della rivista, fu tra i suoi primi collezionisti e lo coinvolse sia formalmente nel gruppo con la pubblicazione sulla rivista di opere, sia praticamente con la partecipazione a tutte le mostre del gruppo (la mostra in Germania nel 1921, la prima per Morandi fuori dai confini nazionali, la Fiorentina primaverile del ’22, la mostra di Berlino nel ’24), ma soprattutto progettava di scrivere un libro sull’artista. Sul mancato libro su Morandi “esiste un quaderno fitto di annotazioni, fogli redatti numerose volte da Broglio”⁶⁶, in cui osserva, come riportato dalla Coen, che la forza di Morandi consiste nel “non fare natura” cioè “Morandi ci fa intendere di aver compreso questo, era il linguaggio che la natura aveva perduto e che alla pittura bisognava ridare. Era la natura che bisognava piegare all’arte, e non questa a quella”⁶⁷. Di tale precoce iniziativa era stato informato lo stesso Morandi che in una lettera del 29 gennaio 1925 scrive a Broglio: “La ringrazio di quanto mi diceva, specie per la monografia”, ma come vedremo l’artista bolognese avrà ancora molto d’aspettare. Ancora nell’ambiente dei Valori Plastici nascerà la mostra “La Fiorentina primaverile” in cui Morandi affiancherà un gruppo eterogeneo nel quale, tra gli altri, spiccano i nomi di Carrà e De Chirico. Proprio a quest’ultimo toccherà presentare in catalogo l’opera di Morandi: si tratta del contributo più prestigioso di questi anni che come già avvenuto in precedenza ha una primogenitura poco ortodossa, infatti è la penna di un artista, come in passato erano stati narratori, ad occuparsi del bolognese, mentre

⁶³ R. Franchi, *Avvertimento critico*, in “Valori Plastici”, n. 4 - 5, Roma, aprile - maggio 1919.

⁶⁴ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.68.

⁶⁵ S. Evangelisti, *Morandi e la stagione dei valori plastici: gli incontri*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, cit., p. 45.

⁶⁶ E. Coen, *Morandi tra Soffici e Broglio*, in *Morandi e il suo tempo. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi*, Bologna (16 - 17 novembre 1984), Mazzotta, Milano 1985, p. 107.

⁶⁷ *Ibidem*.

la critica ufficiale ancora tace. De Chirico, il “dio ortopedico”⁶⁸, come lo aveva definito Longhi nella meravigliosa recensione-stroncatura di una delle sue prime personali italiane, utilizza Morandi per ri-costruire una tradizione italiana, così premette che “l’arte italiana in quello che essa contiene di più scheletricamente bello è cosa dura, pulita e solida. Da tali forme nasce [...] quello spirito, asciutto, casto e di prim’ordine, che della grande pittura nostra, dai primitivi a Raffaello, è il maggior vanto”⁶⁹. La presentazione dechirichiana si sviluppa intorno a due temi: la sapienza artigianale che vede Morandi “che si macina pazientemente i colori e si prepara le tele” e si configura in una più vasta linea teorica di “ritorno al mestiere” che si evince già in un fondamentale scritto del 1919: “Tornando al mestiere, i nostri pittori dovranno stare oltremodo attenti al perfezionamento dei mezzi [...]. Sarebbe bene che i pittori ritrovassero l’ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori [...]. In fatto di materia e di mestiere, il futurismo ha dato alla pittura italiana il colpo di grazia [...]. Col tramonto degli isterici, più di un pittore tornerà al mestiere, e quelli che ci sono già arrivati potranno lavorare con le mani più libere [...]. Per conto mio sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d’ogni mia opera: *Pictor classicus sum*”⁷⁰; ed in una visione metafisica del mondo, Morandi “guarda con l’occhio dell’uomo che crede e l’intimo scheletro di queste cose morte per noi, perché immobili, gli appare nel suo aspetto più consolante: nell’aspetto suo eterno”⁷¹. Lo “scheletro delle cose”, quasi un’anticipazione dei montaliani *Ossi di seppia* (1925), significa fare della realtà un enigma, significa “vedere il demone in ogni cosa”. Quella di De Chirico è una lettura sbilanciata metafisica, che sposta le sue preoccupazioni teoretiche più urgenti su Morandi, dando il via ad una propensione autobiografica costantemente attiva negli autori che si sono occupati di Morandi. In effetti nel testo di De Chirico, tranne che per alcune osservazioni, più che Morandi possiamo riconoscere il fondatore della Metafisica stesso; lo stesso segmento di arte italiana, con capisaldi i primitivi e Raffaello, sembra più una genealogia adatta a De Chirico che a Morandi. La conclusione ritrova una corrispondenza più specifica con Morandi con la “bella ed onesta frase”⁷², “nella vecchia Bologna, Giorgio

⁶⁸ R. Longhi, *Al dio ortopedico*, in “Il Tempo”, Roma 22 febbraio 1919.

⁶⁹ G. De Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina primaverile*, catalogo della mostra, Firenze 1922, pp.143-144.

⁷⁰ G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in “Valori Plastici”, n. 11 - 12, 1919. Ora in Idem, *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985, pp. 93-99. Su questo aspetto del pensiero di De Chirico si veda S. Vacanti, *Giorgio De Chirico e il “ritorno al mestiere”*, in *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio ed Isa De Chirico*, n. 5 - 6, Roma 2005.

⁷¹ G. De Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina primaverile*, catalogo della mostra, *cit.*, pp.143-144.

⁷² F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, *cit.*, p.135.

Morandi canta così, italianamente, il canto dei buoni artefici d'Europa"⁷³, ma si tratta pur sempre di prematuri contributi alla sua agiografia, a cui fa seguito la patetica immagine di un Morandi *frate poverello*: "E' povero, ché la generosità degli uomini amanti delle arti plastiche l'ha dimenticato. E per poter proseguire nel suo lavoro con purezza, di sera, nelle squallide aule d'una scuola governativa, egli insegna ai giovinetti le eterne leggi del disegno geometrico"⁷⁴. De Chirico ci offre il suo Morandi, ed è insieme molto di meno e molto di più di quello che realmente è al di fuori della leggenda. Lo stesso carattere autobiografico ci riserva, a tre anni di distanza dal contributo dechirichiano, la penna dell'altro fondatore della Metafisica, Carlo Carrà, che su "L'Ambrosiano" ci consegna il *suo Morandi*. Dopo aver ricostruito la vicenda biografica, dando grande rilievo, forse più di quello dovuto, all'esperienza futurista, segnala l'importanza del rapporto col gruppo dei "Valori Plastici" e definisce la personalità morandiana affermando che: "è uno dei pochi giovani artisti che abbiano saputo resistere alla procchia pseudo tradizionalistica scatenatasi in Italia qualche tempo dopo la guerra"⁷⁵. Carrà apprezza particolarmente i paesaggi di Morandi: è in essi che si ha maggior riscontro di una psicologia "tendente per natura di poeta a non so quale languore e delicatezza, egli porta nella pittura moderna l'impronta di una sensazione feconda di emozione"⁷⁶. Ovviamente la lettura risente della svolta paesaggistica che lo stesso Carrà ebbe in quegli anni e che gli farà scrivere anni dopo, nel 1942, "la pittura può definirsi un abbraccio amoroso dell'uomo e della natura, una malinconia imbevuta del sangue di un cuore"⁷⁷. Come opportunamente ha osservato la Pontiggia "al Morandi purista di Franchi, al Morandi metafisico di De Chirico, Carrà sostituisce un Morandi, appunto, carraiano: ex futurista, ora lontano dagli sperimentalismi come dagli accademisti, paesaggista capace di tenerezze e di energie"⁷⁸. Dunque abbiamo nel giro di pochi anni e di pochissimi contributi già quattro identità per Morandi, se a questi si aggiunge il Morandi classico di Bacchelli: il dispositivo è sempre in moto, la *matassa* si complica e ad ogni passo aumentano le suggestioni; la riduzione delle possibilità di offrire letture non diaframmate non allentano il meccanismo di proiettare su Morandi sempre nuove e

⁷³ G. De Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina primaverile*, catalogo della mostra, *cit.*, pp.143-144.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ C. Carrà, *Giorgio Morandi*, in "L'Ambrosiano", Milano 25 giugno 1925.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ R. Tassi, *I paesaggi di Carrà*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1996, p.9.

⁷⁸ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, *cit.*, p.70.

personali interpretazioni, e con esse sembra sciogliersi per complicazione il motivo di un Morandi monotono e sempre uguale a se stesso. Dopo la partecipazione alla I *Mostra del Novecento italiano* curata dalla Sarfatti al Palazzo della Permanente a Milano, che non implica per Morandi “nessun coinvolgimento diretto nelle attività del gruppo” ma ne segnala “la presenza discreta ma continua fra quelle degli artisti della nuova Italia”⁷⁹, seguiranno per l’artista una manciata di anni che potremmo definire, rubando il termine ad Arcangeli, “strapaesani”. L’altissima tradizione italiana, non priva di una consapevole modernità in cui, pur in modi diversi, era stata collocata l’opera di Morandi, assume un “sapore assai diverso, molto più legato a problematiche contingenti, domestiche, quotidiane”⁸⁰. Sarà questo tratto ad essere esaltato da riviste come “Il Selvaggio” di Mino Maccari e “L’Italiano” di Leo Longanesi ed in questo ambito fioriranno le poche analisi critiche riservate a Morandi fino alla metà degli anni Trenta. Ancora una volta, la poetica di Morandi viene assimilata ad una linea teorica ed il suo lavoro diviene iconografia di un gruppo d’intellettuali come Soffici, Cardarelli, Raimondi, Sergio Solmi che professano la necessità di un ritorno ad un’arte semplice e genuina. Quanto questa lettura di Morandi abbia contribuito in certi ambienti ad un fraintendimento della sua opera è un aspetto di non poca rilevanza che verrà trattato più avanti, ma intanto bisogna prendere atto che queste voci diedero respiro al lavoro dell’artista in un contesto sordo e di assoluta diffidenza ed indifferenza come dovette essere l’Italia a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta. Nel corso del 1928 uscirono uno scritto di Mino Maccari su “Il Resto del Carlino” ed uno di Leo Longanesi su “L’Italiano”: questi due articoli possono essere ricondotti ad argomenti comuni che fanno di Morandi un artista italiano, onesto e classico, la cui semplicità è intrisa di poesia per le piccole cose. Maccari, in totale antitesi con quanto scritto da Carrà, elogia la capacità di Morandi di attraversare le avanguardie, “esperienze talvolta pericolosissime”⁸¹, restando *casto e puro* e di “personificare tutto un mondo veramente classico d’intendere l’arte”⁸². Ritorna l’aggettivo *puro*, ma oltre a sinonimo di classico è inteso nell’accezione di semplice: così Morandi è uomo ed artista semplice il cui talento è quello di “fare intendere la poesia che si nasconde negli oggetti più miseri, o negli aspetti più semplici del

⁷⁹ M. Pasquali, “*Quelle sabbie portate a vibrare...*”. *La trasformazione dell’immagine morandiana tra il 1925 e il 1939 in Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, cit., p.55.

⁸⁰ *Ivi*, p.56.

⁸¹ M. Maccari, *Giorgio Morandi*, in “Il Resto del Carlino”, Bologna 8 giugno 1928. Idem, in *Antologia critica*, in L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, cit., pp.45-46.

⁸² *Ibidem*.

paesaggio”⁸³. Nell’interpretazione crepuscolare del Morandi di Maccari si affaccia per la prima volta il mito di Morandi poeta, “Giorgio Morandi è un poeta” scrive Maccari dando avvio ad un indirizzo critico letterario che farà da basso continuo a tutta la successiva letteratura dedicata all’artista. Di tono non diverso risulta lo scritto di Longanesi, l’autore rincara la dose e con modi bozzettistici dipinge Morandi come un “personaggio alla Magnasco [...] strapaesano di razza”, a cui “è scappata fuori una pittura che non lascia dubbi, senza trucchi, genuina, fatta in casa come il pane con l’olio”⁸⁴. Seppure Longanesi individua l’assoluto equilibrio che domina le composizioni di Morandi, l’impossibilità di “smuovere una pennellata di un solo centimetro”⁸⁵, tanto e tale è il lavoro in fase di montaggio, eccede nella semplificazione riducendo il tutto a “pittura tranquilla e di razza”⁸⁶. Monta in Longanesi una profonda insofferenza contro tutti gli *-ismi*, contro tutte le teorie, erge Morandi a baluardo con “coraggio da leone” capace di “affrontare la realtà, senza gli occhiali neri dei neoclassici e dei cubisti”⁸⁷. Tra i meriti di Longanesi quello di aver saputo cogliere la tecnica di Morandi come una conquista “palmo a palmo, pennellata per pennellata, più sulla sua personale esperienza che su quella degli altri”⁸⁸, ma in definitiva scrive Arcangeli: “E’ un ritratto [...] un po’ accomodato e inconsciamente limitativo, di stampo alquanto semplicistico è un po’ la storia della pittura sana, che, dal ‘20 all’incirca in poi, aveva ridotto via via le possibilità di speranza della situazione italiana”⁸⁹. Merita di essere segnalato uno scritto autobiografico di Morandi, tra i pochi, se non l’unico, di tutta la sua vita, apparso nel 1928 sul settimanale “L’Assalto” in cui l’artista in modo alquanto didascalico e retorico si presenta al pubblico. Eppure nell’imbalsamato formalismo imposto dall’occasione non mancano alcune interessanti rivelazioni tra le quali spiccano il confessato “interesse per il verbo demolire dei futuristi” e la sentita “necessità di un totale rinnovamento dell’atmosfera artistica italiana”⁹⁰. Non sono cose da poco se si pensa alla riservatezza, quasi al limite della reticenza, che ha sempre contraddistinto le non-dichiarazioni di Morandi. Nello scritto spicca la profonda attenzione di Morandi alla lezione

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ L. Longanesi, *Morandi*, in “L’Italiano”, Bologna 31 dicembre 1928.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi, cit.*, p.163.

⁹⁰ G. Morandi, *Autobiografia*, in “L’Assalto”, Bologna 18 febbraio 1918. Ora, in Idem, *Lettere*, a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004, pp.11-13.

degli antichi maestri, che induce l'artista a scrivere: "questo mi fece comprendere la necessità di abbandonarmi interamente al mio istinto, fidando nelle mie forze e dimenticando nell'operare ogni concetto stilistico"⁹¹. Conclude l'autobiografia una lista preferenziale, ci sono i nomi di Giotto e Masaccio tra gli antichi, di Corot, Courbet, Fattori e Cézanne tra i moderni eredi della tradizione italiana, e di Carrà e Soffici tra i contemporanei. Sul crinale degli anni Venti compare la prima pagina dall'acuto taglio critico sull'opera di Morandi, ce la offre quello che sarà lo studioso più fedele ed assiduo del mondo morandiano, il milanese Lamberto Vitali. Il critico "superando la lettura strapaesana"⁹² scrive ne *L'incisione italiana del Novecento*, pubblicata dall'editrice Domus nel 1930: "Come in tutti gli artisti degni di questo nome, il soggetto è per Morandi soltanto il punto di partenza, non quello d'arrivo o meglio, è lo spunto necessario per la trasfigurazione"⁹³. Vitali si avventura anche in un interessantissimo parallelismo con il versante più innovativo della letteratura francese, facendo della camera-studio di Morandi un universo non molto diverso dalla *camera dei giochi* degli *Enfants terribles* di Cocteau: "Vorrei compiere la presentazione e farvi vedere Morandi in una certa stanza della casa bolognese: una stanza famosa in Italia, quasi come in Francia quella degli «Enfants terribles», di Cocteau. Una stanza chiusa, non solo ai profani, ma a quelli stessi della famiglia, qui le nature morte dell'artista vivono una prima e lunga vita avanti di rinascere sulla tela e sulla lastra; e la polvere vi cresce giorno per giorno fino quasi ad involuppare d'una coltre latte pipe e bottiglie, valve marine e fantocci, lucerne e brocche. Qui nascono i sogni"⁹⁴. Il romanzo di Cocteau, uscito nel 1929, fu molto discusso anche in Italia e dovette colpire notevolmente Vitali per spingerlo ad una, non del tutto insensata, lettura di *Morandi demoniaco*, una sorta di visionario d'interni; certamente la camera di Morandi non era famosa in Italia come Vitali scrive, ma non tarderà a diventarlo. Nel 1932 si aggiunge un altro capitolo alla lettura *strapaesana* con il contributo di Ardengo Soffici, pubblicato su "L'Italiano", dando così continuità alle esegesi dal facile crepuscolarismo. Soffici, "un'Apollinaire italiano in formato ridotto" per dirla con Mengaldo, definisce Morandi l'artista che "più spedito cammina precisamene sulla strada indicata", la cui pittura è "uno

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² M. Pasquali, "Quelle sabbie portate a vibrare...". *La trasformazione dell'immagine morandiana tra il 1925 e il 1939 in Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, cit., p.55.

⁹³ L. Vitali, *L'incisione italiana del Novecento: Giorgio Morandi*, in "Domus", 36, dicembre 1930, pp.64-67.

⁹⁴ *Ibidem*.

specchio dell'anima, specchio questa a sua volta del mondo"⁹⁵. Anche in Soffici non mancano le tracce di un processo di *laica santificazione* che fanno della pittura di Morandi una creazione presieduta da una "sorta di religiosità" che dona "una tranquilla armonia [...] alle cose ed alle persone che raffigura"⁹⁶. Nel corso degli anni Trenta, in concomitanza con un'evoluzione sempre più monumentale del Novecento, Morandi passa da *strapaesano genuino* a *petit-maître* dalla vocazione antiloquente. Il muralismo di Sironi, il decorativismo di regime, riducono Morandi a pittore da cavalletto, la sua poetica viene scambiata per tono dimesso, "il piccolo mondo di Morandi, dapprima circondato di venerazione [...] viene ora considerato il segno di un animo angusto, incapace di grandiosità, confinato a una dimensione minore"⁹⁷. Così tra le altre pochissime testimonianze che è possibile snocciolare alla metà degli anni Trenta, leggiamo Oppo (1932) che trova in Morandi "qualcosa di malato"⁹⁸; Costantini (1934) che menziona esplicitamente "un non so che di decadente e di malato"⁹⁹; Arduino Colasanti, autore della breve voce dedicata a Morandi sull'Enciclopedia Treccani nel 1934, che dell'artista enuncia il "mondo nostalgico e rarefatto di cose dimesse" fino a giungere all'apice nel 1937 con Italo Cinti che, preda ancora dei furori futuristi, dice che: "Da un pignattino di coccio, da un lume smesso non nasce l'arte [...]. Col nulla non si può dipingere, per dipingere ci vuole qualcosa [...]. La pittura di Morandi è quasi nulla"¹⁰⁰.

⁹⁵ A. Soffici, *Morandi*, in "L'Italiano", Bologna, marzo 1932. Idem, in *Antologia critica*, in L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, cit., pp.48-49.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.70.

⁹⁸ C. E. Oppo, *Pittura di Morandi*, in "L'Italia Letteraria", Roma 10 aprile 1932.

⁹⁹ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.72.

¹⁰⁰ I. Cinti, *Pittori alla sbarra: la pittura di Giorgio Morandi*, in "Perseo", Milano 15 aprile 1937.

1934 - 1950: Passione ed ideologia

Tra Piero della Francesca e Caravaggio: il primo contributo longhiano

“Si sa che Longhi, sollecitato qualche volta a mettere in circolazione la sua prosa fuori dai canali strettamente specialistici, non riuscì a superare innanzitutto la duplice difficoltà rappresentata dalla presenza o assenza delle illustrazioni”

Gianfranco Contini, Prefazione, *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, 1973

Nel turbinio di interpretazioni, letture ed equivoci che circondano la prima fase dell'attività di Morandi, giunge prezioso e perentorio il giudizio di Roberto Longhi da cui abbiamo preso il via per ricostruire gli anni precedenti. Ed allora, considerata l'importanza della segnalazione longhiana, tale da segnare un prima ed un dopo nella letteratura e nella storia di Morandi, ripetiamo la conclusione della prolusione che Longhi tenne all'università di Bologna nel 1934: “E finisco col trovare non del tutto casuale che uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, ancora oggi, pur navigando nelle secche più perigliose della pittura moderna, abbia però saputo sempre orientare il suo viaggio con una lentezza meditata, con una affettuosa studiosità, da parere quella di un nuovo incamminato”¹⁰¹. L'importanza dell'intervento longhiano è sottolineato con l'attenzione e la rilevanza che merita da un allievo dell'officina bolognese qual è Flavio Caroli che scrive in un saggio dal titolo assai significativo *Il nodo Longhi- Morandi*¹⁰²: “è da questo momento che la fortuna critica di Morandi arriva ad ambienti accademici, ufficiali [...]. E' da qui che comincia la fortuna ufficiale di Morandi. Certamente in questo momento si incontrano e cominciano a frequentarsi le due massime figure della storia dell'arte e della pittura italiana di questo secolo”¹⁰³. Dunque l'incontro Longhi - Morandi, sancito dall'inclusione operata da Longhi di Morandi nella grande tradizione dell'arte bolognese ed italiana, segna l'avvio di un dialogo serrato che durerà circa un trentennio. Entrambi nati nel 1890, Morandi e Longhi hanno avuto un percorso scandito da interessi comuni, sintomo di un'acuta sensibilità che li ha portati in modo parallelo ad operare le medesime scelte. Sostenitori, forse sarebbe meglio

¹⁰¹ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, Opere complete di Roberto Longhi, *cit.*, p.205.

¹⁰² F. Caroli, *Il nodo Longhi - Morandi*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, pp.90-101.

¹⁰³ *Ivi*, p.90.

dire fiancheggiatori, del primo Futurismo, con Longhi che con i saggi *I pittori futuristi* del 1913 e *La scultura futurista di Boccioni* del 1914, entrambi apparsi su “La Voce”, fu - scrive Facchinetti - “il più lucido critico dell'avanguardia futurista aderendo alla problematica boccioniana”¹⁰⁴ e traducendola in un “ponderato dissenso col crocianesimo e con l'estetismo ancora in voga”¹⁰⁵; Morandi, invece, che partecipava con l'entusiasmo dei vent'anni alle serate futuriste in Emilia, e prendeva parte alle rassegne curate da Marinetti e Boccioni. Nello stesso giro di anni l'attenzione riservata agli scritti di Ardengo Soffici evidenziava una predilezione per la cultura artistica contemporanea di stampo francese, il che voleva dire Impressionismo e Neo-Impressionismo, con Seraut e Cézanne su tutti e di conseguenza o forse per conseguenza lo studio di determinati maestri del passato. Nel 1910 Morandi compie il suo famoso viaggio di ricognizione a Firenze sulle tracce di Giotto, Masaccio e Paolo Uccello: si tratterà di visioni febbrili che daranno i primi frutti maturi negli ariosi dipinti del 1916. Alla formalizzazione di tali motivi, molto probabilmente, parteciperà con non minore intensità la lettura del grande saggio longhiano *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* uscito su “L'Arte” nel 1914. Nel saggio pierfrancescano Longhi riscriveva la storia dell'arte italiana, muovendo da momenti allora ritenuti minori, rimodulava - come spiega Ferdinando Bologna - “relativamente ai rapporti tra Piero della Francesca, perno solido e diramato e poi da un lato Antonello, dall'altro Giovanni Bellini”¹⁰⁶ le origini del Rinascimento e gli sviluppi della pittura veneta. Proprio da questo saggio, incunabolo della monografia *Piero della Francesca* del 1927, volume preziosamente custodito nella biblioteca di Morandi¹⁰⁷, l'artista bolognese divenne, molto realisticamente, attento lettore di Longhi. Medesimo, ovviamente con le dovute differenze, fu il rapporto che intesettero con il secondo grande movimento artistico italiano del Novecento: la Metafisica. Sia Longhi che Morandi dedicarono maggiore attenzione al versante di Carrà più che a quello di De Chirico, mostrando insofferenza e diffidenza per lo spirito nordiceggiante e gli interessi filosofici del maestro delle *Muse inquietanti*. L'interesse tra Carrà e Morandi fu reciproco come testimonia la visita dell'artista allo studio

¹⁰⁴ S. Facchinetti, *Roberto Longhi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 65, 2005. Disponibile online al seguente indirizzo internet: <[¹⁰⁵ P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974, p.246.](http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_(Dizionario_Biografico)/>.</p></div><div data-bbox=)

¹⁰⁶ A. Palladino, *Antonello da Messina al Mart. Lo racconta Ferdinando Bologna*, in “Artribune Online”, 8 novembre 2013, (<[¹⁰⁷ L. Selleri, *La biblioteca di Morandi*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano 2004, pp.49-75.](http://www.artribune.com/2013/11/antonello-da-messina-al-mart-lo-racconta-ferdinando-bologna/>).</p></div><div data-bbox=)

di Morandi già nel 1920 e le numerose epistole scambiate tra i due, così come ad un riscontro iconografico le opere di Morandi sul finire degli anni Dieci mostrano più di un elemento comune a quelle di Carrà. Non meno intenso fu il rapporto tra Longhi e Carrà: l'artista piemontese che nel 1916, come ha scritto Del Puppo, cercava di “parlare di Giotto e dipingere come Giotto”¹⁰⁸, abbandonati i clamori futuristi scriveva due testi, *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, tesi al recupero dei valori formali della tradizione figurativa italiana del Trecento e del primo Quattrocento. Quest'operazione non poteva che interessare al giovane Longhi che, come detto, nel *Piero dei Franceschi* del '14 ricostruiva una linea pittorica italiana. Di pari passo l'idiosincrasia per De Chirico nasceva in Longhi da un'irritazione, in quegli anni assai forte, per tutta la pittura non italiana e principalmente d'origine nordica, come mostra la stesura del saggio *Keine Malarei*¹⁰⁹ del 1914 che muove dal Polittico di Gand per condurre una furente polemica con l'arte del nord Europa. Tale atteggiamento troverà, forse, esito definitivo proprio nel saggio stroncatura dedicato all'opera di De Chirico del 1919. Nel triangolo Longhi - Morandi - Carrà nasce una cultura letteraria-figurativa intensamente italiana, o per dirla con Contini si incarna “il destino, si dica pur rondistico, di una grande generazione”¹¹⁰, ma con un occhio attentissimo alle novità parigine, che ha nutrito buona parte della cultura della prima metà del Novecento italiano. Anche il rapporto che Morandi e Longhi stabilirono con l'ambiente romano della rivista “Valori Plastici” di Mario Broglio presenta delle similitudini: furono vicini allo spirito della rivista teso al recupero dei valori della tradizione pittorica italiana, ma ne rifiutarono la retorica, il classicismo accademico, ed in generale i principi di *ritorno all'ordine*. Morandi sostenne la rivista, anche per merito dell'intercessione dell'amico Giuseppe Raimondi, con la partecipazione a diverse esposizioni, tra cui la fondamentale mostra di pittori italiani alla Galleria d'Arte Moderna di Berlino e poi in altri centri tedeschi (Hannover, Dresda e Monaco), del 1921. Dal canto suo Longhi pubblicò nella collana editoriale di Valori Plastici, ideata da Mario Broglio, la prima edizione del suo *Piero della Francesca* nel 1927. Per meglio intendere quello che sarà il rapporto Longhi-Morandi abbiamo attraversato molto sommariamente il percorso compiuto dai due come tappa di avvicinamento al loro incontro, quale è stato il loro orientamento ed il grado di partecipazione ai propri anni e

¹⁰⁸ A. Del Puppo, *Modernità e Nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012, pp.97-120.

¹⁰⁹ R. Longhi, *Keine Malarei. Arte Boreale?* (1914), in *Il palazzo non finito*, a cura di C. Garboli e M. Gregori, Electa, Milano 1995, pp.69-89.

¹¹⁰ G. Contini, *Prefazione*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p.XIX.

come, nonostante una conoscenza da lontano, il loro operato evidenziasse delle notevoli affinità culturali. Eppure, prima di calarsi in modo più diretto e concreto nel rapporto tra il critico e l'artista, bisogna sostare ancora un po' sul saggio di Longhi dedicato al pittore di Arezzo del 1927. L'importanza e la centralità teorica nello sviluppo del lavoro critico di Longhi del saggio del 1927 permette di comprendere più a fondo il ruolo di *moderno incamminato* assegnato dallo studioso a Morandi. Stando alla lezione di Longhi, il cammino di Morandi si dipana dalla lezione dei grandi maestri del Rinascimento umbratile ed ha in Giotto, Masaccio e Piero della Francesca le coordinate guida. Così comprendere le direttrici di Longhi che precedono l'incontro con Morandi è fondamentale, perché contengono *in nuce* quello che sarà il contributo critico alla comprensione ed all'evoluzione dell'opera dell'artista. Forzando un po' la mano ci si ritrova di fronte ad un significativo paradosso, la grammatica visiva di Morandi è presente già in molti lavori di Longhi, ma si presenta con altri nomi in un proficuo e fecondo cortocircuito tra antico e moderno. Scrive ancora Facchinetti che "il serrato sperimentalismo stilistico del Piero della Francesca approda alla costruzione di un paesaggio formale che non cela una pretesa d'indirizzo anche per l'arte contemporanea"¹¹¹; dunque Longhi ricava della sua lettura stilistica di Piero della Francesca uno strumento per affrontare la contemporaneità, diciamo noi per affrontare anche il lavoro di Morandi. Sulla falsariga di quanto espresso da Facchinetti, si pone anche il discorso critico di Berardinelli che scrive: "La forza espressiva e descrittiva di Longhi è ciò che garantisce la presenza reale, nel presente, di un'opera composta nel passato"¹¹²; questa presenza viva del passato, richiamata dalla forza espressiva di Longhi, gli consente di interpretare il presente. Ma il *Piero della Francesca* - scrive Gianfranco Contini - è anche l'opera con cui "Longhi si classifica definitivamente scrittore, categoria da avanzarsi solo retrospettivamente per larga parte dei suoi interventi più antichi; e sarebbe ricerca remunerativa quella di chi, scendendo per esempio sul filo di "Vita Artistica"- "Pinacotheca", indicasse non dico l'irreperibile pagina di frontiera tra il pre-scrittore e lo scrittore, ma il punto di cristallizzazione oltre il quale la decisione alla scrittura è irrevocabile"¹¹³; sul crinale del *Piero*, frontiera tra il pre-scrittore e lo scrittore si consuma anche il passaggio, nel percorso stilistico di Longhi, da uno stile espressionista vociano ad un'estetizzante maniera della maturità, stando, scrive ancora il Contini "alla fenomenologia

¹¹¹ S. Facchinetti, *Roberto Longhi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., s.p.

¹¹² A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, p.117.

¹¹³ G. Contini, *Per la ristampa del "Piero"* (1964), in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, p.123.

dei tre Longhi, che in grossolana definizione sarebbero il giovanile espressionista vociano, l'estetizzante manierista della maturità e il classico degli ultimi anni"¹¹⁴. Longhi scrive il volume su Piero con l'occhio allenato alla pittura di Cézanne, la formula esegetica riassuntiva dell'opera dell'aretino è la "sintesi prospettica di forma e colore" che ben si adatterebbe al lavoro del francese. A sostegno di questa traccia che attraversa in modo vitale il testo pierfrancescano, riportiamo quanto Longhi scrive delle *Battaglie* di Paolo Uccello: "Vi si abbozzava, tuttavia, una metrica sublime dei corpi entro lo spazio, anzi parti inalienabili di esso; una perfetta collimazione dei volumi spaziali sulle invisibili suture dei piani prospettici: ch'erano ad un tempo, così prospettati, il quadro più acconcio per la ripartizione dei colori"¹¹⁵; ed ancora a commento della veduta di città nell'affresco de *L'invenzione della Vera Croce* del ciclo di Arezzo: "E' troppo il dire che mai, se non forse di nuovo nella struttura di certi paesi provenzali cementati dal pennello di Cézanne, un ben inteso impressionismo trovò la sua forma più sintetica e più cordiale?"¹¹⁶; e per concludere ci offre la conferma di quanto sopra scritto: "Donde, per vie più meditate, l'arte di Piero si continua ed opera nella maggiore pittura moderna"¹¹⁷. Osserviamo come, sia nella conclusione del *Piero* che nelle battute conclusive della Prolusione del 1934 in cui si fa cenno all'opera di Morandi, Longhi indica come *buona pittura*, capace di districarsi nelle più "perigliose secche" dell'arte moderna e di svolgere la lezione di Piero, la pittura *meditata* capace quindi, attenendoci all'etimologia, di "misurare con la mente". Per Longhi, Cézanne e Morandi sono tra i maggiori artefici di una pittura meditata ed anche se non compare il nome dell'artista bolognese all'interno del volume del '27, si può dire a tutti gli effetti che è il vero invitato di pietra. Dire Cézanne nell'Italia del 1927 significa preannunciare per vie traverse l'arte di Morandi e significa tracciare le coordinate di una linea pittorica intensamente poetica ed ineloquente. Aggiungiamo la conclusione della prima recensione del volume, in cui Emilio Cecchi scrive che l'opera di Longhi è "come la bella pittura, o almeno certa bella pittura: sia, a diversa altezza di stile, Piero della Francesca, o Cézanne, che richiede anni e magari secoli, prima che si cominci davvero a vederla"¹¹⁸. Ovviamente i nomi indicati da Cecchi non sono affatto casuali, e tanto per

¹¹⁴ G. Contini, Prefazione, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p.XV.

¹¹⁵ R. Longhi, *Piero della Francesca*, Opere Complete di Roberto Longhi III, Sansoni, Firenze 1963, pp.12-13.

¹¹⁶ *Ivi*, p.42.

¹¹⁷ *Ivi*, p.78.

¹¹⁸ E. Cecchi, *Piero della Francesca di Roberto Longhi*, in "Corriere della Sera", 21 settembre 1927. Ora in Idem, *Piaceri della pittura*, Neri Pozza, Vicenza 1960, p.361.

chiudere il cerchio ricordiamo che nel 1928 (dunque non ci spostiamo poi tanto) Morandi nella sua autobiografia per “L’Assalto” pone Cézanne tra “gli eredi più legittimi della gloriosa tradizione italiana”¹¹⁹. La lettura classica, rinascimentale, pierfrancescana se così si può dire, di stampo formalistico conseguita con metodi che si avvicinano alla pura visibilità dell’opera di Morandi, trova origine paradossalmente nel volume su Piero della Francesca di Longhi. Il testo di Longhi genererà una lunga schiera di discepoli, tra i quali anche alcuni studiosi dell’opera di Morandi, su tutti Cesare Brandi, che muoveranno da queste impostazioni per avanzare le loro personali letture dell’opera del maestro bolognese. Ma il genio istrionico di Longhi, nell’arco di tempo che separa la stesura del *Piero* (1927) dalla *Prolusione bolognese* (1934), fornirà anche le basi per interpretare Morandi in chiave anti-classica. A tal proposito Flavio Caroli, memore del volume di Arcangeli su Morandi del ’64, nel ricostruire il sodalizio Longhi-Morandi, si pone e ci pone questo quesito: “è evidente che il nodo, il rapporto Longhi-Morandi, è essenzialmente classico, supremamente olimpico, rinascimentale, pierfrancescano, masacesco, giottesco. Ma fino a che punto invece questo rapporto non può essere anche - metto tutto tra virgolette - “romantico”, “realistico”, “naturalistico”, “padano”?”¹²⁰. La questione posta da Caroli è di grande interesse anche perché tale dicotomia si presenterà con oscillazioni regolari nei successivi tentativi di interpretazione dell’opera dell’artista. Staccandoci dal volume del 1927, foriero delle esegesi classiciste, nei sette anni che lo separano dalla conferenza di Bologna incontriamo nella bibliografia di Longhi almeno tre lavori estremamente significativi, tra i quali spicca una delle opere più importanti dell’intera letteratura longhiana, *Officina ferrarese*. Ma procediamo con ordine: tra il 1928 ed il 1929 Longhi pubblica i *Quesiti caravaggeschi* giungendo ad una prima maturazione degli studi sul Seicento. I *Quesiti caravaggeschi* sono la premessa agli studi su Caravaggio, il germe di una pittura tonale e quindi sono l’incipit per la definizione di una linea naturalistico-padana, assolutamente necessaria alla comprensione di alcuni aspetti dell’arte di Morandi. Ora, nella ricostruzione del continuo rincorrersi tra il lavoro dello storico dell’arte e quello dell’artista, bisogna assolutamente ricordare che negli stessi anni la pittura di Morandi conosce una profonda svolta, un’inquietudine ed una tensione drammatica sconvolgono l’equilibrio di una visione rinascimentale. Sono gli anni in cui diviene più intensa l’attività grafica, quasi a voler

¹¹⁹ G. Morandi, *Autobiografia*, in *Lettere*, a cura di L. Giudici, *cit.*, pp.11-13.

¹²⁰ F. Caroli, *Il nodo Longhi - Morandi*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, p.90.

annegare l'ansia esistenziale nell'oscurità dell'inchiostro. Delle opere di questi anni è testimonianza il brano di Giuffrè che, in perfetto stile arcangeliano, scrive: "Su questo momento morandiano mette conto sostare e guardarsi intorno, se mai in quegli anni, prima o dopo, pittore italiano abbia toccato il fondo di una desolazione così potentemente restituita in immagine, con così ardente e cocente tenacia tenuta al confine oltre il quale la disperazione sottrae l'uomo all'uomo e la realtà alla possibilità di viverla"¹²¹. Torna utile ricordare, al fine di comprendere la rilevanza di questo momento nell'opera di Morandi e di come sia stato sostanzialmente poco considerato, anche quanto osserva Marilena Pasquali sul rapporto instaurato dagli studiosi con questa fase del lavoro di Morandi: "Innanzitutto v'è da considerare che la storiografia morandiana, forse ad eccezione di Francesco Arcangeli che al periodo ha dedicato pagine appassionate e partecipi, non si è soffermata in particolare sugli anni Trenta"¹²². Sottolineare questa, non casuale, concomitanza consente di intendere con maggiore acume gli orientamenti successivi della critica morandiana, divisa in due schieramenti opposti che traggono origine entrambi, naturalmente, dalle oscillazioni delle opere di Morandi, ma ancor più dalle tracce antitetiche che costellano il pensiero di Longhi. Insomma, il punto è questo: Longhi attraverso il suo lavoro critico, anche se non strettamente centrato su Morandi, ma influenzato ed a sua volta influenzando la poetica dell'artista, ha compreso la presenza nel percorso di Morandi di elementi eterodossi, che deviavano il suo postulato linearismo, ed ha fornito gli strumenti per produrre letture divergenti della sua opera. Tornando ai *Quesiti caravaggeschi* spiega Mina Gregori che nel 1927 "con la pubblicazione del Piero della Francesca, si chiude la fase formalistica di Longhi"¹²³. La stessa affermazione potrebbe essere utilizzata in modo fruttuoso per definire la svolta che Morandi conosce in questo periodo, con lo scivolare da una rigorosa pittura di forme ad un inquieto tonalismo. Longhi avvia una più complessa e spregiudicata lettura del documento, con l'intento "costante di togliere i nessi artistici dalla zona pur sempre astratta delle relazioni formali per collocarli in un contesto più storicamente concreto"¹²⁴. Su questo cambiamento metodologico incise l'esplosione della *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* a cui Longhi dedicò la sua attenzione, che poneva la storia dell'arte nell'ambito dello

¹²¹ G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, cit., p.40.

¹²² M. Pasquali, *Morandi e il dibattito artistico negli anni Trenta*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, cit., p.118.

¹²³ M. Gregori, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nell'arte del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma 1982, p.135.

¹²⁴ *Ibidem*.

sviluppo della storia dello spirito umano, a contatto con le idee, la filosofia e per questa via alla storia. Questi spunti furono assunti, ma non senza riserve, da Longhi che approfondì il rapporto dell'artista con la cultura del suo tempo e del suo ambiente. Dunque con i *Quesiti* non solo ha origine un nuovo fronte di lavoro, una nuova impostazione stilistica, ma penetrano nella metodologia longhiana anche nuove modalità d'indagine: accanto al rigore formalistico si sviluppa un'attenzione alla storia dell'arte come storia della cultura. L'aspetto più interessante di quest'ulteriore acquisizione, che Longhi utilizzò molto liberamente, sta nell'uso che vedremo ne fece Arcangeli proprio nella sua profonda esegesi morandiana. La partita sembra giocarsi tutta nella dichiarazione di scetticismo che Longhi, pur in parte utilizzandolo, dimostra rispetto a questo nuovo sistema metodologico; si domandava nei *Quesiti* in merito all'opera del Foppa, ma varrebbe lo stesso per Morandi: "Può un pittore avanzare tanto la filosofia e le credenze dei suoi tempi? Certamente, se si pensa che ogni pittore ha ben la facoltà di esprimere per via di visione una sua propria filosofia, la quale potrà, per avventura non accordarsi e repugnare da quella corrente"¹²⁵. In base alla risposta che gli studiosi hanno formulato a questa domanda si è proceduto a classificare l'opera di Morandi. Laddove sono prevalsi criteri strettamente formalistici e si è accordata all'artista una visione personale, chiusa, estranea al mondo circostante, si è affermata l'immagine di un artista isolato dal suo tempo, dunque classico e quindi rinascimentale in un'accezione pierfrancescana. Quando invece l'operato dell'artista è stato letto in relazione ai suoi anni, in una più ampia storia della cultura che ne ha evidenziato le relazioni, le similitudini con gli altri protagonisti, ed è questo un tentativo attuato da pochi studiosi, si è concretizzato un artista figlio del suo tempo, in relazione con le idee circolanti e dunque impuro, oscillante tra diverse modalità espressive, in cui sembra quasi prevalere un sostanziale anti-classicismo, se proprio non si vuol dire naturalismo. Longhi ha contribuito a creare l'immagine di Morandi artista classico, ma non si è fossilizzato su di essa, non ne ha fatto un credo assoluto, come invece, muovendo da questa impostazione e restando sordi alle opere più sbilanciate, hanno fatto altri studiosi. Longhi nelle sue ricerche ha sparso indizi che consentivano di interpretare un Morandi *autre*, ma solo pochissimi hanno perseguito questo diverso sentiero, suggestionati dall'immagine che lo stesso artista voleva diffondere di sé: "una specie di frate angelico che pensa in termini pierfrancescani,

¹²⁵ R. Longhi, *Me pinxit e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1968, p.33.

neorinascimentali e si muove fra i portici”¹²⁶. Le ricerche di Longhi che hanno il “merito incomparabile [...] di aver offerto una penetrante lettura interpretativa di tali umbratili, o eccentriche o - perfino - zotiche poetiche”¹²⁷, proseguono con il saggio su *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa* che segna l’avvio dei lavori sul Trecento bolognese che troveranno conclusione nella prolusione del 1934. Longhi arriva all’università di Bologna sull’onda di una fama classicista, che lui stesso aveva contribuito a creare con il suo Piero e “pare che la classica Bologna, il classico ambiente accademico bolognese, abbia cooptato Longhi, piuttosto che altri, proprio su queste basi”¹²⁸. Con gli studi successivi, come abbiamo visto, Longhi aveva dimostrato di aver imboccato un’altra strada e ulteriore conferma giunge proprio nel saggio *Momenti di pittura bolognese*. Longhi nel corso della prolusione sembra prendere distacco - utilizzando spesso l’aggettivo “vostra” - dalla tradizione classicista della città e nel ridefinire i momenti salienti della pittura bolognese muove dall’esasperato vitalismo di Vitale da Bologna e, passando per Amico Aspertini e i Carracci, giunge prima al settecentesco Giuseppe Maria Crespi ed infine al suo contemporaneo Giorgio Morandi. Arcangeli definisce questa schiera di artisti “uomini di crisi” perché sono “anticlassici, dunque, antiintellettuali, istintivi, patetici, naturali, espressivi, romantici”¹²⁹. Siamo dunque in totale contrasto con i motivi classici della *chiamata* di Longhi a Bologna e per di più siamo giunti agli antipodi rispetto al punto di partenza: da una linea classica-rinascimentale che poneva Morandi eroe pierfancescano della sua contemporaneità si è passati ad una linea naturalistica-romantica di cui Morandi si pone naturale erede. Nell’analizzare il saggio del 1934 scrive Luciano Bellosi: “E’ evidente che le preferenze di Longhi andavano all’arte padana e alla sua anima romanica, al suo tendere verso la scoperta della realtà naturale, sia pure per frammenti di vero”¹³⁰. Con i lavori realizzati in questo primo arco di tempo, Longhi ha contribuito a creare due linee di discendenza che sinteticamente potremmo indicare come classica e naturalistica e, nel

¹²⁶ F. Caroli, *Il nodo Longhi - Morandi*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, cit., p.93.

¹²⁷ B. Toscano, *La riscoperta delle aree minori*, in *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nell’arte del nostro tempo*, cit., p.244.

¹²⁸ F. Caroli, *Il nodo Longhi - Morandi*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, cit., p.93.

¹²⁹ F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell’arte bolognese-emiliana*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1970, p.36.

¹³⁰ L. Bellosi, *Longhi e l’arte del Trecento*, in *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nell’arte del nostro tempo*, cit., p.30.

nostro caso particolare, ha proceduto metaforicamente ad uno sdoppiamento di Morandi, fornendo gli elementi per leggere Morandi da entrambe le prospettive.

La Quadriennale del 1939 e la monografia di Brandi

Nell'arco di tempo che separa il pronunciamento longhiano ed il primo importante saggio su Morandi di Cesare Brandi del 1939, la letteratura morandiana non conosce eccessive scosse, se si escludono pochi articoli di rivista, tra cui uno di Carrà del 1935 per "L'Ambrosiano" e l'eccentrico scritto del futurista Italo Cinti *Pittori alla sbarra: Giorgio Morandi* comparso su "Perseo" nel 1937. Di maggior rilievo è il numero che la rivista "Frontespizio" dedicò a Morandi sempre nel 1937, ospitando le riproduzioni di nove dipinti, otto incisioni e un disegno. La rivista riporta un brevissimo scritto di accompagnamento di Pio Bargellini che racconta di un incontro avuto con Morandi e ci lascia una delle più intense dichiarazioni di poetica di Morandi: "Quello che importa toccare è il fondo, l'essenza delle cose". L'interesse dimostrato per Morandi non è casuale, infatti proprio tra il 1936 ed il 1937 la rivista, fino ad allora di tradizione strettamente cattolica e sostanzialmente filogovernativa, conosce un cambio di rotta con gli interventi di intellettuali come Carlo Bo, Mario Luzi, Giancarlo Vigorelli, Leonardo Sinisgalli, Vittorio Sereni. Ricorda Mario Luzi che "con l'ingresso di Bo il Frontespizio comincia veramente a modificarsi diventando una rivista controversa. Inizia un'altra stagione, soprattutto quando prendono a collaborare scrittori di formazione più europea, attenti a percepire le inquietudini che si potevano cogliere nella cultura europea meno conformista"¹³¹. Questo spirito prende più concreta forma nel saggio apparso nei primi mesi del 1938, *Letteratura come vita* di Carlo Bo, che sancisce anche la rottura definitiva tra le varie anime allora presenti in redazione. Scrive Bo spazzando via ogni formalismo accademico e ponendosi in una condizione di opposizione: "Rifiutiamo la letteratura come illustrazione di consuetudine e di costumi comuni, aggiogati al tempo, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza"¹³². In questo contesto anche la scelta di dedicare un numero a Morandi rappresenta una scelta meditata di opposizione al regime fascista che proprio nel 1938 presentava il *Manifesto della razza*. Su la rivista "Quadrivio" e su "Il Tevere", Telesio Interlandi, allineandosi con l'*Entartete Kunst*, si affrettava a pubblicare una lista in cui segnalava i principali artisti *degenerati* italiani. Questa era l'Italia che si preparava alla Quadriennale romana del 1939. Dal canto suo Morandi aveva preso parte dopo la segnalazione di Longhi principalmente ad esposizioni

¹³¹ *Conversazioni a Firenze*, a cura di A. Spini, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2008, p.144.

¹³² C. Bo, *Letteratura come vita*, Marsilio, Venezia 2003, p.44.

fuori dall'Italia, tra le quali la collettiva *L'art italien des XIXe et XXe siècles* di Parigi del 1935, il Premio Carnegie di Pittsburgh del 1936, e la collettiva antologica dedicata all'arte italiana alla Cometa Art Gallery di New York nel 1937 e, in concomitanza con l'esposizione romana, prendeva parte, scelto da Longhi, Brandi ed Argan, alla grande esposizione *Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art* di San Francisco del 1939. La Quadriennale romana, in questo scenario, segna l'ingresso nel vivo del dibattito artistico nazionale di Giorgio Morandi. La Quadriennale apre a Roma il 4 febbraio del 1939 inaugurata da Benito Mussolini ed in concomitanza sul numero febbraio-marzo della rivista "Le Arti" esce lo scritto di Cesare Brandi *Il cammino di Morandi*. Nello stesso numero, prova di una frattura insanabile che silenziosamente attraversava la cultura italiana anche nei suoi momenti ufficiali, comparivano lo scritto *Modernità e tradizione nell'arte italiana d'oggi* del ministro fascista Giuseppe Bottai e le segnalazioni di Cesare Brandi della pittura di Afro, Manzù, Mirko, di Argan che si occupava di Fontana ed uno scritto del compositore Alfredo Casella, *Problemi e posizione attuale della musica italiana*, collezionista morandiano della prima ora. Tornando alla Quadriennale, che si apriva a poca distanza dalla stretta del Patto d'acciaio con la Germania, erano evidenti le differenze con l'edizione precedente per il clima ancor più ossequioso e celebrativo del regime. La Quadriennale riscattava la dilagante retorica con l'omaggio a grandi figure, tra le quali Fausto Pirandello, Giuseppe Capogrossi, Giacomo Manzù e su tutti Giorgio Morandi. All'artista bolognese, convinto da Roberto Longhi a prender parte all'esposizione, era stata dedicata una sala personale che ospitava 42 quadri, 12 acqueforti e due disegni che ripercorrevano la sua attività a partire dal 1913; Carrà recensendo l'esposizione constatava che "tra le molte opere non giustificabili dal punto di vista dell'arte"¹³³, la sala di Morandi di per sé riusciva a dare tono a tutta la Quadriennale. Morandi, come sempre, selezionò con estrema attenzione le opere da esporre e operò una scelta decisamente in controtendenza con la retorica del regime, creando un percorso che si incentrava sulle opere più intense e drammaticamente romantiche della seconda metà degli anni Venti per giungere ai paesaggi più radicalmente astratti degli anni Trenta. La scelta di Morandi aveva tutta la forza di una silenziosa dissidenza che, scrive Fergonzi, "colpì specialmente i più giovani pittori italiani, che nei quadri del 1916-1919 riscoprivano un pittore capace di misurarsi coraggiosamente con l'avanguardia internazionale, da Derain a Rousseau a Picasso; inoltre la selezione di

¹³³ C. Carrà, *La Terza Quadriennale*, in "Circoli", Roma, maggio 1939.

paesaggi e nature morte dai formati ridotti e dai soggetti insignificanti (oggetti quotidiani, vedute inamene) apparve loro provocatoria anche da un punto di vista politico, specialmente in concomitanza con i coevi espliciti appelli all'illustrazione pittorica di temi fascisti"¹³⁴. Azzardando un raffronto rischioso, si può dire che nell'Italia retorica del regime gli *insignificanti* oggetti di Morandi, la loro quotidiana inutilità fecero l'effetto che anni dopo fecero i materiali e gli oggetti dell'Arte povera nell'Italia consumistica del boom economico. La polemica suscitata dalla sala Morandi fu aspra e prese avvio dagli scritti di un altro artista, Luigi Bartolini, che classificò il lavoro di Morandi come "un'arte parigina"¹³⁵. Quella che poteva essere una valida definizione di poetica, nell'Italia *degenerata* del 1939 rappresentava un marchio di tradimento, di oltraggio ai valori italici che valse a Morandi il secondo premio. Mentre il primo toccò a Bruno Saetti, molto più vicino ai principi figurativi del regime. L'appoggio a Morandi da parte dei maggiori intellettuali del paese, tra cui Longhi, Argan, Brandi ed anche del ministro Bottai, tutti pienamente convinti nell'assegnare il primo premio a Morandi, a nulla valsero rispetto agli schiamazzi che muovevano dalle colonne di "Quadrivio" e dalle idee del *fascistissimo* Farinacci che, dopo aver saputo del secondo premio assegnato a Morandi, definiva le bottiglie di Morandi "vuoti che rendono"¹³⁶. A qualche anno di distanza dai giudizi critici del Novecentismo dei primi anni Trenta, che ponevano Morandi erede dei più alti valori della tradizione figurativa italiana, tutto era assolutamente capovolto; difendere Morandi significava appoggiare uno degli artisti su cui più si era esercitata la polemica degli antimoderni. I difensori dell'opera di Morandi non mancarono ed accanto ai nomi di Longhi, Argan, Brandi, si affiancarono, come dimostra l'osservazione della stampa dell'epoca, i nomi delle voci più sensibili ed attente della critica d'arte dell'epoca, tra le quali Umbro Apollonio, Giuseppe Marchiori, Lamberto Vitali, Libero de Libero ed quelle dei più giovani Duilio Morosini, Arnaldo Beccaria e Carlo Savoia. In questa polifonia, tra amici e nemici, indubbiamente a dominare il dibattito sono Beccaria con la sua monografia, Marchiori e Brandi, con i primi saggi di una lunga fedeltà critica, ed alcuni interventi giunti

¹³⁴ F. Fergonzi, *Giorgio Morandi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Enciclopedia italiana Treccani, Volume 76, Roma 2012. Disponibile online al seguente indirizzo internet: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-morandi_28Dizionario-Biografico29/>.

¹³⁵ Sulle polemiche scaturite dalla partecipazione di Morandi alla Quadriennale del 1939 si vedano: il volume *Secondo Morandi. Dossier 03\06*, a cura di C. Poppi e L. Selleri, Edisai, Ferrara 2006; il carteggio *Brandi-Morandi 1938-1963*, pubblicato a cura di M. Pasquali, in C. Brandi, *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, Editori Riuniti, Roma 1990 ed il volume di C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta ad oggi*, Marsilio, Venezia 2004.

¹³⁶ [s.f.], *Vuoti che rendono* in "Eccoci", Cremona 15 luglio 1939.

dall'ambiente di "Corrente". Non si può evitare di analizzare i cardini della monografia di Beccaria, la prima dedicata all'opera di Morandi. Occorre sottolineare che la monografia di Beccaria giunge quasi allo scoccare dei cinquant'anni dell'artista bolognese, anche se un tentativo dal Beccaria era stato già fatto nel 1933, ma era stato respinto da Morandi, perché tacciata di eccessivo ermetismo. Il testo di Beccaria, che rimane ermetico pure nella versione del 1939, sposta su una dimensione filosofica l'interpretazione del lavoro di Morandi, come dimostra già l'indirizzo ermeneutico del titolo *Significato di Giorgio Morandi*. Alla lettura classica-crepuscolare se ne contrappone una romantica-esistenziale che svolge, solo in parte, quella ancora tutta da attuare indicata nelle *carte da decifrare* di Longhi. Beccaria, poeta ed assiduo frequentatore degli scritti leopardiani¹³⁷, avverte nelle opere di Morandi la disposizione ad esprimere la condizione umana, sente il peso del passaggio del tempo che implacabile si posa sugli oggetti e scrive in tono enfatico, vagamente esistenzialista: "Viene dunque da quegli oggetti lo stesso sconcolato senso che recrudisce in noi allor che il fuggire del tempo ci si fa più presente nel trascolorar del giorno, quando la luce abbandona l'aria, e l'ombra è come un lutto diffuso che s'accresce. In misura, s'accresce, alla consapevolezza della vulnerabilità, e assidua compagna del sangue si palesa la morte"¹³⁸. Il dato interiore, l'arte come emersione degli aspetti più intimi, è il filo conduttore che accompagna il testo di Beccaria che snocciola i prodromi di un esistenzialismo, se si può dire, *essenzialista* che sfocia in un poverismo e gli fa scrivere: "è nel mondo di Morandi un'ineffabile povertà [...] e se di un'opera d'arte il primo pregio è l'interiorità, insieme alla suaccennata povertà, non è chi non veda come l'interiorità di Morandi ci si proponga a modello; quanto dal profondo risalgono e dopo lenta maturazione, quelle cose dipinte"¹³⁹. Il testo per il resto è un rincorrersi di immagini care alla letteratura morandiana, dalla comparazione più volte sottolineata tra il tonalismo della pittura di Morandi e il lessico musicale: "E' il tono, in pittura, quel che è il timbro, lo smalto in una voce; ed è più ancora: è l'accento, l'intenzione, la particolare vibrazione; è il sentimento"; ed a seguire: "Poche sono le note di colore che si compongono nel silenzio del dipinto: è quel silenzio è acceso di una musica intensa e segreta. Perfetta l'intonazione, insuperabile

¹³⁷ Per i rapporti di Beccaria con l'opera poetica di Dante e di Giacomo Leopardi e la vicinanza alla nascente corrente ermetica, si veda G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930 - 1940)*, Edizioni Vita e Pensiero, Milano 2002.

¹³⁸ A. Beccaria, *Significato di Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano 1939, p.12.

¹³⁹ *Ivi*, p.13.

l'accordo. Regge ciascuna nota le altre tutte in un reciproco equilibrio"¹⁴⁰; alla sottolineatura del silenzio delle opere di Morandi, reso mediante una metafora di estetizzante esistenzialismo: "Bruciano talora quei colori, come un incenso inconsumabile sacrificato al silenzio"¹⁴¹. Forse tra gli aspetti più interessanti della monografia di Beccaria, non per originalità, ma per il momento storico in cui fu pronunciato, è la moralità, lo spessore etico del lavoro dell'artista. Occuparsi di Morandi negli anni più bui del regime è una scelta morale, significa schierarsi contro l'ottusa retorica dominante, significa scegliere una bandiera. Ancora una volta, Morandi e la sua pittura divengono simbolo, strumento iconografico e concettuale di sostegno ad una costellazione teorica. Per Beccaria il *dispositivo Morandi* è necessario per supportare un approccio poetico di matrice ermetica ed una dimensione proto-esistenzialista, ma assurge anche a simbolo di purezza etica-morale in un momento di aberrante degenerazione civile. Le infinite pieghe che attraversano l'opera morandiana ne consentono una continua ed ininterrotta ri-collocazione e questa funzione viene attuata anche dagli altri due interpreti che tra la fine degli anni '30 e i primi anni '40, come abbiamo segnalato, dominano il campo morandiano: Marchiori e Brandi. Giuseppe Marchiori, il critico del futuro Fronte Nuovo delle Arti, conduceva mediante un approccio eterodosso - poesia, saggi, articoli - un'attenta ricerca sugli sviluppi dell'arte nazionale ed internazionale, si era occupato di Morandi in almeno un altro paio d'occasioni, recensendo la Quadriennale del 1935 e dedicando nel 1939 all'artista bolognese un saggio sulla rivista "Domus" di Giò Ponti. Marchiori, mosso da una diversa formazione culturale, liquida le precedenti interpretazioni crepuscolari e si scaglia con particolare veemenza contro quelle più letterarie ed intimiste, rileggendo Morandi in una dimensione fortemente pittorica. Segnalando il valore metaforico degli oggetti impiegati da Morandi, comprende che il loro utilizzo è dettato da un'esigenza strettamente plastica che mira ad una costruzione da valutare nella sua totalità, a tal proposito scrive: "l'arte di Morandi si rivela nella sua schietta originalità nel senso ben più profondo di scoperta plastica dell'oggetto [...]. Ogni oggetto perde la sua qualità di lume, bottiglia, scatola, vaso e diventa entità plastica di un tutto in cui gli elementi realistici sono impiegati come mezzi per una costruzione organica e ragionata"¹⁴². Marchiori è tra i primi studiosi a rilevare una complessa organizzazione architettonica nei dipinti di Morandi, e ad indicare una ragionata visione organica tesa a

¹⁴⁰ *Ivi*, p.13-14.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² G. Marchiori, *Morandi*, in "Domus", Milano, febbraio 1939.

ridefinire lo spazio. Il critico veneto libera la pittura di Morandi da tutte le precedenti incrostazioni letterarie e ne fa uno strumento di sintesi, capace di ridurre “le forme allo schema astratto” fino a giungere a un “piano assoluto di pittura”¹⁴³. Il rapporto con il mondo classico, con la tradizione rinascimentale, assume tutt’altro valore nella lettura che ci fornisce Marchiori: non di nostalgico antiquariato trasfigurato in elegia da *piccolo mondo antico*, ma scintilla per una razionale riorganizzazione spaziale e spiega che: “il fascino di questa pittura nasce dalla sua rigorosa unità architettonica e spaziale, da una misura che ordina e concatena purissime forme nell’incanto di una visione coloristica ricca di motivi e di modulazioni”¹⁴⁴. Da questa lettura, che troverà seguito nella monografia che il critico dedicherà all’artista nel 1946 e sarà successivamente, per gli aspetti architettonici evidenziati, ripresa dal Ragghianti, affiora un artista teso, concentrato, razionale, lontanissimo dalle *rêverie* romantiche. Come espresso dalla Pontiggia: “La plasticità di Morandi esprime per Marchiori un ordine assoluto, matematico, che è insieme classico e astratto, ansioso e razionale, erede delle nature morte seicentesche ma anche vicino all’intellettualismo dei moderni”¹⁴⁵. Ci troviamo dinanzi ad un nuovo stravolgimento, Morandi viene avvicinato ora alle punte più innovative della pittura moderna, il suo geometrico organicismo diviene quasi premessa d’astrazione. Marchiori, convinto assertore dell’arte come esperienza del fare, riconoscendo Morandi come costruttore di forme, artista razionale che sfugge dalle sabbie mobili di tentazioni filosofiche e letterarie, opera già in linea con il suo futuro approccio metodologico quasi di natura empirica; egli scrive infatti in *Arte ed artisti d’avanguardia* (1960): “Gli scrittori d’arte inglesi, quelli che si definiscono con molta modestia degli empirici e che non hanno molta fortuna nell’ambiente degli storici italiani, parlano molto spesso di mestiere, di tecnica, del fare. Avvicinano l’artista all’artigiano. Demoliscono il mito delle personalità sovrumane. Ma la verità è piuttosto dalla loro parte, dal lato di Bell, di Fry, di Read, che usano pochi aggettivi e che discorrono con semplicità inconsueta ai professori di estetica. C’è ben posto per gli empirici [con chiara allusione personale] in un mondo dove abbondano i filosofi confessi”¹⁴⁶. Prima di passare a Brandi è opportuno segnalare quanto pensavano dell’opera di Morandi nell’ambito della rivista milanese “Corrente”. Raffaellino De Grada e Duilio Morosini si confrontarono con

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, *cit.*, p.76.

¹⁴⁶ G. Marchiori, *Arte ed artisti d’avanguardia 1910-1950*, Edizioni della Comunità, Milano 1960, p.301.

l'opera di Morandi e ne riconobbero entrambi la tenuta morale di "vero pittore", ma mentre De Grada poneva, per la prima volta nella letteratura critica sul pittore, Morandi non come continuatore dell'arte classica ma come iniziatore dell'arte moderna in Italia ("Morandi fu uno dei pochi che si assunsero il compito non di rinnovare, non si rinnova ciò che non esiste, ma di creare l'arte italiana moderna"¹⁴⁷), Morosini invece sosteneva che la pittura di Morandi rivela la vita interiore degli oggetti, ritrovando in Morandi quella *vita vissuta* familiare ai giovani di "Corrente" grazie all'insegnamento di Antonio Banfi. I due scritti rivelano che "Corrente" sottolineava "come ogni decisivo rinnovamento doveva preliminarmente attuarsi in una nuova, precisa presa di coscienza morale; [tale] atteggiamento ideologico era stimolato in quegli anni dal contributo del pensiero della scuola estetico-fenomenologico di Antonio Banfi"¹⁴⁸. Fenomenologico sarà anche l'approccio che Brandi maturerà per, ma anche mediante, la pittura di Morandi. Cesare Brandi si era battuto affinché fosse assegnato a Morandi il primo premio alla Quadriennale del 1939, ne sono testimonianza le lettere di solidarietà inviate da Brandi a Morandi in occasione della rassegna, ma lo scambio epistolare integralmente pubblicato a cura di Marilena Pasquali riporta anche l'origine del primo scritto brandiano sulla rivista "Le Arti" del '39. Seppur Morandi e Brandi si fossero conosciuti nel 1933 a Bologna, dove Brandi si era trasferito per un incarico ministeriale, la loro amicizia prende avvio proprio con i *fatti* del 1939. Brandi ha 33 anni quando decide di dedicare un saggio a Morandi, sta per fondare, insieme ad Argan, per poi esserne direttore, l'Istituto Centrale del Restauro e si è occupato in prevalenza di pittura antica. Si era occupato di pittura del Trecento, studiando l'eredità giottesca nella provincia di Rimini con la grande esposizione *Mostra riminese del Trecento* del 1935 che rivalutava il lavoro di artisti come Giovanni da Rimini e Pietro da Rimini, e di pittura senese con scritti su, tra gli altri, Ambrogio Lorenzetti e Rutilio Manetti. Nella bibliografia di questi anni compare anche uno scritto su Vitale da Bologna comparso su "Le Arti" nel 1937, a breve distanza dalle fondamentali aperture di Longhi, e di quest'ultimo Brandi recensisce *Officina ferrarese* nel 1935 ed il *Carrà* nel 1938. Così nella Bologna della metà degli anni Trenta orbitano, in modi e per motivi diversi, Morandi, Longhi e Brandi ed è in questo clima che probabilmente Brandi maturò l'interesse per l'arte di Morandi. Bisogna con decisione affermare che il testo del 1939 su Morandi assume un carattere fondativo nel

¹⁴⁷ R. De Grada, *La Quadriennale del 1939*, in "Corrente di vita giovanile", Milano 28 febbraio 1939.

¹⁴⁸ I. Tomassoni, *Arte dopo il 1945 Italia*, Cappelli, Bologna 1971, p.20.

sistema teorico di Brandi; cominciamo con il dire che dopo il prematuro interesse per l'opera di De Pisis del 1931, Brandi non si era quasi più occupato di arte a lui contemporanea, dunque il testo su Morandi segna un'apertura che sarà coltivata con grande attenzione e passione per gli anni avvenire. Ma l'aspetto più importante è la portata teorica del testo su Morandi, "consistenza teorica, attitudine metodologica, [che] Brandi l'ha impressa alle sue ricerche collocandosi sul fronte interno dell'arte, partecipa alla sue vicissitudini"¹⁴⁹. Brandi è conoscitore, è critico, è storico dell'arte, ma analizzando in tutta la sua estensione la sua opera completa, è soprattutto teorico e filosofo dell'arte, *titolo* che trova origine proprio con il testo su Morandi; non a caso scrive Rubbiu: "in quegli anni Brandi iniziava la stesura della sua prima trattazione estetica, il dialogo Carmine della Pittura. Il che ci conferma nella convinzione che il nucleo essenziale del pensiero critico di Brandi si sia per così dire modellato sull'esperienza diretta della pittura di Morandi"¹⁵⁰. La riflessione teorica che Brandi avvia su Morandi s'incardina su tre testi: il saggio suaccennato del '39, la monografia del '42, ampliamento e riordino del precedente ed il volume *Elicona I. Carmine o della Pittura* del 1945. Del saggio uscito nel marzo del 1939 si parla più volte già nelle lettere degli ultimi mesi del '38 con Brandi che informa Morandi del suo desiderio di pubblicare un saggio sulla sua opera. Brandi si rivolge a Morandi con grande riverenza, gli chiede delle riproduzioni di sue opere da inserire nella rivista e gli manifesta la grande stima che tutto l'ambiente romano nutre verso di lui: "Si parla tanto spesso di Lei, caro Morandi, con Longhi, con Afro, con Mirko, con Argan"¹⁵¹. In concomitanza con i preparativi del saggio, Brandi e Morandi discutono della sua partecipazione alla mostra *Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art* di San Francisco, della già succitata Quadriennale e della partecipazione al premio del Carnegie Institute di Pittsburgh, a conferma di un'attività di Morandi non affatto marginale. Cruciale nel colloquio tra i due è una lettera del dicembre del 1938 in cui Brandi ritiene opportuno porre a Morandi delle domande sulla sua arte, poiché trova "quasi nullo l'apporto critico che è stato portato sulla Sua opera, né ci si può fondare su niente che preceda"¹⁵². Brandi cerca d'informarsi su alcuni aspetti che saranno poi fondamentali nel suo saggio: sostanzialmente chiede a Morandi se condivide, o comunque cosa pensa dell'interpretazione

¹⁴⁹ M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1992, p.X.

¹⁵⁰ V. Rubbiu, *Brandi e Morandi*, in *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, *cit.*, p.9.

¹⁵¹ Carteggio Brandi - Morandi 1938-1963, in C. Brandi, *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, *cit.*, p.144.

¹⁵² *Ivi*, p.150.

di pittura tonale data alle sue opere, quali le origini e le fonti d'ispirazione per il suo lavoro. L'aspetto che più colpisce è l'estrema cautela di Brandi nel porre le domande, la prudenza ed il riserbo nel toccare argomenti apparentemente innocui, ma che, invece, evidentemente, possono suscitare la collera di Morandi. In particolar modo, Brandi pone attenzione e riguardo nell'annunciare all'artista di voler scrivere della sua formazione, così troviamo espressioni come: "fin d'ora devo toccare un tasto più delicato"; "Ella capisce che se si parla, e si deve parlare, della formazione di Raffaello, di Giorgione, di Tiziano, non ci può essere nulla di offensivo né si può sottintendere nessuna minoranza di originalità, a parlare della Sua"; ed ancora: "La Sua formazione è poi così complessa, e il Suo sviluppo è così decisamente autonomo, che di tutto si perde subito la memoria"; ed infine: "Tutto ciò rimane nell'ambito della più stretta riservatezza"¹⁵³. Questo primo approccio mostra in modo inequivocabile le difficoltà che doveva affrontare un critico nel provare a tratteggiare la formazione di Morandi senza intaccare la sua tranquillità, quasi che ogni ipotetico rapporto, ogni forma di derivazione anche nei termini più elevati suscitasse lo sdegno e l'inimicizia dell'artista. Muovendosi con estrema cautela e con grande acume critico, Brandi formulò un'interpretazione critica a cui rimase fedele per tutta la vita. Eppure nel passaggio da un testo all'altro è possibile, scrive Paolo D'Angelo: "cogliere quasi statu nascenti il nucleo della prima teoria brandiana [...]. Nel passaggio dalla stampa in rivista a quella in volume Brandi infatti modifica la terminologia di partenza, e inserisce larghe aggiunte, che segnano appunto l'abbandono non solo della lingua, ma anche della impostazione del primo saggio: che erano entrambi, ancora, sostanzialmente idealistiche"¹⁵⁴. Mediante il lavoro critico svolto sull'opera di Morandi, Brandi passa da un'impostazione idealistica ancora memore del Croce ad una metodologia che lui stesso, nella ristampa del *Carmine* nel 1962, definisce "fenomenologia della creazione artistica". La fenomenologia di Brandi, al contrario dell'idealismo crociano, è orientata verso la genesi dell'opera d'arte; laddove Croce analizzava una riuscita, e non una ricerca, Brandi riconosce al processo artistico una dinamicità scandita da due momenti: la costituzione dell'oggetto e la formulazione dell'immagine. Come ribadisce anche Carboni, Brandi: "Analizza il processo stesso nel suo farsi. Descrive la morfologia e la genesi della sua costituzione"¹⁵⁵. Questo processo critico trova riscontro concreto nel processo artistico attuato da Morandi, ad attestare nuovamente

¹⁵³ *Ivi*, p.151.

¹⁵⁴ P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006, p.45.

¹⁵⁵ M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, cit., p.4.

di quanto la teoria critica di Brandi sia modellata sull'esperienza artistica di Morandi. La lettura di Morandi viene impostata da Brandi come un problema di linguaggio pittorico che non trova raffronti in nessuna delle esperienze precedenti, se non in minima parte in Marchiori, e si dipana dall'idea che la pittura di Morandi riesca a conciliare due ricerche tra loro antitetiche: costruzione volumetrica e il valore spaziale del colore e della luce. La luce diviene una qualità del colore e partecipa alla creazione dello spazio, da ciò nasce il "colore di posizione", un colore nato dai rapporti di luce dei vari colori accostati. La luce partecipa alla costituzione dell'oggetto che si mostra come pura forma, svuotato di qualsiasi importanza, "dato che l'essenziale è il modo dell'espressione e non la cosa rappresentata"¹⁵⁶. Come scrive lo stesso Brandi nel *Carminie*, evidentemente con il pensiero rivolto a Morandi, "il risultato è l'oggetto costituito, ossia un'immagine che non è affatto un duplicato dell'oggetto, ma in cui l'oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a secondo dell'uso stesso che dell'immagine farà la coscienza"¹⁵⁷. Gli oggetti da noi percepiti sono invece per l'artista, nella lettura di Brandi, rapporti spaziali o luminosi. Per Brandi la genesi artistica non va riconosciuta soltanto nel momento di formulazione dell'immagine, cioè nel momento in cui l'opera prende vita mediante la costruzione di un linguaggio, ma anche nella sua fase costitutiva, cioè nel momento in cui avviene la scelta di un oggetto, la sua estrazione dal reale. La costituzione è dunque l'atto di riduzione ad apparenza dell'oggetto. Tale sistema teorico segna il distacco dall'immobilismo idealistico crociano, che è critica dell'opera e non del suo processo, ma anche superamento della linea puro visibilista che affida tutto alla lettura dell'opera già formulata. Questa svolta avviene, come accennato, nei due testi morandiani, ed è facilmente riscontrabile anche su un piano linguistico: come ha notato D'Angelo, si passa da termini di matrice ancora neo-idealistica a definizioni già di provenienza fenomenologica, così a "produrre l'arte non sarà più la fantasia ma la coscienza; e l'arte non sarà più crocianamente lirica, ma piuttosto tutta pura immagine"¹⁵⁸. Punto d'avvio per distaccarsi dal crocianesimo fu per Brandi la lettura della prima edizione de *L'imaginaire* di Sartre del 1940, a cui anni dopo dedicò un saggio sulla rivista "L'immagine"¹⁵⁹, ma anche di autori, non affatto ovvi in quegli anni, come Husserl ed Heidegger. La necessità di superare Croce senza rinnegarlo ("riuscire post-crociani senza

¹⁵⁶ V. Rubbiu, *Brandi e Morandi*, in *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, *cit.*, p.11.

¹⁵⁷ C. Brandi, *Carminie o della pittura*, Einaudi, Torino 1962, p.107.

¹⁵⁸ P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, *cit.*, p.45.

¹⁵⁹ C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, in "L'Immagine", 4, settembre-ottobre 1947, pp.197 - 216.

essere anticrociani fu lo sforzo della mia generazione”¹⁶⁰ ha scritto Contini), fu l’esigenza sentita anche da Brandi che trova formulazione definitiva nel *Carmine*, testo che ruota intorno alla distinzione tra “costituzione d’oggetto” e “formulazione d’oggetto” e nel carattere specifico di “realtà pura” dell’arte. Dunque il testo su Morandi, che *in nuce* contiene tutti questi sviluppi, nella sua versione definitiva del ’42 si presenta estremamente complesso e densamente stratificato. Appare utile ad una sua più profonda decifrazione il poscritto che l’autore stesso includeva nella seconda edizione del 1952, per motivare l’attualità dello scritto riproposto integralmente senza modifiche e per puntualizzarne con maggior acribia determinati aspetti. Lo scritto di Brandi del 1939 si apre con un’immagine tra le più famose dell’intera letteratura morandiana, quel “cielo vasto di solitudine senza approdi” tratta da *Paesaggio* del 1911, uno dei primi dipinti di Morandi; poi Brandi pone subito in rapporto l’artista con Cézanne, unico predecessore *non censurato* da Morandi, rapporto che s’incardina sul comune problema della “costituzione dell’oggetto”: “la creazione dal naturale che fondava un’immagine così definitivamente elusa alla labile percezione”¹⁶¹, troncando sul nascere qualsiasi relazione con gli Impressionisti. Brandi spiega che una tale genealogia non poté che far transitare rapidamente Morandi dai Paesaggi alle Nature morte e far nascere l’oggetto, “ma l’oggetto, lungi da divenire enigmatico, o valere come componente astratta di una sciarada figurata, lascia ancora percepire l’effrezione dal contesto naturale a cui appartiene, pur nel momento che, per la presentazione spoglia e irrelativa, si scolpa di qualsiasi ombra di intimismo borghese”¹⁶². Brandi completa le coordinate di riferimento della pittura di Morandi richiamando la lezione cubista ed il “primo e difficile assorbimento del nostro Quattrocento”¹⁶³. Poi si cala definitivamente nell’opera dell’artista facendo cenno alla soluzione trovata da Morandi tra “la composizione di due modi figurativi che sembravano opposti, l’uno rivolto alla costruzione volumetrica e architettonica, l’altro inteso a riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali”¹⁶⁴ attraverso “la luce, che rende la zona cromatica, non già come fosforescenza, ma come fluido interno del colore”¹⁶⁵. Più avanti Brandi torna sul concetto di “costituzione dell’oggetto” e scrive: “L’immagine così sbocciata non è più l’analogo

¹⁶⁰ G. Contini, *L’influenza culturale di Benedetto Croce*, in *Altri Esercizi*, cit., p.40.

¹⁶¹ C. Brandi, *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, cit., p.18.

¹⁶² *Ivi*, p.20.

¹⁶³ *Ivi*, p.18.

¹⁶⁴ *Ivi*, p.23.

¹⁶⁵ *Ivi*, p.27.

dell'oggetto fisico, né la sua realtà dipende dall'approssimazione alla realtà di quello"¹⁶⁶. Il saggio si conclude con Brandi che precisa il concetto di colore di posizione e giunge alla "formulazione d'immagine": "Dove la luce non è mezzo descrittivo ma costituisce valenza originaria della zona cromatica, e questa si accolla la determinazione dei rapporti spaziali, il colore non è più colore locale, riferito ad una forma, che la luce può illuminare o adombrare: non è trascrittivo, investito successivamente alle funzioni armoniche: è strumentazione diretta, pensiero indiviso", quindi "la luce incorporata al colore produce la forma figurativa dell'oggetto"¹⁶⁷. Quando Brandi scrisse il poscritto per l'edizione del 1952, come abbiamo detto, ci tenne a precisare alcuni aspetti tra i quali, primo tra tutti, l'assoluta validità, a distanza di dieci anni, dello scritto del '42. Al contempo spiega l'urgenza delle variazioni attuate tra il saggio del '39 e quello del '42, punto di partenza della più complessa trattazione estetica del *Carmine* (1945). Poi il critico torna sui nodi principali del testo che riconosce sempre nella distinzione tra "costituzione dell'oggetto" e "formulazione d'immagine", aggiunge delle precisazioni riguardo ai rapporti di Morandi con il Futurismo, che "sono rapporti negativi [...]. E' gloria di Morandi, anzi, non essersi lasciato prendere nella capziosa avventura della girandola futurista"¹⁶⁸, ed infine approfondisce il concetto di colore di posizione che, modellato su Morandi ed elaborato nel *Carmine*, è divenuto strumento costante della sua impostazione metodologica: "E' in questa assoluta spazializzazione, ma nei termini della figuratività dell'immagine, non in quelli della esistenza dell'oggetto, che risiede la sintesi formale di Morandi, quello che noi abbiamo particolarmente indicato nel colore di posizione [...]. Nella pittura di Morandi, attraverso il colore di posizione, luce e colore si danno in termini di spazio"¹⁶⁹. La centralità del *dispositivo Morandi* nel sistema teorico di Brandi è ribadita da una parabola critica che ha assunto Morandi come figura di raccordo e di svolta tra Picasso e Burri nella storia dell'arte moderna: "Picasso come vero spartiacque tra Ottocento e Novecento; Morandi come emblema più alto dell'equilibrio tra costituzione dell'oggetto e formulazione d'immagine; Burri come rivelatore, eversivo ed insieme classico, degli esiti più avanzati della pittura contemporanea"¹⁷⁰. In questa prospettiva Morandi incarna alla perfezione la

¹⁶⁶ *Ivi*, p.29.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ C. Brandi, *Poscritto*, in *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, *cit.*, p.45.

¹⁶⁹ *Ivi*, p.51.

¹⁷⁰ M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, *cit.*, p.143-144.

tesi del *Carmine*, dunque è perno centrale della teoria estetica di Brandi, divenendo massimo esempio della “fenomenologia della creazione artistica” che si attua nel calibratissimo passaggio dalla costituzione dell’oggetto alla formulazione dell’immagine.

Convergenze parallele: Longhi, Venturi e Morandi verso la Biennale del 1948

Dopo la monografia di Brandi del 1942, la letteratura artistica di Morandi negli anni della guerra, seppure non è così povera come si potrebbe pensare, non spicca di certo per originalità. E' del 1942 un articolo di Bontempelli che paragona le opere di Morandi alle liriche di Petrarca ed è sempre dello stesso anno un breve saggio dell'amico Giuseppe Raimondi, pubblicato su "Le Arti", dove accanto al nome di Cézanne viene avanzato quello di Corot. Nel 1943 esce la poco incisiva monografia di Giovanni Scheiwiller tesa a difendere "Morandi dalle due principali accuse che gli rivolgono i classicisti e i tardo-novecentisti: quelle di essere poco interessato all'uomo e incapace di grandiosità. Morandi, sostiene Scheiwiller, elude la figura umana per un senso di rispetto e di timore nei confronti della complessità del tema"¹⁷¹. Si succedono interpretazioni di stampo ancora classico, impermeabili a tutto il dibattito seguito alla Quadriennale romana, e soprattutto non c'è una reale assimilazione delle novità introdotte da Brandi. L'unica voce fuori dal coro è quella di Alessandro Parronchi che dimostra di condividere l'esegesi brandiana prima in uno scritto apparso su "Letteratura" nel 1942 e poi nel volume *Nomi della pittura italiana contemporanea* nel 1943, in un canone che include, tra gli altri, De Chirico, Carrà, De Pisis e Rosai, in cui analizza l'opera di Morandi secondo un'impostazione per certi aspetti memore del concetto di "colore di posizione" proposto da Brandi: "Morandi ha ritrovato il mito della pittura. Non esiste più esatta rispondenza di quella che corre tra un tempo ritmato e quel disporre a giusti intervalli le masse tonali in cui è consistita segretamente, per tanto tempo, la sua novità. Una distanza tra due toni, in un quadro, può stabilire tra essi armonia"¹⁷². Con la fine del secondo conflitto mondiale, seppur tra grandi difficoltà di una guerra le cui ferite sono ancora aperte, come documentano in tempo reale le tavole *Got mit Uns* di Renato Guttuso, in un clima di rinnovato entusiasmo e di rinascita prendono il via una serie di importanti esperienze: a Venezia nel 1945 nasce sotto la guida di Marchiori il primo nucleo della Nuova Secessione Italiana, mentre a Roma Enrico Prampolini fonda l'Art Club, e soprattutto si pongono le basi per l'affermarsi del Neorealismo, attraverso un ampio dibattito sull'esigenza di un'arte in rapporto dialettico con il reale che vede in Mario

¹⁷¹ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.78

¹⁷² A. Parronchi, *Nomi della pittura italiana contemporanea*, Arnaud, Firenze 1943, p.56.

De Micheli, teorico del Realismo dialettico, uno dei protagonisti. Risultati immediati di questo clima culturale sono la realizzazione del film *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, che esce sugli schermi cinematografici proprio nel 1945, e la pubblicazione di testi come *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) di Carlo Levi e *Uomini o No* (1945) di Elio Vittorini, che, oltre ai disastri della guerra, mettono in scena le drammatiche condizioni sociali che una parte del paese ancora vive. La critica d'arte italiana partecipa a questo momento con grande impegno ed è spinta e divisa tra due fondamentali esigenze: la necessità di un bilancio sul primo mezzo secolo d'arte in Italia e la discussione di una linea programmatica che permetta all'arte italiana, dopo il forzato isolamento, di ripartire. Queste dinamiche assai complesse e stratificate, pur definendo una breve curvatura di anni, dal 1945 al 1948, sono estremamente intense e confluiscono in quella che sarà la prima Biennale del dopoguerra nel 1948. Passato e presente vengono posti a confronto per cercare di risolvere nuovi problemi. Quest'ansia accompagna le più significative pubblicazioni del 1945, una serie di volumi che interessano le varie espressioni artistiche, tra cui bisogna ricordare almeno *Scultura lingua morta* di Martini, in cui l'artista vede "la propria arte ormai come una lingua morta, costretta nei limiti di una natura monocroma e sopraffatta dal passato"¹⁷³, e poi il testo di Bruno Zevi *Verso l'architettura organica*, dedicato all'opera di Frank Lloyd Wright, che aggiorna i precedenti di Persico e soprattutto di Ragghianti. Nella storiografia artistica marcata 1945 non mancano nemmeno volumi che ripercorrono nel loro insieme le vicende più recenti dell'arte italiana, come *Il disegno italiano contemporaneo* di Carrieri, *Arte italiana del nostro tempo* di Cairola, *Pittura moderna italiana* di Marchiori, *Considerazioni sulla pittura italiana dei giovani* di Bonfante¹⁷⁴. Ma la novità più significativa, che più interessa la nostra ricerca, è il rientro in Italia, dopo il forzato esilio americano, di Lionello Venturi che "apriva una vastissima gamma di possibilità linguistiche" facendosi "portavoce e paladino, con articoli, recensioni e mostre, dell'arte astratta"¹⁷⁵. Venturi riappariva sulla scena italiana accompagnato da due fondamentali pubblicazioni: *Storia della critica d'arte*, uscita già negli Stati Uniti nel 1936 ed in Francia nel 1938, e solo nel 1945 in edizione italiana, e *Pittura contemporanea* per i tipi della

¹⁷³ P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Tra Neorealismo ed anni Novanta*, vol. III, secondo tomo, Einaudi, Torino 1992, p.5.

¹⁷⁴ Ampio spazio alla letteratura dedicata alle vicende artistiche della prima metà del Novecento è dato da Enrico Crispolti nella *Prefazione* a W. Hofmann, *La pittura del XX secolo*, Cappelli, Bologna 1963, pp.5-52.

¹⁷⁵ P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Tra Neorealismo ed anni Novanta*, cit., p.6-7.

Hoepli, che potrebbe sembrare una semplice introduzione di circa 60 pagine alla ricerca pittorica mondiale dal 1880 al 1945, in cui, sorprendentemente, l'americano Venturi inserisce anche Morandi. Ma il 1945 è anche l'anno del primo - dopo la segnalazione del 1934 - e più importante testo di Longhi su Morandi: il saggio introduttivo al catalogo della mostra dedicata a Morandi dalla galleria Il Fiore di Firenze. Toccare, anzi sfiorare soltanto, la questione dei rapporti tra Longhi e Venturi figlio significa impelagarsi nelle sabbie mobili di una vicenda assai complessa, che ha attraversato tutto il dibattito critico italiano ed ancora vede allievi di allievi dei due schieramenti fronteggiarsi sull'eredità dei *padri*¹⁷⁶. Dunque se la *vexata quaestio* non smette mai di suscitare nuove, o forse sarebbe meglio dire vecchie, discussioni, per noi è importante rimarcare come Longhi e Venturi, allo scoccare del 1945, si trovassero a lavorare, discutere sarebbe forse eccessivo, seppure da postazioni diametralmente opposte sull'opera di Morandi. L'artista bolognese, dopo Longhi, rientra anche tra gli interessi di Venturi, certo non con la centralità teorica assegnatagli dal critico di Alba, ma da una posizione che, seppur defilata, risulta di profondo rilievo perché in totale antitesi con tutte quelle che l'hanno preceduta. Un altro aspetto molto interessante è che, dopo queste prime scosse d'assestamento, il trio formato da Longhi, Venturi e Morandi, in modi diversi e con orientamenti diversi, è decisivo nella costruzione della Biennale del 1948 e partecipa alla definizione delle linee guida dell'arte italiana per gli anni a seguire. Veniamo dunque allo scritto di Longhi del 1945, muovendo da quanto lo stesso autore scrisse nel 1966 in occasione della XXXIII Biennale di Venezia. Longhi, invitato dalle

¹⁷⁶ E' del 2013 la personale riflessione che Tomaso Montanari ha dedicato alla vicenda, nel breve contributo *L'eredità di Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi*, prendendo le mosse dall'articolo di commiato che Giuliano Briganti nel 1992 dedica alla memoria di Argan in cui così sintetizzava la questione: "E' difficile ignorare che si configurò allora (dagli anni '50 in poi), nel campo dei nostri studi, lo schieramento di due parti avverse che si estese, dal campo specifico della storia dell'arte, all'università e di conseguenza ai concorsi universitari, all'editoria, alle rubriche dei giornali e delle riviste, ai rapporti con l'arte contemporanea. Da una parte Lionello Venturi, dall'altra Roberto Longhi". (G. Briganti, *Caro Argan amico e nemico*, in "La Repubblica", 13 Novembre 1992). Montanari prima riconduce ai nostri giorni questa polemica quando scrive "Questa opposizione ha condizionato - e condiziona ancora oggi, attraverso i suoi esiti diretti - la geografia intellettuale e accademica della storia dell'arte italiana", poi si esprime, facendoci capire a quale schieramento appartiene, sul magistero di Venturi e di alcuni suoi allievi, Argan e Calvesi, che "ha programmaticamente trascurato non solo l'analisi della forma e la filologia del figurativo, ma ha anche rinunciato al metodo storico propriamente detto, optando per un'ermeneutica del figurativo assai sbilanciata in senso filosofico, e coltivando un'iconologia dagli esiti spesso discutibili". Infine non manca qualche stoccata anche nei confronti della dissipata lezione longhiana operata da eredi poco virtuosi e conclude affermando che la mancata diffusione del credo longhiano è "forse una concausa non secondaria della partecipazione della storia dell'arte internazionale di oggi alla deriva a-storica e para-antropologica di una parte consistente degli studi umanistici". (T. Montanari, *L'eredità di Roberto Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero* (Politica), Enciclopedia Italiana Treccani, 2013. Disponibile online all'indirizzo: <http://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi> (Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Politica)/). Sul contraddittorio tra Longhi e Venturi si veda anche R. Lambarelli, *La critica in conflitto*, in "Arte e Critica", n. 13, settembre-novembre, pp.2-5.

sorelle di Morandi ad introdurre l'opera dell'artista per la sala che la Biennale gli dedicava a due anni dalla scomparsa, decideva di riproporre in modo integrale lo scritto del 1945, antepoendo solo una brevissima prefazione. Tale decisione può essere interpretata in duplice maniera: come conferma di una lettura che negli anni non ha conosciuto sostanziali modifiche - allo stesso modo abbiamo visto si era comportato Brandi nel 1952 con la ristampa della sua monografia - ma anche come decisione consapevole di riproporre un testo realizzato in un preciso momento storico. Longhi nel breve testo in esergo ritorna con la memoria al suo elogio morandiano del 1934 definendolo "grave scandalo" e, ricordando la sua amicizia con Morandi, scrive che fu "una cosa tutta mentale e si rispecchiò in una concordia di storiche preferenze [mai ritrovata] in alcun critico coetaneo"¹⁷⁷. Longhi spiega anche che, per meglio intendere il moderno Morandi, discorreva spesso con lui dell'opera degli antichi maestri, offrendoci così un ulteriore elemento di lettura: a fronte di un numero molto esiguo di testi direttamente incentrati sull'artista, sono molteplici gli scritti in cui Morandi compare come invitato di pietra, o citato come interlocutore privilegiato di un cortocircuito moderno-antico¹⁷⁸. Questo uno dei motivi che indussero Longhi a fare il nome di Morandi nell'introduzione del volume *Scritti giovanili* (1961), il primo della raccolta che comprendeva la sua opera completa - ad un momento di bilanci personali e generazionali - come esempio assoluto "di pittura che è ancora oggi la punta più avanzata dell'arte moderna"¹⁷⁹. Se nella bibliografia di Longhi troviamo l'anno 1945 occupato solo dallo scritto su Morandi è un fatto forse casuale ma certamente significativo. Quel breve testo, nato in un paese appena liberato, segna una cesura con il passato, appare come un riesame di tutto il lavoro svolto, ma anche il necessario *incipit*, quasi un manifesto, del lavoro da svolgere. Il decennio che separa il saggio per la mostra alla galleria Il Fiore dalla prolusione del 1934 sono per Longhi intensissimi e non mancano le tracce della presenza di Morandi. L'artista bolognese viene menzionato due volte, ed in entrambe le situazioni figura accanto a Carrà: la prima in occasione della mostra di Maccari all'Arcobaleno nel 1938, come segno del nuovo non percepito dalla critica, e la seconda nel saggio *Arte italiana e arte tedesca*

¹⁷⁷ R. Longhi, *Prefazione alla Mostra personale di G. Morandi*, in *Catalogo della XXXIII Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1966, p.22.

¹⁷⁸ Per l'elenco completo dei testi di Longhi in cui compare il nome di Morandi si veda *Antologia Critica. Roberto Longhi scrive di Morandi*, a cura di M. C. Bandera, in *Giorgio Morandi- Roberto Longhi. Opere, lettere, scritti*, a cura di M. C. Bandera, Silvana editoriale, Milano 2014, pp.40-51.

¹⁷⁹ R. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in Idem, *Scritti giovanili 1912-1922*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1961, pp.X-XI.

(1941) come esempio contemporaneo, ripetiamo insieme a Carrà, della *supremazia* dell'arte italiana su quella tedesca. Ma in questi anni Longhi ha anche inferto altri due profondi scossoni alla storiografia artistica italiana con gli scritti *Giudizio sul Duecento* nel 1939 e *Fatti di Masolino e Masaccio* nel 1940. Scrive Briganti, riprendendo Contini, che se con il *Giudizio* c'è "il rifiuto della immobile ripetitività della cultura bizantina che, erede di una tecnica impeccabile, la costringe entro il polmone d'acciaio dell'ortodossia"¹⁸⁰, con *Fatti di Masolino e Masaccio*, su cui Longhi svolse una serie di corsi universitari¹⁸¹ tra il '39 ed il '41 che hanno formato un'intera generazione di intellettuali italiani¹⁸², ricostruisce la storia di un secolo di arte fiorentina segnato dalla fulminante apparizione del giovane Masaccio. Longhi faceva di Masaccio la più potente incarnazione della tradizione figurativa italiana, capace di portare a sintesi la lezione che da Cimabue e Giotto era giunta a lui e di aprire a sua volta a Caravaggio ed alla modernità. Questa condizione che Longhi descrive con profonda partecipazione esistenziale nasce dalla convinzione "di una natura, di una vita che è cosa seria e grave, dramma quotidiano di forme e di gesti stabiliti in uno spazio inconfutabile, sotto una luce radente e quasi accusatrice"¹⁸³. A queste parole il nostro pensiero corre veloce a Morandi nella sua camera di Via Fondazza, alle opere più drammatiche realizzate negli anni Trenta, lavori su cui è incardinata l'esposizione del '45 a Firenze. Longhi nel testo del '45 si avvicina a Morandi muovendo dalle drammatiche contingenze storiche: la guerra, l'incertezza della sorte toccata al pittore ed il ricordo dell'ultimo breve commiato del '44, con Morandi che, come un personaggio di Pavese, "risaliva lento e nero l'erta bombardata di Grizzana, come una rampa del purgatorio"¹⁸⁴. Lo scritto longhiano oscilla costantemente tra un'esegesi della poetica dell'artista ed una cripto-biografia, le osservazioni e le biografie si sovrappongono, i riferimenti e le tappe di formazione diventano comuni. Longhi rileva i progressi fatti dalla critica morandiana con gli scritti di Brandi e di Parronchi, che hanno sottratto l'artista alle *sbadate* interpretazioni

¹⁸⁰ G. Briganti, *La giornata di Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, cit., p.42.

¹⁸¹ Tra i numerosi contributi riguardanti il magistero universitario di Longhi ed in particolare l'influenza avuta con il corso monografico dedicato a Masolino e Masaccio, si veda, per l'accurata ricostruzione attuata, D. Trento, *Pasolini, Longhi ed Arcangeli. Tra la primavera 1941 e l'estate 1943. Fatti di Masolino e Masaccio*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari e G. Scalia, Edizioni Pendragon, Bologna 1998.

¹⁸² Tra gli allievi illustri del corso dedicato da Longhi ai *Fatti di Masolino e Masaccio* si ricordano, almeno, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci.

¹⁸³ R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio e altri sudi sul Quattrocento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1975, p.35.

¹⁸⁴ R. Longhi, *Giorgio Morandi al Fiore*, in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1984, p.94.

che ne facevano un crepuscolare di provincia, e poi liquida velocemente le genealogie, riaffermando le affinità con Cézanne e suggerendo uno studio che lo raffronti a Derrain. A questo punto il discorso diviene plurale, con Longhi che affianca Morandi nel ricordare l'importanza avuta per la loro generazione dalla mostra di Renoir alla Biennale del 1910. Effetti che furono rilevanti per Morandi, ma, giocando un po' con le parole, rivelanti per Longhi, tanto da fargli abbandonare un primo progetto di tesi di laurea d'argomento medievale con Pietro Toesca per passare ad uno studio su Caravaggio. Dopo l'*effetto Renoir*, Longhi snocciola la lista preferenziale, cronologicamente ordinata, che ha ricavato dalla frequentazione con Morandi: "Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne" e rileva che "non vi figurano, fra i moderni, né van Gogh, né Gauguin, né Modigliani" e fra i maestri del passato sono assenti "Botticelli, Pollaiuolo, Michelangelo"; Longhi conclude da queste preferenze che "Morandi si mettesse in difesa dovunque vedeva pungere anche un sospetto di eloquenza, di turgidezza, di agitazione, di retorica, della violenza fisica, della forza, del titanico"¹⁸⁵. Ora, *ça va sans dire*, la lista preferenziale che Longhi attribuisce a Morandi è pienamente condivisa dal critico, per non dire che ha più un'origine longhiana che morandiana: ne è prova un riscontro veloce tra gli scritti di Longhi e la lista di questi artisti. Masaccio, Piero e Bellini, come abbiamo visto, sono i poli tra cui Longhi tesse la sua storia dell'arte e riflette pienamente i gusti di Longhi la frattura che spezza in due la lista: dal Settecento la arti figurative *parlano* francese. Occorre ancora sottolineare che le mancanze che Longhi intenzionalmente evidenzia sono lacune che riscontriamo anche nella sua stessa bibliografia. Una certa insofferenza verso la retorica di un rinascimento eroico, indotta probabilmente anche dal largo uso che negli anni del regime si fece dell'immagine del genio italiano, lo portarono sempre ad escludere dai suoi interessi certi protagonisti da *prima pagina*, così si spiega l'assenza degli antichi maestri citati. Per le assenze dei moderni, ed in particolare di van Gogh e Gauguin, essa è dovuta ad un'idea di modernità che Longhi fa originare dalla linea sintetico-formale incarnata da Cézanne e da Seraut e tralascia qualsiasi ipotesi espressionista. Non a caso la necessità di dedicare una grande mostra a van Gogh e Gauguin alla Biennale del 1948, come vedremo, fu alla base di un'aspra polemica tra Longhi e Venturi. Dobbiamo anche evidenziare che Longhi con questa *play-list* esprime il suo ennesimo rifiuto per l'Ottocento italiano, a differenza di Morandi, che, per rammentare nuovamente le indicazioni date nella

¹⁸⁵ *Ivi*, p.95.

sua autobiografia del 1928, segnalava, invece, tra i suoi riferimenti Fattori. Il saggio di Longhi rappresenta davvero un manifesto delle idee del critico: se nell'unico scritto apertamente teorico *Proposte per una critica d'arte*, saggio che apriva il primo numero di "Paragone", egli aveva proposto Proust come modello per il critico: "La costruzione quasi molecolare del destino terrestre del pittore Elstir nel poema (o romanzo storico) di Proust può servire di eccellente modello al critico (dunque allo storico) dell'arte per meglio intrecciare ad infinitum le cosiddette biografie spirituali dei suoi protagonisti, in una vera e propria *recherche du temps perdu*"¹⁸⁶, nel testo dedicato a Morandi "applica direttamente Proust. Lo utilizza come strumento interpretativo: nel caso più esplicito, Proust diventa l'ideale prefatore della pittura di Morandi"¹⁸⁷. Longhi, per introdurre Morandi, utilizza appunto un brano da *Le Temps retrouvé*, in cui Proust richiede allo scrittore, per riscoprire il tempo, di non soffermarsi sulla rappresentazione degli elementi superficiali della realtà, ma di attingere agli strati del profondo. E poi proustianamente commenta la sua opera: "soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le ricordanze tonali, si può riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo; l'abolizione, in ogni caso, del soggetto invadente che parte in quarta e si divora l'opera e l'osservatore. Oggetti inutili, paesaggi inamati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi in forma; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento"¹⁸⁸. In questa lettura sussurrata, accordata sul filo di una memoria stratificata nelle "ricordanze" tonali, gli inanimati oggetti di Morandi assumono, come le *madeleine*, il compito di portare in superficie immagini perse sul fondo; sono alibi, necessari pretesti che secondo Longhi consentono a Morandi "di evitare le secche dell'astrattismo assoluto"¹⁸⁹. Questo passaggio risulta di grande rilevanza perché Longhi valuta gli oggetti di Morandi in termini simbolici, che gli consentono di sfuggire all'astrattismo *assoluto*; forse Longhi, in modo non esplicito, comunque ravvede nella pittura di Morandi tracce di astrattismo, che la presenza degli oggetti trattengono ad un grado *relativo*. Dopo aver liquidato l'immagine, veicolata dagli

¹⁸⁶ R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in Idem, *Critica d'arte e buongoverno*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1985, p.24.

¹⁸⁷ P. Gervasi, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust*, in "Italianistica". Rivista di letteratura italiana, anno XV, n.3, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2011, p.103.

¹⁸⁸ R. Longhi, *Giorgio Morandi al Fiore*, in Idem, *Scritti sull'Ottocento e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, cit., p.96.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

ambienti culturali vicini al regime, di Morandi esteta rinchiuso in una personale torre d'avorio, Longhi crea quella del monaco nella sua cella, e si concede altri due affondi decisivi. Prima si esprime sulla pittura a lui contemporanea definendo “magre [le] dita della più giovane generazione” chiamata a gestire un'eredità, quella della tradizione figurativa italiana, così ingombrante indicando il percorso di Morandi come lezione per i migliori tra questi, “stimolo a ricercare ancora e sempre dentro di sé, non fuori di sé”¹⁹⁰, e poi conclude sperando che il cammino compiuto, seppur da postazioni diverse, insieme a Morandi, “un lavoro clandestino” svolto tra le maglie del fascismo, “di esegesi formale, di ammaestramento a finalmente comprendere la pittura non sia stato inutile [...] e possa oggi continuare con padronanza più vasta nel compito più proprio, che mi par quello di una instancabile educazione sentimentale”¹⁹¹.

Se minima era la fiducia riposta da Longhi sulle “dita magre” della giovane pittura italiana, enorme invece era quella dell'appena rientrato Lionello Venturi. La ricomparsa di Venturi, riaccendeva anche la mai sopita *querelle* con l'area longhiana, le cui origini andavano ricercate nella polemica suscitata dal volume venturiano *Il gusto dei primitivi* del 1926. Con il volume del 1926 si consumava un'insanabile frattura in una partita giocata tutta sull'eredità dell'Ottocento e le conseguenze sulla pittura moderna. Se, come scrive Barilli, con *Il gusto dei primitivi*, Venturi e “tutta la storia dell'arte, prende definitivamente congedo dall'Ottocento”¹⁹², sostenendo una tesi che potrebbe ben essere condivisa da Longhi, liquidatore inappellabile del secolo decimonono, le difficoltà sorgono sulle modalità di questa cesura. Venturi chiude la dicotomia tra Romanticismo e Neoclassicismo, che ha sostenuto tutto l'Ottocento, limandone le differenze e riconducendo le due poetiche ad un unico fronte che si produceva in un rapporto di verosimiglianza, un rapporto mimetico-speculare, con il reale. La terza via che Venturi proponeva era “la categoria del primitivismo, che era una difesa dei buoni diritti spettanti a un'arte stilizzata, appiattita disposta a rinunciare alla famigerata prospettiva rinascimentale [...] la ricetta, in sostanza, dei simbolismi e degli espressionismi che erano cominciati ad apparire abbondantemente, tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del nostro secolo”¹⁹³. Se Longhi combatteva contro ogni accademismo neoclassico, per conquistare *la pittura della realtà* che seguiva la

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² R. Barilli, *Il gusto dei primitivi e i macchiaioli*, in *Da Cézanne all'Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1992, p.51.

¹⁹³ *Ibidem*.

linea Masaccio, Caravaggio e spingeva fino agli impressionisti, per Venturi, al contrario, il principale nemico era l'illusionismo, la mimesi del reale. E su queste premesse si dispiega anche il diverso giudizio sui Macchiaioli che se per Longhi sono da relegare ad un Impressionismo di seconda mano, una forma attardata di provincialismo, per Venturi sono letti in chiave moderna, come esempio di pittura autonoma, noncurante del motivo. La loro arte, nei momenti più alti, precorre i tempi perché sfronda l'immagine, si disinteressa del soggetto, non cura il dettaglio, economizza la composizione e “va verso un'incipiente astrazione”¹⁹⁴. Longhi bollò questo tentativo come una forma di misticismo e recensì il volume scrivendo: “il ritorno al contenutismo ch'è in fondo a siffatti tentativi, diciamo così teologici, non solo rappresenta un regresso vertiginoso sui principi crociani, ma è una porta aperta alle confusioni più antiche e funeste”¹⁹⁵. Come ha osservato acutamente Previtali, *Il gusto dei primitivi* “dovette apparirgli come una sintesi vivente di tutti gli idola polemici della sua gioventù: rozzo contenutismo, misticismo estetico, snobbismo primitivistico”¹⁹⁶. A dispetto delle critiche longhiane, l'impostazione venturiana segna una svolta negli studi artistici del primo Novecento: Venturi definendo i *nuovi primitivi* pensa esplicitamente ai macchiaioli e agli impressionisti. Scrive infatti Trimarco che Venturi mette “fuorigioco, dall'arte europea del diciannovesimo secolo, con argomenti diversi ma convergenti, non solo le pratiche artistiche impegnate sulla frontiera del vero e della storia, ma anche le molteplici esperienze che hanno provato a rammemorare il primitivismo”, e dando rilievo all'Impressionismo, per il “ruolo germinale dell'astrazione nell'arte moderna si possono comprendere adeguatamente le ragioni di una linea interpretativa che, con varianti e incroci, ha segnato il racconto dell'arte contemporanea”¹⁹⁷. *Il gusto dei primitivi*, come ha osservato Argan, dibatte ma non risolve l'antitesi tra arte e cultura, contraddizione che invece troverà soluzione nella *Storia della critica d'arte* che “non sarà più una storia della letteratura artistica, ma la storia dell'influenza che l'arte ha esercitato sullo svolgimento del pensiero umano”¹⁹⁸. Dunque il saggio del 1926 rappresenta la premessa necessaria ad una vera storia della critica, significa “fare della critica l'oggetto proprio del pensiero critico - ha scritto Argan - ed ammettere che l'opera d'arte non esiste, come valore, se non nel giudizio che la

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ R. Longhi, *Introibo*, in “Vita artistica”, Roma, 1927, p.3.

¹⁹⁶ G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte, cit.*, p.160.

¹⁹⁷ A. Trimarco, *Italia 1960 - 2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012, pp.163-164.

¹⁹⁸ C. G. Argan, *Prefazione*, in L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino 1972, p. XXVI.

riconosce tale”¹⁹⁹. Così nel sistema teorico elaborato da Venturi la storia della critica si pone come metodologia interpretativa e come ricerca del valore dell’operare artistico. In questa costellazione critica che si dipana nel lungo arco 1926 - 1945, *Pittura Contemporanea*, testo che insieme alla *Storia della critica d’arte*, segna il rientro di Venturi in Italia, non è un semplice libro illustrato, ma assume profonda valenza teorica. Venturi propone un suo personale bilancio della ricerca pittorica mondiale dal 1880 al 1945 che possa aiutare la cultura e gli artisti italiani ad uscire dal lungo isolamento causato dal regime ed attua quest’operazione esponendo gli strumenti che definiscono meglio il suo sistema critico. Nell’introduzione, Venturi pone l’attenzione sul carattere supernazionale delle opere esaminate, “tutte, o quasi tutte, escono dagli stretti limiti dei loro paesi d’origine”²⁰⁰; poi propone di riconoscere come caratteristico dell’opera d’arte “sapere se l’opera d’arte che s’impone ai posteri sia quella che è indifferente alla vita e agli ideali del proprio tempo o invece l’altra che impersona e simbolizza quella vita e quegli ideali”²⁰¹. Proseguendo il discorso intrapreso nel *Gusto dei primitivi* ribadisce il “rapporto fra la ricerca pittorica e la ricerca architettonica, perché entrambe hanno la finalità di rappresentarsi e non di rappresentare”²⁰², così ancora una volta Venturi si fa sostenitore di una rappresentazione non mimetica. Il saggio si divide cronologicamente in tre momenti: il primo, dedicato agli anni 1880-1905 e significativamente intitolato *Il problema critico*, riassume le premesse della pittura contemporanea e indica gli strumenti metodologici per individuare l’opera; a seguire gli altri due tempi, dal 1905 al 1920 e dal 1920 al 1945, che accompagnano più direttamente gli sviluppi della pittura contemporanea. Venturi riconosce uno stacco generazionale tra i due momenti e precisa come “nella seconda parte [...] abbiamo raggruppato coloro che sono giunti a maturità artistica soltanto dopo la prima guerra mondiale e hanno guardato alla rivoluzione del 1905-1914 con occhio più di critica che di partecipazione, salvo poi a riprenderla per conto loro e svilupparla dopo il 1930”²⁰³. Morandi ovviamente per biografia, ma anche per scarso impeto *rivoluzionario*, apre la seconda covata, quella, per utilizzare ancora l’immagine venturiana, *post-rivoluzionaria*, assegnato alla categoria *Ritorno alla natura*. Venturi legge la prima guerra mondiale come una controrivoluzione anche per il mondo dell’arte e sebbene il Cubismo non persuadeva

¹⁹⁹ C. G. Argan, *Lionello Venturi*, in “Belfagor”, XIII, n.5, 30 settembre 1958.

²⁰⁰ L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Hoepli, Milano 1945, p. 8.

²⁰¹ *Ivi*, p.5.

²⁰² *Ivi*, p.8.

²⁰³ *Ivi*, p.36.

nessuno, non si poteva in alcun modo sfuggire al suo principio essenziale: “la necessità nella pittura di un’architettura ideale”²⁰⁴. Ma la necessità di un’architettura ideale non escludeva l’utilizzo delle immagini della realtà esteriore così “alcuni astrattisti ebbero una coscienza viva della necessità e della coerenza del loro passaggio al concreto, cercarono quindi nella realtà quegli aspetti che più si accordassero con la loro esperienza dell’astratto, e sentirono come l’astratto fosse il tocco poetico della loro rappresentazione della realtà, il momento infinito della loro visione”²⁰⁵. Con queste riflessioni Venturi apriva ad una rilettura dell’opera di Morandi “in chiave di un’elementarietà astratta”²⁰⁶ ed indicava la sua arte come simbolo del passaggio dall’astratto al concreto. Il Morandi di Venturi è sottratto alla dittatura della rappresentazione “perché gli importa non ciò che rappresenta ma come dipinge. E anche se il come è aderente all’oggetto, esso trasporta l’oggetto al livello della poesia. In codesto concentrarsi e limitarsi [...] c’è una dedizione esclusiva all’autonomia dell’arte”²⁰⁷. Se per Longhi l’oggetto che “gira al minimo” era pretesto compositivo che tratteneva Morandi al limite della non figurazione, per Venturi diviene accordo poetico tra astratto e concreto, simbolo di una realtà astratta - Morandi negli anni ripeterà che “nulla è più astratto del reale” - ma anche segno di “un’autonomia dell’arte”. Morandi assurge ad esempio di dedizione assoluta al linguaggio pittorico, dunque autonomia come riflessione interna al processo artistico nel suo compimento ed un processo di sintesi Venturi lo riconosce anche nei paesaggi di Morandi, in cui con l’avanzare degli anni l’artista “ha eliminato il sommario e creato il sintetico”²⁰⁸. La medesima evoluzione Venturi la riscontra nelle nature morte che, ricevendo vibrazione e deformazione dal colore, passano da “architettura astratta” di oggetti geometrici degli anni dei Valori Plastici a “meditazioni poetiche sui rapporti forma e colore, dove la forma è la più semplice possibile e il colore il più basso di tono, il più neutro possibile”²⁰⁹. Ricordiamo che Venturi, quando presenterà la personale di Morandi alla World House Galleries di New York nel 1957, tornerà sul concetto di colore deformante, di astrazione per via di colore, e scriverà: “Morandi sente

²⁰⁴ *Ivi*, p.47.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ M. G. Messina, *Recensione a Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, in “Paragone”, 571-573 (15-16), 1997, p.109.

²⁰⁷ L. Venturi, *Pittura contemporanea*, cit., p.48.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

che una forma geometrica assume senso in pittura se un colore astratto la riveste”²¹⁰. Il crescente interesse che Venturi, appena rientrato in Italia, mostra per Morandi, è malignamente testimoniato anche da una missiva che Carlo Ludovico Ragghianti inviò a Morandi nel 1945, in cui il critico lucchese, complimentandosi con l’artista per l’esposizione alla Galleria La Palma di Roma curata da Pier Maria Bardi, notava come la mostra avesse avuto un successo tale che “persino Lionello Venturi ha capito che Lei è il più grande pittore del nostro tempo, e l’ho trovato che spiegava (male, malissimo) a Gualino il significato dei suoi dipinti”²¹¹. Incomparabile il “male, malissimo” di Ragghianti, ennesimo indizio di una battaglia ininterrotta combattuta lungo i confini interpretativi del *dispositivo Morandi*.

²¹⁰ L. Venturi, *Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, Drawings, Etchings 1912 - 1957*, catalogo della mostra, (traduzione di chi scrive), World House Galleries, New York 1957, s.p.

²¹¹ C. L. Ragghianti, *Carteggio tra Ragghianti e Giorgio Morandi 1943-1964*, a cura di M. Pasquali, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori, Pistoia 2011, p.111.

Oscillazioni critiche - Argan, Gnudi, Marchiori, Trombadori

“La cultura non è semplicemente la somma di parecchie attività, ma un modo di vivere”

Thomas Stearns Eliot, *Appunti per una definizione della cultura*, 1948

“...chiunque si occupi seriamente di lui [Morandi] non può far altro che specchiarsi nella sua opera, facendone la propria immagine, trasformandola nel proprio alter ego...”

Marilena Pasquali, *Tre voci. Ragghianti, Gnudi, Morandi*, 2011

“Il 1945 è, comprensibilmente, un anno di scoperte, di ritrovamenti, di proposte e rilanci problematici, di costruttive polemiche”²¹², scrive Tomassoni, e di questo clima si nutre tutta la parabola temporale almeno fino alla Biennale del 1948. Si susseguono molto rapidamente una serie di nascite e morti di gruppi, fronti, riviste ed innumerevoli sono i manifesti programmatici per esporre le diverse ideologie. Argan con il suo saggio *Pittura Italiana e Cultura Europea* (1946) sancisce i termini entro i quali si gioca la partita dell’arte italiana e chiamando in causa direttamente gli artisti scrive che essi “sanno perfettamente che ormai non può esistere una pittura se non oltre Guernica”²¹³. *Guernica* è il fulcro di tutti gli sviluppi post-cubisti, ma è anche simbolo, documento inarrivabile di cultura d’elevatissima forza morale, “espressione più tremendamente vera della condizione morale d’Europa nell’imminenza della guerra”²¹⁴, dunque concreta apertura etica e linguistica che pone l’artista davanti ad un dilemma, e “se la tradizione di una pittura moderna, che potersi dirsi italiana, non è andata oltre l’opera dei maestri che l’hanno aperta, ciò è accaduto perché il raggio della loro morale non è andato oltre la difesa, per quanto tenace e sicura, della loro dignità personale. Non si sono, certamente, offerti alla cronaca”²¹⁵. L’artista si deve “offrire alla cronaca”, deve farsi testimone, così “l’esempio di Guernica è inteso come una sorta di realismo moderno derivato dal cubismo, con cui il genio di Picasso, ha superato il cubismo stesso dando un linguaggio strutturato all’esigenza di testimoniare la realtà attuale”²¹⁶. La scena artistica italiana si divide su questi propositi, nascono due galassie, astrattisti e realisti,

²¹² I. Tomassoni, *Arte dopo il 1945 Italia*, cit., p.26.

²¹³ G. C. Argan, *Pittura Italiana e Cultura Europea* (1946), ora in Idem, *Studi e Note*, Bocca, Roma 1955, p.53.

²¹⁴ *Ivi*, p.54.

²¹⁵ *Ivi*, p.53.

²¹⁶ G. De Marchis, *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell’arte italiana* (volume VII), Einaudi, Torino 1982, p.558.

dai bordi decisamente labili che oltre che discutere gli aspetti formali dell'esperienza artistica, discutono la partecipazione dell'artista alla realtà storica ed il coinvolgimento nella trasformazione della società²¹⁷. A Milano esce nel febbraio del 1946 il *Manifesto del realismo*, redatto, tra gli altri, da Morlotti, Testori e Vedova, in cui si dichiara che “dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo ed un tempo determinato [...] consideriamo pertanto esaurita la funzione positiva dell'individualismo e ne neghiamo gli aspetti, in cui si è corrotto”²¹⁸. Pochi mesi dopo per impulso di Giuseppe Marchiori a Venezia si forma il Fronte Nuovo delle Arti, che raccoglie al suo interno anime contrastanti il cui terreno comune è la rilettura critica del Cubismo attuata tra un'ipotesi di realismo socialista ed una di astrattismo non geometrico. Sempre a Milano nello stesso giro di anni si afferma la proposta del Concretismo, che aveva avuto come antecedente prossimo l'esperienza di KN, attraverso una serie di mostre che culminano nella fondamentale *Mostra Internazionale d'Arte Astratta e Concreta* (1947) di Palazzo Reale, introdotta da Gillo Dorfles. L'esposizione offrì ad un'intera generazione d'artisti la possibilità di conoscere l'opera dei più importanti astrattisti europei. In questo clima disperatamente vitale, che trascinò in un *tutti contro tutti* l'intera cultura italiana, il dibattito polemico non era mosso solo da ideologie contrastanti, ma anche dai dettami imposti dai partiti politici, così alla dialettica ben presto si affiancarono le scazzottate ed ai diversi orientamenti critici vennero a sostituirsi i livori e le idiosincrasie personali. A tutto ciò non fu estraneo Morandi, la cui opera e con essa la vita, intesa come partecipazione alla realtà dei suoi anni, divenne luogo di conflitto tra i diversi schieramenti. Accanto ai contributi succitati di Longhi e Venturi, nel dopoguerra si apriva su Morandi un dibattito plurale tra detrattori e difensori della sua arte. Il primo a tirarlo nella mischia, dopo appena due mesi dalla presentazione di Longhi, fu Antonello Trombadori che dalle pagine di “Rinascita”, periodico del Partito Comunista italiano, dedica un ampio articolo all'artista bolognese. *Serietà e limiti di Morandi*, questo è il titolo dell'articolo, è uno scritto che merita maggiore attenzione di quanta la successiva critica morandiana gli abbia dedicato, perché se da una parte rappresenta un *j'accuse* al disimpegno dell'arte di Morandi rispetto alle contingenze storiche in cui è cresciuta, d'altra parte, sfrondata dalle eccessive tensioni

²¹⁷ Per un inquadramento più attento delle problematiche artistiche del dopoguerra italiano, e del dibattito tra astrattisti e realisti, si veda la mappa offerta da L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia. 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994. Alcuni dei principali documenti dell'epoca (scritti e manifesti) sono raccolti in G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa&Nolan, Genova 1990.

²¹⁸ *Manifesto del realismo*, in “Numero”, II, febbraio 1946.

ideologiche che lo nutrono, risulta un appassionato riconoscimento di una condizione di crisi che coinvolse la cultura italiana meno assoggettata dal regime. Non a caso Arcangeli, forse il maggiore esegeta morandiano, riflette, pur non condividendone la tesi, sullo scritto di Trombadori ed, anzi, muove proprio dal limite *piccolo borghese*, una delle accuse mosse all'artista, per costruire il suo Morandi. Trombadori s'interroga sui motivi che hanno fatto confluire l'interesse di critici di diverso orientamento sull'opera di Morandi e a riconoscere in lui "il loro ideale di un'arte moderna italiana"²¹⁹. La prima risposta, un'affermazione di complessità, che ci fornisce a questo interrogativo è di quanto e quale "complesso e contraddittorio bagaglio di esperienze e di ricerche contengano e suppongono i brevi perimetri delle sue nature morte e dei suoi paesaggi"²²⁰. Poi Trombadori, seppur riconosce l'ostilità dell'ala più integralista del regime all'opera di Morandi, ne traccia i limiti in "un'obiettiva impotenza a una libera espressione, a un libero ingresso nelle lotte della vita"²²¹, limiti che per lo studioso sono comuni a tutta la critica borghese che ha elogiato l'artista in termini d'astrazione filosofica o motivi puramente formali. Trombadori, che per primo potremmo dire interpreta Morandi in chiave sociologica, lamenta anche un ritardo della critica, incapace di leggere Morandi al di fuori di un canone estetico di "divin maestro". In antitesi con tale linea, Trombadori riconosce Morandi come vertice della cultura figurativa piccolo borghese della prima metà del Novecento, e, pur dando una connotazione negativa a quest'affermazione, risulta comunque interessante teoricamente perché colloca Morandi nei suoi anni. E se Morandi non comprese "i nuovi fattori di classe" che si profilavano nella situazione italiana, comunque Trombadori ammette che immettendosi nella linea Chardin-Corot-Cézanne, non compie solo un'operazione formale, ma intende "l'afflato umano, il senso della realtà come dramma e come manifestazione ricca di sfumature e di caratteri"²²². Così Morandi è per Trombadori artista problematico perché "si sente in lui una sincera volontà di andare verso la vita ed un'obiettiva impotenza ad aprire il suo occhio sul mondo", su questa contraddizione si consumano la serietà ed i limiti della sua arte e "tutto il suo valore progressivo d'artista sta nella denuncia continua e disadorna che egli fa di questa condizione"²²³. Se negli anni Trenta "si rimproverava a Morandi la dimessità e la anti-eroicità dei suoi soggetti, ora gli si imputa un'assenza di

²¹⁹ A. Trombadori, *Serietà e limiti di Morandi*, in "Rinascita", Roma, maggio-giugno 1945.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

problematicità sociale e umana, una sordità nei confronti della realtà della vita”²²⁴. Tra le fila di questo schieramento ritroviamo anche Raffaellino De Grada che, memore degli anni di “Corrente”, condivide il giudizio di Trombadori e pone l’attenzione sulle errate interpretazioni idealistiche di Morandi²²⁵. Il 1945 è anche l’anno d’uscita della monografia *Giorgio Morandi* di Giuseppe Marchiori per l’Editrice Ligure Arte e Lettere; il critico veneto, al centro del dibattito artistico, riprende ed approfondisce l’articolo apparso su “Domus” nel 1939. Marchiori antepone l’arte di Morandi a qualsiasi ideologia e ribatte alle accuse di “chi rimprovera a Morandi di non applicare tale facoltà di concentrazione espressiva a opere di contenuto diverso e, dicono di maggiore impegno. Basta coi lumi, coi bricchi, coi vasi, colle bottiglie: pittore come Morandi non può ridursi schiavo di un mondo tanto ristretto e disumano. C’è da stupire. Morandi non può rinunciare alla schietta verità: non può darci una cappella Sistina, che nessuno richiede”²²⁶. Morandi artista anti-ideologico, riduttore delle forme a schema astratto fino a giungere a un “piano di pittura assoluta”, rappresenta il viatico teorico-figurativo per un critico che rifiuta qualsiasi tipo di sistema. Questa libertà professata da Marchiori, in parte acquisita sulla scorta dell’esempio morandiano, lo porta ad assumere il difficile compito di mediatore tra artisti con indirizzi estetici diversi ed a poter scrivere nel *Manifesto del Fronte Nuovo delle Arti* (1946): “Nove artisti italiani, sostituendo all’estetica delle forme, una dialettica delle forme, intendono far convergere le loro tendenze, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere, e ciò in contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teorica o comunque aprioristica”²²⁷. Ritornando al saggio di Argan, *Pittura Italiana e Cultura Europea*, vero motore del dibattito artistico, il critico pone al centro della sua riflessione il rapporto tra l’Italia e l’Europa e il valore europeo dell’arte italiana. Il problema è posto con grande vivacità perché si tratta di giudicare la modernità e l’internazionalità dell’arte italiana dopo il lungo ventennio di isolamento e di ritardo rispetto alle strade percorse dalle avanguardie. Argan avvia la sua analisi dal continuamente bistrattato Ottocento, ma, pur riconoscendosi d’accordo con il “Buonanotte Signor Fattori”, affilato giudizio con cui Longhi licenzia il secolo, ne ridiscute le modalità. Argan riconosce

²²⁴ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano, catalogo della mostra, cit.*, p.78.

²²⁵ R. De Grada, *Posizione di Morandi*, in “L’Illustrazione Italiana”, 12-19 agosto 1945.

²²⁶ G. Marchiori, *Giorgio Morandi*, Editrice Ligure Arte e Lettere, Genova 1945, p.8.

²²⁷ *Manifesto del Fronte Nuovo delle Arti*, 1 ottobre 1946, ora in P. Barocchi, *Storia moderna dell’arte in Italia. Tra Neorealismo ed anni novanta, cit.*, p.43.

i limiti della pittura italiana del secolo che lo precede, ancor di più quando questa viene rapportata agli artifici francesi, ma richiama la critica al suo lavoro di valutazione, cioè a non rimuovere o recidere l'Ottocento dalla tradizione artistica italiana.

Entrando nel Novecento Argan vede, non nel Futurismo, ma nella pittura metafisica “il primo segno” di modernità che si annuncia “quando la pittura metafisica pone la cosa e lo spazio come due entità assolute e incomunicabili, ma rispettivamente di segno positivo e negativo, si da elidersi reciprocamente, attua un’inversione puntuale e metodica della visione classica: nella quale la cosa si dissolve totalmente nelle relazioni proporzionali dello spazio e così si esauriva, senza scorie di materia, nel ragionamento che la pensava”²²⁸. Per Argan la modernità si affaccia nell’arte italiana con la metafisica che si affranca da un classicismo sclerotizzato e in questa costruzione teorica il ruolo di Morandi è di primaria importanza. L’arte italiana, tra le due guerre, pur avendo partecipato alla cultura europea, non può dirsi “pienamente, profondamente europea”²²⁹ perché non ha portato alle estreme conseguenze il primo moto metafisico, ma ha continuato a credere all’universalità dell’ideale classico. Di questo limite è stato vittima anche Morandi, seppur attraverso “l’equivalenza di cosa e di spazio” ha condotto “un’acutissima analisi della questione spaziale”, il suo “oggetto esiste appena perché è evocato, come una provvisoria e continuamente mutevole occasione del sentimento; e così il rapporto tra il soggetto e quell’ombra d’oggetto si svolge in una durata, dove l’immagine ultima s’aggrava e deforma per la proiezione d’immagini passate”²³⁰. Argan valuta il sentimento di Morandi come una forma di durata che si concretizza in un’analisi interna al linguaggio pittorico, che “si spiega e si manifesta in quel fare pittura, nella stesura della pagina, nella riduzione della visione, ancora spaziale, al tempo dell’espressione”²³¹; “fare pittura” come riflessione, come esercizio analitico teso a determinare la grammatica del linguaggio pittorico, indipendente da qualsiasi rapporto mimetico con la realtà e da qualsiasi dialettica tra oggetto e spazio. La polemica sull’europeismo dell’arte italiana e sul valore dell’esperienza di Morandi impegnò numerosi studiosi, tra cui anche Toti Scialoja, e, ovviamente, Cesare Brandi. Lo scrittore-artista romano dalle pagine de “Il Mondo” si diceva convinto di una “coscienza d’Europa” dell’arte italiana non solo da un punto di vista etico, ma soprattutto pittorico e coglie in

²²⁸ G. C. Argan, *Pittura Italiana e Cultura Europea* (1946), *cit.*, p.47.

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

Morandi il valore tonale inteso come trasferimento del “fiero lume della pittura metafisica, quel senso d’essere sull’altra riva, in un colore che fosse assoluto, tutto interamente spazio-luce-sostanza figurativa”²³². Brandi, dal canto suo, entrava in campo con il saggio *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana* (1947) che apriva il primo numero, per poi dipanarsi nei due successivi, della rivista “L’immagine” di cui era fondatore. L’attività artistica italiana ancora una volta era soppesata attraverso il confronto con l’esperienza di Morandi: nel secondo numero Brandi compie un’attenta analisi dell’arte italiana fino al 1920 e comparando, per il periodo metafisico, il lavoro di Morandi con quello di Carrà, trova che quello del bolognese è “assai più sottile e complesso” e conclude, scrivendo: “con Picasso, Braque, Matisse, Bonnard, è Morandi all’apice della pittura del nostro secolo”²³³. Da tale prospettiva, Brandi considera “l’uropeismo come un motivo non necessariamente positivo, quando non si colleghi prima di tutto a un’autonomia di cultura, riconquistata a fatica nel processo di sviluppo della pittura italiana di questo secolo”²³⁴. Così il terzo numero della rivista, in cui si conclude il saggio, è paradigmaticamente dedicato a Morandi, artista simbolo dell’autonomia culturale italiana. La rivista, arricchita dalle riproduzioni di alcune opere di Morandi, ospita inoltre, nella rubrica “Piccole moralità di Eftimio”, il dialogo *La rivolta delle bottiglie*²³⁵, esperimento ludico-fantastico che Brandi dedica agli oggetti morandiani. In questi anni trova origine anche la monografia di Cesare Gnudi, indubbiamente lo studio più importante dedicato a Morandi accanto al volume brandiano del ’42. Gnudi è uno storico soprintendente di Bologna, amico carissimo di Ragghianti e sodale di Arcangeli nel determinare le linee guida dell’arte a Bologna, dal dopoguerra ai primi anni Settanta. Cresciuto nel clima culturale bolognese creato dalla presenza di Morandi, di cui era assiduo frequentatore, e dalla presenza sulfurea di Longhi, ha sviluppato un impianto teorico fondato su un ideale classico. Il suo sistema critico, in rapporto dialettico con il versante romantico-naturalistico di Arcangeli, ha perseguito una linea che ha trovato espressione in una serie di grandi mostre organizzate alla Pinacoteca di

²³² T. Scialoja, *Giorgio Morandi*, in “Il Mondo”, 33-35, Firenze 1946.

²³³ C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana*, in “L’Immagine”, I, n.2, giugno 1947, pp.79-82. In merito al saggio di Brandi ed all’accoglienza di Morandi si veda carteggio Brandi-Morandi 1938-1963, pubblicato a cura di M. Pasquali, in C. Brandi, *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, *cit.*, p.220-221. In particolare, in una lettera del 21 luglio 1947 Morandi ringrazia Brandi per avergli inviato la rivista e con la solita straordinaria umiltà scrive: “Ho letto «L’Immagine» e La ringrazio ma per me, creda, è troppo...”.

²³⁴ F. Tedeschi, *Le relazioni con l’Europa e gli Stati Uniti*, in L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia. 1945-1960*, *cit.*, p.349.

²³⁵ C. Brandi, *La rivolta delle bottiglie*, in “L’Immagine”, I, n.3, luglio-agosto, Roma 1947, pp.181-183.

Bologna, tese a ricostruire il filone classico della pittura bolognese con l'apice nella pittura del Seicento. Di questi interessi danno testimonianza Andrea Emiliani, che ricorda come Gnudi sia stato uno dei grandi soprintendenti italiani, in grado di intendere le mostre d'arte come strumento critico: "Ragghianti credeva nella cultura accademica, Gnudi aveva capito che la strada delle Soprintendenze e della Pinacoteca si apriva a nuove prospettive: le mostre d'arte"²³⁶. Flavio Caroli, invece, riconosce come il lavoro critico di Gnudi, come del resto quello di Arcangeli, vada inquadrato come proiezione retrospettiva del *nodo Morandi-Longhi* che ha creato in città "due linee di discendenze fondamentali. L'unità che ancora esisteva nei padri si è divisa nei figli. L'eredità classica è quella di Cesare Gnudi. Non si spiega, se non con la frequentazione di Longhi e Morandi, la riscoperta straordinaria che Gnudi ha fatto non per noi, ma per il mondo, della pittura classica del Seicento e in generale di tutta una certa linea di classicismo"²³⁷. La *linea classica* di Gnudi si dipana in una straordinaria costellazione espositiva, le cui tappe principali sono la grande personale dedicata a Guido Reni nel 1954, la successiva mostra dedicata ai Carracci nel 1956, per giungere alla più completa e programmatica esposizione *L'ideale Classico del Seicento* del 1962, mostra che riunì quasi tutti i Poussin del Louvre, in cui vanno a confluire con maggiore sistematicità le istanze critiche del suo sistema teorico. Del 1970 è *Natura ed espressione*, esposizione che segna anche l'abbandono di Gnudi della soprintendenza bolognese, in cui viene ad attuarsi un serrato dialogo con Arcangeli che, come ricorda Emiliani "in antitesi esplicita e dialettica all'ideale classico di Gnudi, contrapponeva Annibale Carracci, creatore dell'ideale classico a Bologna e poi a Roma presso il cardinale Farnese, al cugino Ludovico: la città dotta, aristocratica, colta e la città popolare, aggressiva, espressionista"²³⁸. In *Natura ed espressione*, come vedremo, sarà ampio lo spazio riservato a Morandi, ma ciò che va ben inteso è come, ancora una volta, il *dispositivo Morandi*, l'infinita fertilità dell'opera morandiana, offra a Gnudi la possibilità di ritrovare corrispondenza nella contemporaneità della sua esperienza pittorica al suo ideale classico. Ma ciò che è ancor più interessante è come l'opera di Morandi non solo rafforzi nel presente gli interessi di Gnudi, ma ne suggerisca e condizioni anche le linee di ricerca sull'arte del passato, non a caso lo scritto centrale del saggio s'intitola *La lezione di Morandi*. La

²³⁶ G. Pellinghelli del Monticello, *Intervista ad Andrea Emiliani*, in "Il giornale dell'arte", 308, Torino, aprile 2011.

²³⁷ F. Caroli, *Il nodo Longhi - Morandi*, in *Quaderni morandiani*. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, cit., p.99.

²³⁸ G. Pellinghelli del Monticello, *Intervista ad Andrea Emiliani*, in "Il giornale dell'arte", 308, Torino, aprile 2011.

monografia su Morandi si pone come vertice d'avvio delle ricerche condotte da Gnudi e racchiude tutta una serie di nodi teorici che poi andranno ad essere approfonditi. Il saggio, dal deciso orientamento crociano, che comparve per le Edizioni U dirette da Ragghianti, va inquadrato all'interno dell'accesissimo dibattito critico e si pone come risposta alle polemiche sollevate dalla critica marxista nei confronti di Morandi, in modo particolare da Trombadori. Gnudi, inoltre, complice la sua esperienza politica, non manca di polemizzare con gli orientamenti più recenti della critica e con alcune esperienze dell'arte contemporanea e "trasforma la pittura morandiana in una palestra in cui saggiare la propria idea di una critica etica, che possa valere anche da bussola per il vivere secondo giustizia e libertà"²³⁹. Gnudi assai raramente si è occupato d'arte contemporanea, ma per Morandi fa un'eccezione perché lo considera un suo maestro e perché lo considera un classico, dunque fuori dal tempo. Il saggio, scritto con l'urgenza interiore dettata dai fatti contingenti, come opportunamente ha osservato la Pasquali, è "suddiviso in tre parti portanti, quasi a riprendere la struttura visiva di un trittico, con la tavola centrale e i due sportelli laterali"²⁴⁰: la prima *Arte e socialità* e l'ultima, in modo speculare, *Il decadentismo di Morandi* intervengono direttamente nel dibattito artistico, schierandosi contro le opposte tendenze dell'arte di impegno e dell'astrazione ermetica; il nucleo centrale composto da quattro capitoli (*La lezione di Morandi, Il carattere dell'ispirazione di Morandi, L'ultimo Morandi, L'assenza della figura umana*) affronta l'analisi dell'opera morandiana. Lo scritto, negli "sportelli laterali", come lo stesso Gnudi precisa in un'*Avvertenza*, nasce da un'occasione polemica, il giudizio falsato di "una critica sociologica che considera l'opera d'arte secondo criteri estranei alla sua vera natura", e occorre, dunque, "ristabilire l'equilibrio e riportare il problema nei suoi termini esatti"²⁴¹. Per attuare quest'operazione di riequilibrio, Gnudi ricorre all'autorità di Croce, spingendo la sua lettura verso canoni idealistici, così ritiene che "la comprensione della genuina opera di poesia è un'educazione alla libertà spirituale [...]. In questo senso, e in questo senso soltanto, si può parlare di una funzione educativa e sociale dell'arte"²⁴². Entrando ancor più nel vivo del dibattito, Gnudi, muovendo dalle critiche mosse a Morandi da Trombadori, ne approfitta per esprimere il suo giudizio su

²³⁹ M. Pasquali, *Morandi secondo poesia. L'approccio critico di Cesare Gnudi e Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., p.7.

²⁴⁰ *Ivi*, p.10.

²⁴¹ C. Gnudi, *Morandi*, Edizioni U, Firenze 1946, ora in, *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., pp.67-68.

²⁴² *Ivi*, p.69.

alcune tendenze dell'arte contemporanea che oscillano tra astrattismo ed ermetismo. Così scrive "non è legittimo identificare la validità umana della poesia con il suo contenuto sociale, né pretendere che l'arte si ponga al servizio delle lotte politiche e sociali, né scambiare per formalismo vacuo ed astratto l'autentica forma poetica priva di riferimenti narrativi e illustrativi, non avvedendosi che la forma può essere piena liricità, di poesia e dunque di umanità nella rappresentazione di una natura morta, come può essere vuota, astratta e cerebrale, distaccata dal sentimento nella rappresentazione dell'umano"²⁴³; conclude, ricorrendo ancora a Croce dei *Nuovi saggi di estetica*, spiegando che lo studio dell'arte non richiede lottatori, ma piuttosto contemplatori. Stessa metodologia critica è utilizzata anche nel capitolo conclusivo, *Il decadentismo di Morandi*, in cui Gnudi obietta contro le interpretazioni decadenti dell'opera di Morandi e liquida le correnti che fanno vessillo di un'aura decadentista, ancora una volta con la crociana condanna del decadentismo come malattia morale. Di conseguenza, non è l'arte di Morandi ad essere decadente, ma "germi di decadentismo e di ermetismo si trovano spesso piuttosto nei critici di Morandi, che portano, essi, i riflessi o di una malattia psicologica, o di un formalismo astruso e intellettualistico, sul mondo poetico di lui così privo di sottintesi, così chiaro e umano"²⁴⁴. La pittura di Morandi è "priva di sottintesi", "chiara" e "umana", dunque classica, ed è questa la tesi che Gnudi sostiene nella parte centrale del saggio. Il Morandi di Gnudi è un artista autentico, perché "l'autenticità dell'espressione è la condizione prima ed essenziale per ogni opera di poesia" ed ancora, "solo da tale commozione interiorizzata e purificata, può sorgere, nella classica purezza dell'espressione formale, quello che si chiama la bellezza della poesia"²⁴⁵. "Poesia", "bellezza", "purezza" sono termini che ritornano con insistenza e confluiscono tutti verso un ideale classico, ma per Gnudi il classicismo di cui è portatore Morandi è un nuovo classicismo denso di tutta l'inquietudine romantica, "l'intelligenza formale, la riflessione intellettualistica del problema stilistico è così completamente bruciata nell'espressione. La forma è tutta espressione; il sentimento tutto immagine. Nulla resta di esterno alla rappresentazione poetica, di formalistico, così come il sentimento cola tutto nell'immagine fantastica senza residui inespressi"²⁴⁶. Se questa è la "lezione di Morandi", l'ispirazione nasce da una condizione di solitudine pensosa, da una

²⁴³ *Ivi*, pp.70-71.

²⁴⁴ *Ivi*, p.91.

²⁴⁵ *Ivi*, pp.73-74.

²⁴⁶ *Ivi*, pp.75.

riflessione intima, così anche nell'interpretazione di Gnudi fanno la loro comparsa il concetto di silenzio e di solitudine, due *topoi* tipici della letteratura morandiana, la vastità e l'intensità dell'arte di Morandi “sono necessariamente legate alla solitudine ed al silenzio di quella introspezione”²⁴⁷.

Al di là di tutte le differenze che facilmente è possibile riscontrare tra la lettura di Gnudi e quella di Trombadori, all'interno di questo dialogo tra contrari è possibile riscontrare anche delle affinità. Una su tutte, il senso del limite che percorre la poetica di Morandi. Il critico bolognese, in affinità con quanto scritto da Trombadori, ritiene che “questo controllo del suo sentimentale, questo severo ritegno, questa insofferenza per ogni scomposto eccesso, questa altissima aristocrazia del sentire è la sua grandezza e nel tempo stesso il suo limite; limite che si accompagna necessariamente alla sua grandezza”²⁴⁸. Questo limite, che è confessione di una condizione esistenziale, unito all'afflato, alla tensione, all'amore sincero, rende la monografia di Gnudi quella più vicina al lirismo autobiografico che imbeve quella arcangeliana. Mosso da tanta partecipazione, Gnudi interpreta le infinite varianti delle opere di Morandi come un diario intimo e riconosce proprio “in questo carattere di confessione, di lirica frammentarietà la sua modernità”, così libera Morandi anche dalle accuse di monotonia spiegando che “non conosciamo in tutta la pittura contemporanea un diario intimo così ricco di motivi sentimentali diversi, pur nella coerente armonica unità del suo mondo spirituale”²⁴⁹. Gnudi conclude il saggio facendo ancora una volta utilizzo della metafora del “cammino” che Morandi, in eterna oscillazione tra il nuovo e l'antico, è “tra i pochi ad indicare”. Così, nonostante Gnudi rilevi in Morandi germi di un'inquietudine romantica, la sua lettura, come anche la conclusione dimostra, si prefigge di fare dell'artista in modo programmatico il nuovo portabandiera di una “visione classica”.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ivi*, p.78.

Venezia - New York: dalla Biennale del 1948 alla mostra *Twentieth-Century Italian Art*

“Cultura è verità che si sviluppa e muta; e si sviluppa, muta non solo grazie ai mutamenti concreti del mondo e grazie alle esigenze di mutamento che si presentano nel mondo, ma grazie anche al suo proprio impulso per cui essa «è» nella misura in cui è un tale impulso, ovvero nella misura in cui non si placa, non si soddisfa, non si cristallizza in possesso e sistema”

Elio Vittorino, *Lettera a Togliatti*, Il Politecnico, 1947

“Il 1948 è l’anno in cui i nodi vengono al pettine, gli equivoci si sciolgono, gli schieramenti si serrano”²⁵⁰, così scrive Giorgio De Marchis nel saggio-ricognizione *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, confluito nella monumentale *Storia dell’arte italiana* coordinata da Federico Zeri ed edita da Einaudi, che al principio degli anni Ottanta - è del 1982 il volume dedicato al Novecento - dà un’importante scossa allo studio dell’arte contemporanea italiana. De Marchis nell’analizzare il panorama artistico italiano del dopoguerra “individuava come perni della scansione cronologica del periodo da lui indagato prima l’apertura internazionalista nata con la Biennale del 1948; poi la messa in discussione del confine tra pittura e scultura (con Fontana e Burri) tra 1957 e 1958; infine il 1968, con la scomparsa dalla scena di una generazione di artisti come Fontana, Colla, Pascali e Leoncillo che inaugurava, insieme all’ondata contestataria, una fase di stallo, di assenza o di clandestinità artistica che pessimisticamente vedeva prolungarsi per tutto l’ottavo decennio”²⁵¹. Indubbiamente la Biennale del 1948 segna un momento decisivo per le sorti dell’arte italiana del ‘900, come successivamente accadrà solo per quella del 1964, e non è del tutto casuale che questi due momenti siano significativamente segnati dalla presenza/assenza di Morandi. Se con la Biennale del 1948 si ha una sorta d’istituzionalizzazione di Morandi - l’artista entra in scena, siede al tavolo organizzativo e lungo tutta la curvatura di sedici anni che intercorre tra le due date la sua fama sarà in

²⁵⁰ G. De Marchis, *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell’arte italiana* (volume VII), cit., p.565.

²⁵¹ F. Fergonzi, *La periodizzazione dell’arte italiana del ‘900*, in *Fare la storia dell’arte oggi. La prospettiva storica. Ipotesi di discussione e di rifondazione*. Giornate di studio CUNSTA 2013, Milano, Università Cattolica (28 febbraio - 1 marzo 2013). E’ possibile consultare gli atti del convegno sul sito internet della CUNSTA, al seguente indirizzo: <<http://www.cunsta.it/upload/documenti/FERGONZI-ConvegnoCUNSTA2013.pdf>>.

crescendo - con la rassegna del 1964, anno della morte di Morandi, si apre decisamente a nuove tendenze e si spezza il lungo respiro che dalla manifestazione del '48 si era propagato in buona parte di quelle successive. La rassegna del 1948 nasce con una duplice finalità: attuare un bilancio di mezzo secolo d'arte internazionale e fornire indicazioni ai giovani artisti italiani per gli anni successivi. Questa doppia azione permise di riunire intorno ad un unico tavolo le maggiori personalità della cultura artistica italiana, in una sorta di Stati generali della critica. I due paladini principali dei due opposti orientamenti erano, ovviamente, Roberto Longhi e Lionello Venturi. Accanto a loro, come membri della commissione, figuravano, tra gli altri, Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Carlo Ludovico Ragghianti e, a completare la straordinaria formazione, c'era Rodolfo Pallucchini come segretario generale. Oltre a rilevare la presenza dei maggiori esponenti della scena artistica italiana, occorre sottolineare che gli studiosi che compongono la commissione, con metodologie diverse, sono tra i più influenti studiosi dell'opera morandiana, dunque definire la Biennale del '48 come una manifestazione nel segno di Morandi non è un'eresia.

La partecipazione di Morandi alla rassegna veneziana è scandita dal doppio ruolo di artista partecipante e di commissario chiamato a giudicare e ad organizzare l'esposizione. Questi due momenti ci consentono di valutare l'influenza di Morandi, il ruolo decisivo della sua poetica sia come artista sia come *teorico*, nel panorama artistico italiano. Una fotografia assai famosa del tavolo di lavoro della commissione preposta ad organizzare la rassegna vede Longhi e Venturi seduti accanto e, al centro tra loro, in posizione cautamente defilata, Giorgio Morandi: che questa sbiadita fotografia possa assurgere a metafora iconografica di quali dovettero essere le dinamiche che agitarono la commissione - Morandi mediatore tra i due studiosi - è talmente evidente da esserne simbolo. Il bene comune, le sorti artistiche, costringevano al dialogo i due studiosi, "si trattava di fare la storia dell'arte contemporanea per il grande pubblico [...] costituire, insomma, una propria traccia di lettura del percorso del moderno e del contemporaneo"²⁵², e mediatore prezioso, ma forse ancor più suggeritore in ombra, voce fuori campo, di questo confronto era Morandi. Come scrive la Bandera: "la sua statura di artista era in grado di far convergere il giudizio, solitamente contrapposto, dei due studiosi che si trovavano d'accordo nel riconoscerne l'autorità", ma

²⁵² M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milano 2001, p.7.

contemporaneamente non “smettevano di stratonarlo dalla loro parte”²⁵³ nella querelle astrattismo-realismo. Nell’introduzione-manifesto al catalogo della rassegna, Pallucchini precisa i criteri organizzativi e traccia un profilo dei propositi che la commissione si era prefissata, tra cui la promozione di mostre monografiche retrospettive ed esposizioni dedicate a grandi movimenti dell’arte moderna, ancora non ben conosciute dal pubblico italiano per ragioni storiche. Pallucchini presenta la XXIV Biennale come una manifestazione “con una varietà di accenti che testimonia una vitalità eccezionale, tanto nella consapevolezza dei problemi risolti, quanto nello slancio generoso verso nuove soluzioni” e poi, in una sorta di avvertenza per lo spettatore, accenna a come “anche da noi, come in quasi tutti i paesi europei, il contrasto fra arte figurativa ed arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico”²⁵⁴. La Biennale presentò una panoramica straordinaria con una mostra dedicata all’Impressionismo su proposta di Longhi, una retrospettiva dedicata a Chagall curata da Venturi, una retrospettiva di Oscar Kokoschka, una retrospettiva dedicata a Paul Klee e una personale di Picasso presentata da Renato Guttuso, che offriva un riscontro visivo potentissimo a tutte le polemiche scatenate dal saggio di Argan sull’arte “dopo Guernica”. Ed ancora, nel padiglione francese, una personale di Braque ed una di Georges Rouault presentate da Venturi; nel padiglione inglese l’accoppiata esplosiva per il nascente informale, William Turner e Henry Moore; Paul Delvaux, James Ensor, René Magritte, Cosnstant Permeke per il Belgio. Infine la Biennale esponeva, presentata da Argan, la collezione di Peggy Guggenheim, da poco a Venezia, ed allora sfilarono ad annunciare il futuro, tra gli altri, Arshile Gorky, Robert Motherwell e Jackson Pollock. Fu una “splendida festa dove la vitalità dell’arte europea della prima metà del XX sfolgora gloriosamente”²⁵⁵, ma le polemiche, come testimoniano i verbali delle riunioni ed il carteggio tra i protagonisti, furono continue e, in gran parte, prendevano spunto dal contrasto fra realisti ed astrattisti. Tra le mostre che più causarono dibattito, a prova anche di un cospicuo ritardo della cultura figurativa italiana - si ricordi che siamo nel 1948 - quella sull’Impressionismo proposta da Longhi. Se Morandi, come tutto il suo percorso artistico dimostra, non poteva non essere d’accordo con la necessità di dedicare una grande esposizione al primo grande movimento artistico moderno, Venturi, pur d’accordo,

²⁵³ *Ivi*, pp.8-9.

²⁵⁴ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p.XIV.

²⁵⁵ G. De Marchis, *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell’arte italiana* (volume VII), *cit.*, p.567.

suggeriva, rispetto ad un percorso più circoscritto indicato da Longhi, di “proseguire la scelta fino a van Gogh e Gauguin” sottintendendo “due diversi modi di intendere il percorso delle avanguardie”²⁵⁶. La presenza di Morandi nella commissione della Biennale, presenza che sarà continua fino al 1960, smentisce, se mai ce ne fosse ancora bisogno, “definitivamente la tesi della sua incapacità di relazionarsi al nuovo contesto artistico degli anni Cinquanta”²⁵⁷. Per quanto riguarda l’arte italiana, la commissione si prefiggeva di rappresentare, in ordinamento rigidamente cronologico, “lo svolgimento del gusto dell’arte italiana contemporanea, dal realismo di Sciltian ai vari astrattismi”²⁵⁸. In questa griglia ordita dal Pallucchini, tra i 631 artisti e le 1805 opere, spiccano la grande retrospettiva dedicata ad Arturo Martini, morto l’anno precedente, presentata da Umbro Apollonio, l’esposizione dedicata alla Metafisica, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* presentata da Francesco Arcangeli e la sala dedicata al Fronte Nuovo ordinata e presentata da Giuseppe Marchiori. Nelle ultime due sale compaiono gli astrattisti, tra i quali Alberto Magnelli, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Manlio Rho. Questa costellazione espositiva, che racchiude alcune delle tendenze artistiche italiane della prima metà del Novecento, lavora in due direzioni: indicare un punto d’origine dell’arte italiana moderna e documentarne gli sviluppi più attuali. Se questo era l’orientamento critico, risulta assai significativa l’assenza di qualsiasi riferimento all’esperienza futurista. Certo, a parziale giustificazione di una lacuna così rilevante, va ricordato che qualche mese prima alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma si era aperta la V Quadriennale, la prima del dopoguerra, che aveva dedicato una sala al Futurismo storico con otto dipinti di Boccioni e cinque di Balla, quasi che le due più importanti rassegne artistiche italiane necessitassero di una lettura parallela, di una reciproca integrazione, per comprendere lo scenario artistico italiano. Tale ipotesi non dissipa, però, ogni dubbio sulla mancata presenza futurista in laguna.

Con molta probabilità, nell’accesissimo dibattito del dopoguerra, mosso da fortissime tensioni ideologiche e politiche - non dimentichiamo che erano passati appena tre anni dalla fine della guerra - azzardare una prima ricognizione dell’esperienza futurista e di come

²⁵⁶ M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, cit., p.8. Sul complesso e controverso rapporto di Longhi con l’arte moderna si veda anche: S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell’officina di Longhi*, Arte Tipografica, Napoli 2001; *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2003

²⁵⁷ *Ivi*, p.14.

²⁵⁸ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, cit., p.XIV.

questa si era relazionata con il regime fascista era un rischio troppo grande, così si preferì puntare tutto sull'esperienza apolitica della metafisica. A supporto di tale ipotesi basti ricordare che per avere la prima grande retrospettiva di Umberto Boccioni, il maggior artista futurista, bisognerà attendere la Biennale del 1966. L'atteggiamento dell'organizzazione si rivelò prudente anche nei confronti dell'astrattismo: lo stesso Pallucchini ne giustificava la presenza alla Biennale, non come una scelta critica, ma come una necessità documentativa. E dire che, quasi in concomitanza con l'inaugurazione veneziana, a Roma, organizzata dall'Art Club di Prampolini, si apriva *Arte astratta in Italia*, nella quale esponeva tutta la giovane generazione ed alcuni vecchi maestri. Ritornando alla mostra dedicata alla Metafisica, i tre pittori, che la commissione si prefiggeva di seguire nell'arco cronologico 1910 - 1920, erano, ovviamente, De Chirico, Carrà e Morandi. I commissari, d'accordo con quanto scritto da Argan in *Pittura Italiana e Cultura Europea*, riconoscono nella pittura metafisica, anziché nel Futurismo, il primo segno della modernità nella cultura artistica italiana. L'esposizione, presentata, forse per intercessione di Longhi, dal suo allievo Francesco Arcangeli, si componeva di tredici tele di Carrà, tredici di De Chirico ed undici di Morandi. Arcangeli, allora trentatreenne, che si era occupato precedentemente di Morandi, l'artista della sua vita, solo nel breve articolo *Novità di Morandi* apparso su "Il Mondo" nel 1946, si cimenta ora in una lucidissima analisi della triade metafisica, definendone i tempi di partecipazione all'esperienza artistica inaugurata da "De Chirico intorno al 1910" che "si riflette nel '15 sull'opera di Carrà, tocca nel '18 quella di Morandi e si conclude sostanzialmente nel '21"²⁵⁹. Con tale periodizzazione, posta ad introduzione del breve saggio, Arcangeli sembra suggerire anche una valutazione della profondità del rapporto che ciascuno dei tre artisti intrattenne con la poetica metafisica: se a De Chirico spetta il ruolo d'onore quale fondatore, per Morandi fu esperienza tarda, non meno intensa, ma certamente meno decisiva, di minor durata e soprattutto di ben otto anni successiva rispetto agli esordi fissati all'altezza del '10. Per Arcangeli la Metafisica "è il più radicale mutamento di rotta del gusto europeo dall'impressionismo in poi", per quell'elementare contrapposizione tra la "determinazione profonda del senso delle cose" e il "senso apparente delle cose"²⁶⁰ della visione tutta retinica degli impressionisti. Posta in questi termini, la Metafisica, per il critico

²⁵⁹ F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, in *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, cit., p.29. Ora in *Idem, Dal romanticismo all'informale*, Volume primo, Einaudi, Torino 1977, pp.253-254.

²⁶⁰ *Ibidem*.

bolognese, rompe con la tradizione francese ed, oltre a battezzare l'arte italiana del Novecento, sposta la ricerca verso una dimensione intellettuale e non mimetica della rappresentazione, ponendosi così come premessa concettuale di alcuni movimenti come il Dadaismo ed il Surrealismo. Quando arriva il momento di analizzare l'opera di Morandi, Arcangeli precisa subito, riaffermando la periodizzazione su indicata, che le cose per lui “andarono diversamente”, infatti fu “immune fino al '18 ad ogni suggestione metafisica”²⁶¹. Nello spazio circoscritto che la breve presentazione gli consente, Arcangeli fissa alcuni aspetti centrali dell'opera morandiana: prima ricostruisce la genealogia artistica oscillante tra l'attualizzazione di problemi cézanniani e la traduzione dei “problemi dei cubisti in nuda essenza poetica” fin quasi ad esprimere “un senso puro delle cose”²⁶², poi, e son queste le considerazioni più interessanti, sposta la mira sulla dimensione pittorico-spaziale delle opere di Morandi, così le opere del 1916, che riducono al grado zero la ricerca prospettica, paiono “fughe a due dimensioni”. In tal modo Arcangeli svincola la pittura di Morandi dalla rappresentazione, riconducendo “il linguaggio pittorico [...] nell'ambito di un sistema sostanzialmente antinaturalistico”²⁶³ ed antiprospectico, e ne afferma l'autonomia d'indagine analitica sulla pittura, infatti come riflette Menna “la pittura riduce la totalità spaziale delle tre dimensioni eliminandone una e facendo così della superficie l'elemento delle sue raffigurazioni”²⁶⁴.

Quando all'altezza del '18 nasce l'interesse di Morandi per la Metafisica, l'artista non fu certamente interessato agli aspetti letterari, ma solo alla metodica plastica e spaziale. Arcangeli ravvisa nella fase metafisica di Morandi un approfondimento spaziale, ma si tratta di uno spazio la cui prospettiva è tutta schiacciata in superficie; le nature morte sono dominate da “un rilievo così allucinato, una qualità così polita e impenetrabile”, da “una limpidezza per eccesso” che ne fanno una ricerca purissima del “senso profondo delle cose”²⁶⁵. Quest'esposizione valse a Morandi il premio concesso dal comune di Venezia per un pittore italiano: a distanza di nove anni dalla Quadriennale romana, in cui l'artista si era visto scavalcato da Armando Spadini, Morandi si aggiudicava così il riconoscimento più importante nella maggiore manifestazione artistica nazionale. Questo giudizio causò non

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p.21.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.20.

²⁶⁵ F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, in *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, cit., p.29.

poche polemiche e suscitò le ire di De Chirico, che arrivò a fare causa alla Biennale²⁶⁶, ma in quell'occasione Venturi e Longhi furono d'accordo nel premiare Morandi come miglior artista italiano. Questa proclamazione, in una Biennale così significativa, assume una grande rilevanza simbolica. Morandi era l'artista che meglio di tutti rappresentava il riaffermarsi di una tradizione italiana ed indicava con la sua opera, nella visione degli organizzatori, il cammino che l'arte italiana doveva perseguire. Ma Morandi era anche l'esempio migliore che l'arte italiana, in uscita dal ventennio fascista, potesse esportare a livello internazionale per riacquistare il prestigio perso. Così, mentre anche Roma celebrava Morandi con una grande mostra delle sue incisioni alla Calcografia Nazionale curata da Carlo Alberto Petrucci, che nel piccolo catalogo elogia la sapienza tecnica e la parsimonia nei mezzi del maestro bolognese, dall'altra parte dell'oceano, al Museum of Modern Art di New York, si preparava una grande rassegna dedicata all'arte italiana contemporanea. *Twentieth Century Italian Art*, inaugurata nel giugno del '49. Si tratta della grande retrospettiva che Alfred Hamilton Barr Jr. e James Thrall Soby dedicarono all'arte italiana del Novecento. La mostra, che passava in rassegna l'arte italiana dal Futurismo al presente, è il momento cardine della fortuna di Morandi in America. I due studiosi si recarono più volte in Italia per valutare personalmente gli artisti da esporre, e al termine di queste ricognizioni il nome di Morandi assumeva sempre maggiore rilevanza. Ricordando le incursioni nelle collezioni italiane, Soby ha scritto: "Ogni sera confrontavamo i nostri elenchi e rimanevamo stupiti nel vedere quanto spesso comparisse il nome di Morandi. Iniziammo a capire che Morandi non era semplicemente un pittore di bottiglie e di occasionali paesaggi, ma un uomo dedito a esplorare sottili equazioni di forme, distribuzioni ed effetti atmosferici"²⁶⁷. Quella di Soby per Morandi è una *lunga fedeltà* che nasce proprio sulle liste stilate per la mostra del 1949 e sarà rinsaldata negli anni con svariati interventi dedicati all'opera dell'artista, tanto che il critico americano può essere annoverato tra i maggiori studiosi stranieri dell'opera morandiana. Il primo e più decisivo intervento resta comunque quello per il catalogo della mostra del MoMA; Soby nel saggio, *Painting and Sculpture since 1920-Later work of De*

²⁶⁶ Per una più approfondita conoscenza del "caso De Chirico" alla Biennale e le posizioni di Longhi e Venturi, si veda M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999.

²⁶⁷ J. T. Soby, *A visit to Morandi*, in *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di J. Leymaire, L. Vitali e G. White (Royal Academy of Arts, Londra 5 dicembre 1970 - 17 gennaio 1971), p.5. (Nella traduzione apparsa nel testo di J. J. Rishel, *Morandi e l'America: la sua fortuna nel mondo anglofono*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 30 aprile - 13 settembre 1998).

Chirico, Carrà e Morandi, sembra prendere avvio dalla soglia cronologica a cui si era arrestata la mostra andata in scena alla Biennale veneziana. L'esposizione "basata in gran parte su uno specifico senso della storicizzazione dell'arte italiana in generale e sulla convinzione della natura assolutamente cosmopolita del modernismo come condizione"²⁶⁸ avviluppa anche l'apparente immobilità di Morandi nella griglia modernista²⁶⁹. Soby, pur nella rigida scansione metodologica attuata dall'esposizione, senza anticipare troppo quanto più avanti analizzeremo, fornisce una lettura di Morandi decisiva per alcune importanti linee di ricerca che prenderanno piede nella seconda metà degli anni Cinquanta. Il critico americano, nel saggio introduttivo, presenta Morandi come l'artista "universalmente considerato dagli italiani il loro miglior pittore vivente, e la sua fama, a differenza di quella di molti suoi contemporanei, si basa sulle realizzazioni della sua ultima non meno che della sua prima attività"²⁷⁰, giudizio che si basa tutto sulla fresca premiazione dell'artista alla Biennale veneziana e dimostra di non considerare, o di non conoscere, le infinite polemiche e le continue incomprensioni della sua opera, sia da parte del pubblico che da parte della critica. Poi Soby, come aveva già fatto Arcangeli nel testo veneziano, passa in scansione le fasi che hanno segnato prima la sua adesione, tra il 1916 ed il 1918, e poi il suo naturale distacco dalla metafisica, individuando dal 1920 la fase del ritorno all'utilizzo di contorni più morbidi e ad un'organizzazione geometrica meno serrata. La ripetizione ossessiva di una ristrettissima gamma iconografica induce Soby a spiegare che "la sua arte non risalta in maniera adeguata nelle riproduzioni; la sua monotonia scompare soltanto ad un esame prolungato e comparativo dei dipinti"²⁷¹. Così facendo il critico americano suggerisce gli elementi per una lettura in sequenza delle variazioni morandiane, quasi una visione cinematografica delle opere poste in sequenza, che troverà sostegno nell'analisi che a poca distanza eseguirà Ragghianti. Del saggio introduttivo di Soby l'aspetto più stimolante, che troverà maggior rilevanza nel decennio successivo, fino a divenire accesa polemica in occasione della Biennale di San Paolo del 1957, è, senza nessun dubbio, l'accostamento, con le dovute differenze, dell'opera di Morandi a quella di Mondrian, "osservati in serie,

²⁶⁸ J. J. Rishel, *Morandi e l'America: la sua fortuna nel mondo anglofono*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.53.

²⁶⁹ Sull'orientamento critico modernista e sui criteri espositivi proposti da Alfred H. Barr si veda, G. K. Sybil, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2010.

²⁷⁰ J. T. Soby, *Painting and Sculpture since 1920. Later work of De Chirico, Carrà and Morandi*, in *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 1949, p.26.

²⁷¹ *Ibidem*.

tuttavia, i quadri di Morandi affermano un ordine nuovo, variabile e convincente, come quelli di Piet Mondrian, il suo equivalente moderno più vicino nello spirito anche se non nello stile. In termini figurativi, invece che in termini astratti come Mondrian, Morandi s'è devotamente consacrato a studiare i lievi ma cruciali slittamenti di peso di forme che si controbilanciano. Per apprezzare la sua arte è necessario accettare la fondatezza della sua coscienza e del suo intento, di quella immensa dedizione creativa che egli applica alla soluzione di questioni plastiche²⁷². Seppur azzardata, forse dettata strategicamente dall'esigenza di armonizzare tutta l'arte del Novecento alle direttive moderniste e fare di Morandi, in un gioco d'equilibrio, un artista internazionale alla pari di Mondrian, la lettura di Soby non è priva di fascino. L'utilizzo di un lessico nuovo, l'analisi di problematiche fino ad allora estranee alla critica morandiana, come il concetto di serie, ma ancor più lo slittamento dell'osservazione sulle qualità plastiche, sul bilanciamento di peso e di forme che dominano l'opera di Morandi, sono un'apertura ad alcune questioni dibattute nel corso degli anni Cinquanta. Le risposte al discorso di Soby, anche nell'immediato, non mancarono: se la mostra nella sua totalità fu giudicata da Longhi, come scriverà al direttore del MoMA, "la più intelligente che sia stata fatta all'estero dell'arte italiana del XX secolo"²⁷³, ben diversa fu l'accoglienza dell'interpretazione data dell'opera di Morandi.

Il primo fra tutti a rigettare in modo perentorio lo scritto di Soby fu Cesare Brandi che recensendo la mostra di New York sulla rivista "L'Immagine" trovava l'accostamento come "il tentativo di giustificare l'arte bizantina con i disegni infantili"²⁷⁴. Sempre dall'esposizione newyorchese prendeva le mosse un ampio saggio riassuntivo, per il pubblico anglosassone, dell'attività di Morandi di Umbro Apollonio, che in avvio scrive: "Today Giorgio Morandi is recognized to be the greatest living Italian painter and he is given a place amongst the major artists of the world"²⁷⁵. Apollonio, ripercorrendo la formazione dell'artista e le principali tappe della letteratura critica a lui dedicata, rileva la vitale influenza avuta da Morandi, in particolare dalla sua pittura degli anni Trenta, sulle generazioni più giovani, "it was of great interest to Mafai - in whose formation the work of

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ R. Longhi nella bozza della lettera manoscritta a matita e firmata sulla prima pagina del catalogo *Twentieth-Century Italian Art*, conservato nella biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, ora in M. C. Bandera, *Giorgio Morandi oggi*, in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, *cit.*, p.39.

²⁷⁴ C. Brandi, *La mostra dell'arte italiana moderna a New York*, in "L'Immagine", n.13, Roma 1949, p.296.

²⁷⁵ U. Apollonio, *The paintings of Giorgio Morandi*, in "Horizon", n.115, Londra, luglio 1949, p.31.

Scipione also played its part - and then, in conjunction with other motives, it became one of the chief founts of that emphasis on tone that came to be known as the Roman school, as exemplified in the latest developments of painters such as Scialoja and Stradone. This, the only echo of any importance that Morandi's painting has had amongst contemporaries, shows that the latest generation has not been indifferent to such a guide and leader"²⁷⁶. E' la prima volta che in un contesto così importante, addirittura internazionale, viene approfondito il ruolo di Morandi nella formazione di alcuni giovani artisti italiani. A chiusura di un decennio così intenso, drammaticamente segnato dal conflitto e da una ripresa agitata e polemica, bisogna ancora segnalare alcuni momenti del dialogo ininterrotto che la critica imbastiva con l'opera di Morandi. Giuseppe Raimondi, amico di vecchia data, approfittando prima della già menzionata esposizione alla Calcografia Nazionale e poi della grande personale di incisioni al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, dedicava una serie di contributi in quotidiani e riviste all'opera grafica dell'artista²⁷⁷. A quest'ultimo giro di lancette appartiene anche l'elegante monografia che il raffinato poeta milanese Mario Ramous, la cui traiettoria poetica morandianamente si pone a "metà strada fra continuità novecentesca e gusto di una sperimentazione accentuatamente seriale"²⁷⁸, dedicò ai disegni di Morandi. Ramous giudica i disegni "come il punto d'incontro fra il pittore e l'incisore", come "luoghi del trapasso, perno di una mutazione sentimentale [che] sempre, come nello scorrere delle nostre ore, essi ripetono la trepidazione più incantata delle possibilità liriche, il vertice più acuto d'una partecipazione affettiva"²⁷⁹. Il breve ma intenso ed appassionato testo si chiude con una testimonianza, una *cognizione del dolore*, che vale da sigillo per l'intero decennio morandiano: "Una rassegnata coscienza di dolore. E la sua presenza continua, sempre più solitaria e oscura, fino agli indugi irrequieti sulle prime carte di quest'anno, commosse da una indifesa, rischiosa incertezza, da una composta umiltà"²⁸⁰.

²⁷⁶ *Ivi*, p.41.

²⁷⁷ Si vedano, in particolar modo, G. Raimondi, *Giorgio Morandi*, in "Les Arts plastiques", 3-4, marzo-aprile 1949, Bruxelles, scritto in occasione dell'esposizione al Palais des Beaux Arts di Bruxelles e G. Raimondi, *Le cose dell'uomo nell'opera di Morandi*, in "La Fiera Letteraria", Roma, 27 novembre 1949.

²⁷⁸ G. Raboni, *Mario Ramous, una vita per i classici*, in "Corriere della sera", 9 luglio 1949.

²⁷⁹ M. Ramous, *Giorgio Morandi*, Cappelli, Bologna 1949, p.9.

²⁸⁰ *Ivi*, p.13.

1950 - 1964: Organicità ed astrazione

Il disagio della critica e la prima volta di Arcangeli

“E’ la vita del pittore a colmare il vuoto delle nature morte”

Jean Cocteau, *Essay de critique indirecte*, 1932

“Nella Ricerca non vi è nè tempo passato nè tempo presente; vi è solo un tempo senza passato e senza futuro, il tempo proprio della creazione artistica”

Jean-Louis Curtis, *Lectures en liberté*, 1991

“La bibliografia morandiana a cavallo del decennio continua a muoversi fra riserve di carattere prevalentemente sociologico e adesioni di carattere prevalentemente formalistico”²⁸¹: questa è la severa analisi con cui Elena Pontiggia licenzia la letteratura dedicata all’artista sulla soglia degli incipienti anni Cinquanta. Di parere opposto, invece, è Lorenza Selleri che, per lo stesso segmento cronologico, indica una lunga e prestigiosa serie di pubblicazioni che si occupano dell’artista come “prove del crescente interesse per l’autore in Italia e all’estero”²⁸². Giudizi discordanti, sintomo della difficoltà di spiegare in modo univoco un periodo di ridefinizione degli equilibri critici che vede gli studiosi impegnati nel tracciare le coordinate del nuovo decennio. Per Morandi dopo la premiazione alla Biennale di Venezia del 1948 e la grande esposizione del MoMA, cresce l’interesse, che però non si concretizza in studi critici monografici. Se si esclude la piccola monografia di Arcangeli pubblicata in occasione di un’esposizione alla Galleria Il Milione di Milano nel 1950, tutti gli anni Cinquanta porteranno in dote all’artista solo due pubblicazioni, edite nella seconda metà del decennio. Eppure Morandi nel 1950 ha compiuto sessant’anni ed ha alle spalle quasi quarant’anni di carriera, ma ancor più sorprendentemente si prepara alla fase di lavoro più intensa della sua vita, “basti pensare che il pittore eseguì seicentotré quadri dal 1910 al 1947 e ben settecentosettantadue dal 1948 al 1964 [...] sintomo di un fecondo impulso creativo focalizzato, in gran parte, a una ricerca ossessivamente seriale che trova corrispondenza, in campo musicale, nelle variazioni di Bach”²⁸³. Ufficialmente Morandi è considerato il maggior pittore italiano, ma la sua opera, rispetto ad altre

²⁸¹ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.81.

²⁸² L. Selleri, *Giorgio Morandi. Vita e opere 1950-1964*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., p.229.

²⁸³ R. Miracco, *Nulla è più astratto del reale*, in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, cit., p.300.

esperienze più facilmente inquadrabili, presenta delle difficoltà: continuamente ricollocata, in verità sfugge a qualsiasi definizione. Morandi è un pittore difficile, la sua semplicità è tutta di superficie, ma il fondo è inafferrabile. Il nuovo decennio si apre con una parte della critica ancora impegnata a discutere problematiche relative al dibattito tra astrattisti e realisti, dibattito che si prolungherà stancamente almeno per tutta la prima metà degli anni Cinquanta. De Marchis segnala come caratteristiche di questo decennio la crisi dei linguaggi e l'allargarsi dell'esperienza artistica che si manifestano "nell'abbandono delle tecniche e dei materiali tradizionali latori di codici tradizionali ai quali i realisti e la maggior parte degli astrattisti erano rigorosamente fedeli, in favore di altre tecniche, di altri materiali e di altri procedimenti"²⁸⁴. Accanto a questo mutamento vi è anche il superamento del problema della modernità e dell'europeismo della cultura italiana, sostituito dal tema del primigenio, dell'originario. Si afferma "un'arte antiautoritaria, dedita all'apertura pluralistica dei segni e delle materie, dei gesti e delle azioni, estremamente individualista ed antipopulista [...]. Qui ogni essere o ente viene giudicato come singolo, direttamente secondo il suo rapporto con il mondo, e i suoi rapporti storici e sociali si misurano sull'unità dell'individuo, sulle sue angosce primarie"²⁸⁵. Sono questi gli anni che vedono il primo affermarsi dell'informale: nasce a Roma il gruppo "Origine" con Mario Ballocco, Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, ma su tutti compaiono le prime opere di Alberto Burri, "diciamo pure: pitture, ma esse sono nutrite di un materiale che della pittura conserva soltanto una tragica reminiscenza"²⁸⁶ sentenza la voce eternamente fuori coro dell'odissiaco Emilio Villa, tra i pochissimi a seguire da subito la nascente tendenza. La critica italiana, salvo poche eccezioni, tra cui appunto Villa, comincerà ad occuparsi di queste novità solo verso la fine degli anni Cinquanta, quando sta per verificarsi una nuova svolta. Uno stacco generazionale demarca in modo netto questi anni, ma fu comunque inevitabile che filtrassero reciproci influssi. L'inizio della nuova stagione fece fiorire numerose iniziative, in particolare la nascita di numerose riviste d'arte e di cultura, tra cui "Aut Aut", diretta da Enzo Paci che ha come critico d'arte Gillo Dorfles, "Commentari", diretta da Mario Salmi, "Paragone", diretta da Roberto Longhi. Proprio Longhi nell'editoriale d'apertura del primo numero di "Paragone", *Proposte per una critica d'arte*, percepisce il cambiamento in atto e pone al centro della sua

²⁸⁴ G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana* (volume VII), cit., p.576.

²⁸⁵ G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, cit., p.IX.

²⁸⁶ E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Edizioni Le Lettere, Firenze 1996, p.7.

riflessione l'identità della storia e della critica d'arte. Le *Proposte* di Longhi combattono le certezze idealistiche della storia della critica venturiana, a favore di una storia strettamente aderente alle testimonianze figurative e alla loro complessa fortuna, infatti “le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza”²⁸⁷. La storia della critica d'arte di Longhi è “una storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali”, in quanto “la critica, come immediata risposta dell'uomo all'uomo, ci sarà stata sempre [...] ma intendo che non abbia spesso avuto agio di esplicitarsi in attività specifica, in opera d'inchiostro”²⁸⁸. Il contributo più importante delle *Proposte* longhiane è la sollecitazione ad evadere dalle “chiuse dottrinali”, ponendo le basi per la nascita di una critica di straordinaria apertura conoscitiva, che coinvolga non solo il nesso tra le opere - “l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto” - ma “tra opera e mondo socialità, economia, religione, politica e quant'altro ancora”, ed “è in questa ricerca poligenetica dell'opera, come fatto aperto, che la critica coincide con la storia, fosse pure quella d'un minuto fa”²⁸⁹. L'opera d'arte come “fatto aperto” è un concetto che, forse contro la stessa volontà dell'autore, ben si presta ad intendere le tendenze che prendevano avvio, ma vero è anche che, seppur Longhi definiva l'informale come “un'estetica dell'angoscia”, il suo stesso scritto va necessariamente rapportato al contesto storico da cui ha origine. L'idea longhiana attraverserà tutto il decennio senza una concreta applicazione e troverà maggior fortuna nel decennio successivo, quando Umberto Eco, con strumenti diversi, prima leggerà *L'informale come opera aperta*²⁹⁰ in un saggio per “Il Verri”, e poi nel 1962 dedicherà un intero volume, *Opera Aperta: forma ed indeterminazione delle poetiche contemporanee*, al problema.

Dunque all'inizio degli anni Cinquanta la critica morandiana, in prevalenza legata a vecchi schemi, manca l'aggancio di Morandi alle nuove tendenze perché, per prima, non recepisce in modo chiaro il cambiamento in atto. In questo scenario non mancano comunque delle

²⁸⁷ R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in “Paragone”, I, 1950. Ora in Idem, *Critica d'arte e buongoverno*, Opere complete di Roberto Longhi, cit., p.9.

²⁸⁸ *Ivi*, p.9-11.

²⁸⁹ *Ivi*, p.17.

²⁹⁰ U. Eco, *L'informale come opera aperta*, in “Il Verri”, n.3, 1961, pp.98-127. Lo scritto fa parte di uno storico numero monografico de “Il Verri” che propose una straordinaria inchiesta sull'esperienza informale. All'interno, tra i numerosissimi contributi, sono, fra gli altri, Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Renato Barilli, Cesare Brandi, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Emilio Cecchi, Enrico Crispolti, Giacomo Devoto, Gillo Dorfles, Albino Galvano, Enzo Paci, Edoardo Sanguineti, Lionello Venturi. Segue un'antologia di testimonianze di artisti, tra cui Jackson Pollock, Willem De Kooning, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Alberto Burri, e critici stranieri, tra cui Harold Rosenberg e Clement Greenberg. Ora in *L'informale*, a cura di M. Passaro, Mimesis, Milano 2010.

nuove intuizioni che, se non collocano ancora Morandi *in medias res*, pongono l'attenzione su delle problematiche inedite per l'opera dell'artista. Lungo il decennio ritroveremo accanto a spinte di moderato rinnovamento, posizioni di retroguardia, tese a non scalfire la vulgata tradizionale del solitario Morandi. E' un equilibrio profondamente instabile che si accentra, con maggior forza, in questi anni per via del ruolo strategico che questo tempo ricopre nella curvatura del *secolo breve*, ma anche per la già segnalata staffetta generazionale in atto. Dal 1950 Morandi, per scelta, decide di prendere parte principalmente ad esposizioni fuori dall'Italia, scelta che evidenzia per l'ennesima volta la grande attenzione che l'artista dedica ad ogni aspetto del suo lavoro. Così ad apertura di decennio lo ritroviamo in numerose collettive straniere, tra cui la *Mostra Internazionale del bianco e nero* presso Villa Ciani a Lugano, alla mostra *Modern Italian Art* della Tate Gallery di Londra, al premio internazionale di pittura al Carnegie Institute di Pittsburgh, ad una grande rassegna itinerante attraverso le maggiori città tedesche dedicata alla pittura italiana contemporanea curata da Werner Haftmann, ancora, con ben 14 opere, ad una retrospettiva dedicata al Futurismo e alla Metafisica che si tiene alla Kunsthaus di Zurigo ed infine all'Esposizione d'Arte Moderna Italiana al Musée National d'Art Moderne di Parigi. E' forse la stagione più intensa d'esposizioni di tutta la carriera dell'artista, in una sola annata è presente nelle più importanti mostre internazionali confermando quanto afferma Laura Mattioli Rossi che "il 1950 fu anno fondamentale per l'affermazione all'estero dell'arte moderna italiana"²⁹¹. La mostra parigina, oltre che a far circolare il nome di Morandi "nel non facile ambiente parigino, dove solo qualche sua opera era già saltuariamente apparsa in esposizioni collettive"²⁹², fu l'occasione d'uscita per un prestigioso contributo critico. Per il venticinquesimo anno d'attività, la rivista parigina "Cahiers d'Art" di Christian Zervos dedica un numero speciale, *Un demi-siècle d'art italien*, all'arte italiana della prima metà del Novecento; all'interno della rivista, Gian Alberto Dell'Acqua, storico soprintendente di Milano e promotore delle favolose esposizioni milanesi del dopoguerra, dedica un lungo saggio a *La peinture "métaphysique"*. Nella ricostruzione della grande stagione metafisica Dall'Acqua propone un'ampia ed articolata riflessione al lavoro di Morandi sottolineando

²⁹¹ L. Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in *Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo della mostra, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2003, pp.44-48.

²⁹² G. A. Dell'Acqua, *Morandi e i collezionisti lombardi*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, *cit.*, p.38.

“la sua concezione sottile dello spazio trasfigurata in un libero gioco della fantasia”²⁹³. Alla pittura metafisica, forse sulla scorta delle considerazioni arganiane dell'immediato dopoguerra, furono dedicati numerosi studi nei primi anni Cinquanta e la già citata esposizione alla Kunsthaus di Zurigo. In questo gruppo di lavori rientra anche il volume edito dalla Galleria Cavallino *La pittura Metafisica* di Umbro Apollonio che, dopo lo scritto per “Horizon”, torna a Morandi per tracciarne la parabola all'interno della stagione metafisica. Sempre Apollonio, il cui rapporto con Morandi in questo giro d'anni è abbastanza intenso, in collaborazione con Marco Valsecchi, altro studioso che ritroveremo al cospetto dell'artista più volte nel corso del tempo, realizza un *Panorama dell'arte italiana*²⁹⁴ ed affida a Giuseppe Raimondi la parte dedicata a Morandi. Tra le pubblicazioni riepilogative della prima metà del Novecento italiano, merita di essere ancora menzionato il volume di Ardengo Soffici, *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*²⁹⁵, in cui l'attempato studioso toscano delinea un suo personale bilancio di mezzo secolo d'arte. Queste ricerche non apportano particolari novità alla vicenda critica morandiana, potremmo dire che consolidano un'idea di Morandi già ben definita ed appartengono ad una linea che tendenzialmente, storicizzando la sua opera, isola Morandi dal mondo artistico coevo. Più interessante appare il calibrato tentativo di Giuseppe Ungaretti che in *Pittori italiani contemporanei* forza le longhiane “chiuse dottrinali” e legge i fatti artistici da una prospettiva trasversale. L'occhio del “poeta della memoria, anzi di materia e memoria”, come lo definiva Carlo Cassola, descrizione che ben si attaglia anche alla poetica di Morandi, all'insegna de “l'imparar a veder” aveva già lanciato il suo monito agli artisti contemporanei invitandoli a “leggere l'invisibile nel visibile”²⁹⁶. Ungaretti concepisce l'esperienza artistica come “un viaggio degli occhi, che è insieme un'avventura della mente e della memoria”²⁹⁷ e, nel suo discorso critico che fiancheggia e si intreccia con il lavoro poetico, riconosce in Morandi un classico e lo pone accanto ai grandi maestri europei. La voce nuda di Ungaretti, più in generale, individua nella polarità Morandi - Fautrier

²⁹³ G. A. Dell'Acqua, *La peinture “métaphysique”*, in *Un demi-siècle d'art italien*, “Cahiers d'Art”, n.25, Paris 1950, p.125. (Nella traduzione apparsa nel testo di L. Sella, *Giorgio Morandi. Vita e opere 1950-1964*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., p.229).

²⁹⁴ Cfr. *Panorama dell'arte italiana*, a cura di U. Apollonio e M. Valsecchi, Lattes, Torino 1950.

²⁹⁵ Cfr. A. Soffici, *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze 1950.

²⁹⁶ G. Ungaretti, *Poesia e civiltà* (1933-1936), ora in Idem, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1986, p.305.

²⁹⁷ A. Zingone, *Per Ungaretti interprete d'arte. In chiaroscuro*, in *Giuseppe Ungaretti: culture et poésie*, in “Revue des études italiennes”, tomo 49, n.1-2 gennaio - giugno, 2003.

l'iconografia più vicina al suo sentire, e riflette per tutto il decennio, con diverse modalità espressive, su questa linea specifica. Nel 1952 esce il suo volume *Un grido e paesaggi* per le edizioni Schwarz, corredato da cinque disegni di Morandi che indicano un rapporto diretto tra la sua poesia che *cresce togliendo* - risale all'essenziale attraverso sottrazione e negazione - e gli asciutti disegni dell'artista; nel 1960 completa il discorso e in un saggio dedicato all'artista francese, ma con ben a mente la lezione morandiana, scrive: "la pittura può, come ogni linguaggio, essere linguaggio essenziale, linguaggio di poesia" e Fautrier riesce "nella sua opera a toccare il vertice tragico, quell'assoluto annientante afferrato di colpo una volta per sempre, e per raggiungere il quale non si giuoca la vita, ma, e per fatalità, la vita va offerta in pasto"²⁹⁸. La pubblicazione più importante del 1950 è la piccola e raffinata monografia che le Edizioni del Milione dedicano all'artista, *Dodici opere di Giorgio Morandi* con introduzione di Francesco Arcangeli. La galleria milanese Il Milione, e l'annessa casa editrice, diretta da Gino Ghiringhelli si occupava, in esclusiva per l'Italia, dell'opera del maestro già da molti anni. Il rapporto di grande stima ed amicizia consolidato nel tempo aveva visto in Ghiringhelli uno dei primi ad accompagnare e a supportare l'artista. Ricordava a questo proposito Beccaria: "isolatissimo fino al '30, vendeva poco o niente. Qualche anno dopo, nel '34 Ghiringhelli, il direttore della galleria del Milione, cominciava a comprargli qualche quadro. Gli dava 300, 500, 1000 lire al massimo. Ghiringhelli è stato, se non il primo, certo uno dei primi acquirenti delle opere di Morandi, e Morandi glien'è rimasto riconoscente. Era una delle poche persone che avessero la fortuna di vedere Morandi abitualmente, a distanza di qualche settimana, anzi forse la sola"²⁹⁹. Così con la pubblicazione del 1950 la galleria milanese intraprendeva anche un lavoro editoriale dedicato a Morandi destinato a proseguire negli anni con la realizzazione delle grandi monografie di Vitali ed ancora di Arcangeli. Come detto, autore di questa prima monografia è Francesco Arcangeli, che con molta probabilità fu indicato da Morandi stesso per la stesura del testo. Il critico bolognese, allievo inquieto di Longhi - era cresciuto all'ombra di Morandi, maestro riconosciuto e stella polare di tutta la sua esistenza - si confrontava in modo frequente con l'artista e si era già distinto per la precisa presentazione della grande esposizione dedicata alla Metafisica *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* alla Biennale del 1948. Arcangeli, che si muoveva con estrema libertà tra arte antica ed arte moderna, la cui

²⁹⁸ G. Ungaretti, *La pittura di Fautrier* (1960), ora in Idem, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, *cit.*, p.672.

²⁹⁹ A. Beccaria, *Visite a Morandi*, in "La Botte e il Violino", I, n.2, Roma 1964.

“critica cerca di essere empirica in senso moderno” - scrive “sono un modesto seguace di Bacone, del metodo induttivo, sperimentale”³⁰⁰ - intorno al 1950 sta mettendo insieme gli elementi di una ridefinizione dei termini cronologici e formali del moderno che si definirà nella lunga linea che dal Romanticismo giunge alle esperienze informali. Un primo risultato di tale impegno si avrà nel 1954 con il saggio *Gli ultimi naturalisti*, il discorso proseguirà per tutti gli anni Cinquanta con numerose pubblicazioni e con un impegno militante al fianco degli artisti ed arriverà ad una prima e fondamentale conclusione proprio nel testo dedicato a Morandi nel 1964. Dunque una straordinaria parabola critica, tra le più appassionate di tutto il Novecento italiano, che si dipana lungo tutto un decennio aprendosi e chiudendosi nel nome di Morandi. Il “limbo” di Arcangeli, per citare un suo stesso saggio³⁰¹, si consuma tra la grande rivelazione della mostra sull’Impressionismo alla Biennale del ’48, in cui coglie una rivoluzione visiva pari al miracolo della prospettiva generata da Brunelleschi, e la riflessione sulla scrittura di Joseph Conrad, decisiva per comprendere il ruolo che il critico assegna alla memoria: “lo studioso le assegna il compito di filtrare la realtà nel momento in cui essa viene proiettata sullo schermo interiore dell’artista”³⁰². La ricerca di Mandelli, eletto pittore ideale della sua generazione, perché “non si adagia sulle sue qualità naturali, ma, quasi in trepida lotta con se stesso, cerca di ricavarne una poesia sottile e profonda”³⁰³ ed un primo e decisivo affondo sulla pittura di Constable - “singolare composizione fra il vecchio naturalismo illuminato e il nuovo senso delle cose”³⁰⁴ - completano le coordinate di un quadro in costruzione, non privo di antinomie ed incongruenze, che individua nel grande moto romantico degli artisti del Nord Europa e nella visione degli impressionisti una rivoluzione prospettica ed esistenziale che modifica il rapporto dell’uomo con la natura ed attraverso “l’ultimo naturalismo” giunge a compimento nella grande stagione dell’informale. In questo scenario ancora in costruzione, il ruolo di Morandi crescerà in modo esponenziale fino alla monografia del ’64, ma appare da subito determinante già nel testo del ’50. Arcangeli, mediante un significativo raffronto

³⁰⁰ F. Arcangeli, lettera a Morandi del 12 novembre 1961, in P. Mandelli, *Storia di una monografia*, in *Via delle Belle Arti*, Minerva, Bologna 2002, p.182.

³⁰¹ F. Arcangeli, *Il limbo di Constable*, in “Paragone”, n.11, novembre 1950. Ora in Idem, *Dal romanticismo all’informale*, cit., pp.28-51.

³⁰² L. Cannella, *Mandelli e Arcangeli insieme verso l’informale*, con prefazione di R. Pasini ed introduzione di R. Barilli, Edizioni Pendragon, Bologna 2005, p.75.

³⁰³ F. Arcangeli, *Lettera bolognese*, in *Panorama dell’arte italiana*, a cura di M. Valsecchi e U. Apollonio, cit., p.256.

³⁰⁴ F. Arcangeli, *Il limbo di Constable*, in “Paragone”, n.11, novembre 1950. Ora in Idem, *Dal romanticismo all’informale*, cit., p.29.

con Leopardi, colloca con immediatezza Morandi nel vivo del suo discorso critico definendo la posizione strategica dell'artista nella grande parabola del moderno che sta elaborando, "la pittura di Giorgio Morandi sta in rapporto con quella dei grandi novatori che si sono succeduti nell'arte dal 1870 in qua, press'a poco come stava la poesia di Giacomo Leopardi, verso il 1830, con i vasti sommovimenti poetici accaduti in Europa nei sessant'anni precedenti [...] è ad un tempo partecipazione al nuovo e diniego di esso"³⁰⁵. In questa inconscia e lacerante condizione dicotomica Arcangeli individua la centralità dell'opera di Morandi, divisa tra "la poetica esplicitamente dichiarata e quella implicita nell'opera [che] spesso non collimano"³⁰⁶. Morandi è stato immerso nei suoi anni e ne è stato partecipe, sin dall'arrischiata avventura futurista che Arcangeli tiene a sottolineare, ma "egli pare avanzare, con la sua meditazione in pittura, dubbi molto fondati sui moti pittorici contemporanei più scopertamente intellettualistici e più sfrenatamente sentimentali"³⁰⁷ ed è proprio questa constatazione di partecipe distacco a porlo tra i grandi *isolati*, senza nulla togliere alla sua insostituibile presenza. Infatti, rilancia Arcangeli dal remoto 1950, "Senza Morandi, insomma, mancherebbe qualche cosa di essenziale all'arte della nostra epoca; e lo capiranno, forse, gli stranieri anche meglio degli italiani, quando verranno a conoscenza della sua pittura"³⁰⁸. Arcangeli, in questa prima monografia, indugia sull'equilibrio tra spirito e cose che pervade le opere di Morandi, e, visibilmente influenzato dalla grande rassegna veneziana del '48 dedicata agli impressionisti, scrive che la pittura dell'artista, sulla "misura d'un raggio visivo ch'è anche raggio della coscienza", è capace di concentrare "l'infinito respiro del cosmo com'è rifluito nelle tele dei grandi padri impressionisti"³⁰⁹. Per il critico la serena misura di Morandi non è il prodotto d'un "retorico impegno umanistico", ma anzi - e ne è testimonianza l'assenza della figura umana - "il supremo omaggio d'un umanista ormai disperato a un'immagine dell'uomo per ora irrestituibile"³¹⁰. In tal modo Arcangeli sottrae Morandi a tutti i vuoti neoumanesimi "perché nessun italiano può tornare a Giotto, a Masaccio, a Piero della Francesca, se non come a simboli, segni ideali" e lo

³⁰⁵ F. Arcangeli, *Dodici opere di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1950. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, cit., p.261.

³⁰⁶ F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Edizioni Alfa, Bologna 1976, p. 7. Il volume riporta le trascrizioni delle lezioni tenute da Francesco Arcangeli all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna nell'Anno Accademico 1970-71.

³⁰⁷ F. Arcangeli, *Dodici opere di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1950. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, cit., p.261.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ivi*, pp.261-262.

³¹⁰ *Ibidem*.

pone, forse memore del discorso imbastito da Heidegger in *Lettera sull'umanismo*³¹¹, ad esempio del “persistere d'una vena segreta e necessaria degli atteggiamenti umani nell'arte”³¹². Il lavoro di Morandi va tutto circoscritto nei suoi anni, nessun ascetismo, ma un isolamento fondato sull'assoluta consapevolezza di quanto avviene intorno, si direbbe un isolamento partecipato. Seppur gli ascendenti più prossimi alla pittura di Morandi, in linea con il suo maestro Longhi, Arcangeli li rintraccia in Chardin, in Vermeer, in Corot, non dimentica di rimarcare, complice il suo tentativo di teorizzare un nuovo naturalismo, che Morandi “sente troppo bene [...] che nuove verità di natura, nuove esplorazioni di atmosfere, nuovi rapporti di forma e di tono son nati, che nessun moderno potrà dimenticare”³¹³. Questa prima monografia arcangeliana oscilla tra il richiamo all'Impressionismo, tanto che la produzione degli anni Venti viene letta addirittura in tono moderatamente neoimpressionistico, e la lezione della pittura di Pompilio Mandelli, Ennio Morlotti, Mattia Moreni, che agli occhi dello studioso definivano un nuovo naturalismo in dialogo con l'opera di Morandi. Su questa consonanza riscontrata tra il lavoro di Morandi e le ricerche di artisti contemporanei Arcangeli costruirà buona parte del suo sistema critico e sosterrà che proprio “in questo aver rinnovato naturalmente certe radici d'una antichissima civiltà in modo da potersi costituire a tramite di un possibile tempo futuro, consiste, l'importanza storica di Morandi”³¹⁴.

Operando un primo e veloce confronto con la monografia che Arcangeli realizzerà negli anni Sessanta, risultano evidenti alcune sostanziali differenze: il saggio del 1950, pur marcando l'esperienza futurista di Morandi, ne limita la partecipazione che sarà approfondita nello studio del 1964, lo stesso avverrà per l'analisi dell'ambiente bolognese che prima sarà liquidato come “provincialissimo” e poi sarà sottoposto ad analisi scrupolosissima. Ma più stimolanti appaiono le difformità di giudizio sulla cerniera Ottocento italiano-astrattismo, tali da creare un'altalena di saliscendi: se nel primo lavoro viene espresso un parere decisamente negativo sull'Ottocento nostrano, a cui con grande intelligenza figurativa Morandi si è precocemente sottratto e la riduzione essenziale delle forme viene valutata come una forma di astrattismo, diversamente nel saggio successivo

³¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, trad. it., a cura di F. Volpi e P. Dal Santo, Adelphi, Milano 1995.

³¹² F. Arcangeli, *Dodici opere di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1950. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, cit., p.263.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*.

Arcangeli mostra un rinnovato interesse per l'Ottocento italiano, legandolo giustamente al Morandi degli anni Venti ed azzera i riferimenti all'astrazione, come dimostra anche il rigetto totale dell'accostamento di Morandi a Mondrian. Ovviamente su questi giudizi peserà enormemente il percorso compiuto dal critico e la nuova situazione storica ed artistica in cui nascerà, a più di dieci anni di distanza, il nuovo studio.

Ragghianti o dell'architettura di Morandi

“Direi, con paradosso per vero apparente, che soltanto chi abbia possibilità di intendere un Wright può intendere Morandi”

Carlo Ludovico Ragghianti, *Morandi interiore*, 1953-54

Gli ultimi mesi del 1951 vedono Morandi impegnato in due importanti rassegne, si tratta delle prime edizioni di due esposizioni progettate come cicliche: la prima è *Peintres d'aujourd'hui – France – Italie / Pittori d'oggi – Francia – Italia* a Palazzo delle Belle Arti di Torino organizzata da Jacques Lassaing e Luigi Carluccio con l'intento di dare spazio ai migliori artisti contemporanei dei due paesi; l'altra mostra è la I Biennale di San Paolo del Brasile nella sezione dell'arte italiana, in cui è presentato da Rodolfo Pallucchini. Ma il 1951 è anche l'anno della grande esposizione *Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture* di Palazzo Strozzi a Firenze organizzata da Carlo Ludovico Ragghianti e dall'architetto americano Oscar Stonorov. La memorabile mostra segnava l'approdo di un percorso culturale ed ideologico che muoveva dalla grande lezione di Edoardo Persico, tra i primi ad introdurre in Italia l'opera di Wright; come ricorda Bruno Zevi “il 21 gennaio del 1935 un grande critico dell'architettura ancora pressoché sconosciuto negli Stati Uniti, Edoardo Persico, tenne una conferenza dal titolo *Profezia dell'Architettura*. Si era in pieno fascismo e Persico, naturalmente, era un antifascista convinto. Era solito leggere l'architettura come un termometro del grado di civiltà o inciviltà di un Paese. Parlò della visione di Wright come della radice stessa del movimento moderno e come incarnazione unica della disperata ricerca di libertà, individualità, e del diritto alla diversità della società contemporanea. Così il maestro di Taliesin divenne un riferimento nella lotta contro la dittatura”³¹⁵. Persico, inoltre, come ha analizzato Trimarco³¹⁶, in contrasto con Lionello Venturi che ritiene che “l'architettura nuova [...] è sorta da un certo gusto pittorico e scultorio che si chiama cubismo”, pensa che “l'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo” e “Wright può essere considerato il Cézanne

³¹⁵ B. Zevi, *Wright and Italy: a recollection in Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, a cura di A. Alofsin, Berkeley-Los Angeles-London 1999, p.66. L'intervento di Bruno Zevi è stato riproposto tradotto in italiano con il titolo *Frank Lloyd Wright, l'Europa e oltre: il caso Italia* sul sito della Fondazione Bruno Zevi ed è visibile al seguente indirizzo internet: <<http://www.fondazionebrunozevi.it/19892000/frame/pagine/simposiowright.htm>>.

³¹⁶ Sul rapporto tra Lionello Venturi ed Edoardo Persico e sui loro modelli teorici nella cartografia dell'arte moderna si veda A. Trimarco, *Italia 1960 - 2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012.

dell'architettura"³¹⁷. In questa linea si colloca anche lo studioso lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, tra i principali organizzatori delle grandi mostre del dopoguerra italiano, che fu tra i più entusiasti nel sottolineare la grande rilevanza dell'esposizione wrightiana tanto da scrivere a Stonorov in una lettera del 29 agosto 1951 "pianteremo Wright come una vite nel cervello della cultura artistica italiana"³¹⁸. Nei primi anni Cinquanta il cuore di Ragghianti batte per l'architettura organica di Wright, ma si va anche a concretizzare un interesse per l'arte cinematografica: nel 1952 pubblica per Einaudi il volume *Cinema arte figurativa*, ed è da questa insolita prospettiva architettonica-cinematografica che bisogna muovere per comprendere il suo approccio all'arte di Morandi. Il rapporto di Ragghianti con Morandi è di vecchia data, si erano conosciuti già nel 1935 alla Seconda Quadriennale romana, in seguito la ricostruzione del loro carteggio li mostra in contatto dai primi anni Quaranta, tramite fu sicuramente la figura di Cesare Gnudi, amico e discepolo di entrambi³¹⁹. Morandi, nel dopoguerra, assumeva sia per Gnudi che per Ragghianti il valore di un paradigma, "Guardare Morandi, significava sempre più guardare se stessi, e cercare di capirlo, penetrando la sua opera, equivaleva a capirsi, comprendersi, conoscersi"³²⁰. A partire da questa stagione Ragghianti, che pur si era già occupato di Morandi in scritti panoramici sull'arte italiana, è emotivamente e culturalmente coinvolto dal pittore, ne è dimostrazione una straordinaria lettera autobiografica che Ragghianti invia a Morandi il 12 agosto del 1946, dove oltre a confessare il suo fondo "disperatamente romantico" che lo ha spinto "in tutte le direzioni, alla religione, alla critica, alla politica, alla sensualità, al combattimento, al rischio, alla letteratura, dovunque c'era un aspetto di vita da assorbire, da praticare", suggerisce anche una prima ipotesi di confronto: "quando la conobbi fui colpito dalla somiglianza di certi lati del suo carattere e del suo fare con quelli di uno scrittore per me grandissimo, e forse fra i moderni il più grande come uomo e come artista [...] intendo dire del Flaubert"³²¹. Il primo contributo critico di Ragghianti ci giunge, per via indiretta,

³¹⁷ E. Persico, *Tutte le opere 1923-1935*, volume secondo, a cura di G. Veronesi, Edizioni della Comunità, Milano 1964, p.229.

³¹⁸ F. Canali, *La promozione della modernità : la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze*, Emmebi Edizioni, Firenze 2012, p.52.

³¹⁹ Si ricordi che la monografia di Gnudi del 1946 nasce da questa polarità. La collana in cui fu inserito il volume era diretta da Ragghianti, tanto che Bulgarelli riassume il percorso fino ad allora compiuto dallo studioso nell'espressione "da Ragghianti al Morandi".

³²⁰ S. Bulgarelli, *Ragghianti e Gnudi nel nome di Morandi*, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., p.53.

³²¹ *Carteggio Ragghianti - Morandi 1943- 1964*, a cura di M. Pasquali, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., p.116-117.

proprio da questa lettera: se Arcangeli aveva indicato Leopardi, Ragghianti si sposta su Flaubert per tracciare un parallelo letterario ed umano dell'opera di Morandi. Ad apertura della lettera si fa anche cenno ad un saggio sulla pittura italiana, in cui è dedicato notevole spazio a Morandi, che Ragghianti scrisse nello stesso anno per la rivista americana "Portfolio"; la rivista di Caresse Crosby, per l'estate del 1946, fu pubblicata a Roma ed era incentrata sull'arte italiana, con particolare attenzione alla pittura di Morandi e di De Chirico e all'architettura di Nervi e Moretti³²². Dopo questo primo contatto Ragghianti - Morandi che si attua attraverso il canale privato delle lettere bisogna attendere gli anni Cinquanta per ritrovare il critico sulle tracce del pittore. Se nel 1951 Ragghianti, insieme ad altri studiosi italiani e a Warner Haftmann, organizza una grande rassegna dedicata all'arte italiana, dando ampio risalto alle opere morandiane, a rilanciare definitivamente l'interesse di Ragghianti per Morandi è la grande rassegna dedicata a Wright. Ragghianti, uno spirito architettonico civilmente e intellettualmente costantemente proteso alla *costruzione*, come lui stesso riporta nella sua biografia "figlio di architetto, fin dalla prima infanzia ho praticato studi di architetti, pittori e decoratori, e frequentato assiduamente costruttori e artigiani. Potrei costruire una casa e posseggo in grado abbastanza notevole le conoscenze tecniche d'arti e mestieri"³²³, trova nell'architettura come spazio creato da Wright nuovi strumenti per comprendere l'opera dell'artista bolognese. Nella sua *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Bruno Zevi spiega che "per redimere un'America affranta tra calligrafiche copie di monumenti classici europei e incontenibili eversioni romantiche, occorre un genio. Ma il genio non bastava; ci voleva un genio con il coraggio della solitudine", questo genio era Wright, la cui architettura "non fu materializzazione di paradigmi figurativi intellettualmente elaborati, ma realtà vissuta, qualificata nel suo dinamico farsi, autogenerata mediante inesausto travaglio"³²⁴. Con tutte le dovute differenze questa definizione ben si attaglia anche alla figura di Morandi, infatti l'interesse di Wright era teso a rintracciare all'interno dell'oggetto naturale la sua intima essenza, "organico" indicava per Wright la sostanza costitutiva di una cosa, la sua proprietà e qualità, ciò che la caratterizzava nel profondo al di là delle apparenze esteriori. In questo solco si mosse Ragghianti che, orientato nella sua ricerca da Flaubert, Morandi e Wright, nel 1951

³²² Cfr. "Portfolio", n. IV, New York-Roma, settembre, 1946.

³²³ Lo scritto è conservato presso la Fondazione Ragghianti di Lucca. Ora in S. Bulgarelli, *Ragghianti e Gnudi nel nome di Morandi*, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., p.56.

³²⁴ B. Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Newton edizioni, Roma 1997, p.693.

pubblicava alcuni importanti scritti sull'architetto americano e il volume *L'arte e la critica*, che apriva con un'immagine molto morandiana di Flaubert sul rapporto dell'artista e la storia: Flaubert asseriva “che gli accadimenti della storia, per quanto possano avere l'aspetto di cataclismi e lo siano, non mutano la ricerca artistica del poeta, né la riflessione umana, che hanno in sé stesse la ragione irriducibile del loro perenne discorso” ma tuttavia lo scrittore francese “non si estraniò dal proprio tempo: nel quale come tutti gli uomini degni di questo nome sofferse, alle cui lotte partecipò, il cui travaglio condivise prendendo le sue responsabilità”³²⁵; la sostituzione del nome di Morandi a quello di Flaubert non richiederebbe la minima modifica del pensiero formulato da Ragghianti. Che in questi anni Morandi sia in cima ai pensieri di Ragghianti è ulteriormente confermato dalla sovraccoperta, voluta espressamente dall'autore, della ristampa del saggio *L'arte e la critica*, nella collana delle opere complete dello studioso, dominata da un'opera di Morandi del 1942³²⁶. Nel 1952 Ragghianti pubblica il volume *Cinema arte figurativa* in cui sottolinea che “uno degli elementi inerenti alla espressione cinematografica, anzi il valore caratteristico che la differenzia e la limita di fronte alle altre arti figurative, come la pittura e la scultura, è appunto il tempo [...]. Svolgimento di valori formali nel tempo: ecco il carattere peculiare del cinema”³²⁷ e più avanti scrive “l'opera d'arte viene concepita in modo eminentemente statico, immobile, anziché come un processo [...] che il critico deve ricostruire, aderendo strettamente al particolare linguaggio, in tutte le sue flessioni e in tutti i suoi momenti”³²⁸.

In questo quadro teorico vede la luce il primo scritto degli anni Cinquanta che Ragghianti dedica a Morandi, si tratta di una breve segnalazione in cui il critico risponde in modo polemico allo scritto di Arcangeli del 1950 che rischia “d'imbottigliare Morandi” ed avanza un primo richiamo all'aspetto architettonico delle opere morandiane; lo scritto appare nel 1952 sul terzo numero della rivista “SeleARTE”, fondata e diretta con la moglie Licia

³²⁵ C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica* (1951), in *L'arte e la critica*, Opere complete di Carlo Ludovico Ragghianti VII, Vallecchi, Firenze 1980, p.11.

³²⁶ La sovraccoperta del volume è interamente illustrata da una Natura morta di Morandi del 1942 della collezione Ragghianti. Si tratta di “un documento unico: in un colloquio con Ragghianti, Morandi espresse la preoccupazione che nella parte alta gli oggetti si diradavano, e davanti all'interlocutore interdetto schiodò la tela dal telaio, afferrò una grossa forbice da sarto, e rapidamente la tagliò in alto, col percorso così lucidamente giusto e ondulato rispetto alle masse”, in C. L. Ragghianti, *Arte: fare e vedere*, Vallecchi, Firenze 1974, p.111.

³²⁷ C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957, p.69. Sul rapporto di Ragghianti con le arti cinematografiche si veda, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra, Lucca 1999, Edizioni Charta, Milano 2000.

³²⁸ C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957, pp.261-263.

Collobi Ragghianti per l'edizione della Società Olivetti³²⁹. Intanto Morandi nel corso del 1952 partecipa all'importante esposizione *De aquerel 1800-1950* a Delft, che propone per la prima volta all'estero fogli all'acquerello dell'artista, e alla mostra parigina allestita all'Orangerie, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, in cui è esposta un'opera di proprietà di Vitale Bloch, che dà modo a Charles Sterling di definire l'artista "un Chardin du XXe siècle"³³⁰. E' dello stesso anno anche la piccola collettiva alla John Heller Gallery di New York, in cui le sue opere affiancano quelle di Massimo Campigli e di Zoran Music, che segna un ulteriore momento della presenza dell'artista negli Stati Uniti³³¹. Solo nel 1953 giunge per Ragghianti l'occasione per il primo studio approfondito dell'opera di Morandi, la possibilità è offerta dalla mostra *Arte moderna in una raccolta italiana*, organizzata e curata dallo studioso lucchese a Palazzo Strozzi a Firenze. L'esposizione offre per la prima volta al pubblico italiano l'occasione di visionare i capolavori del collezionista milanese Gianni Mattioli³³², tra le maggiori raccolte private italiane, con opere di Balla, Boccioni, Carrà, Modigliani, Soffici e ben 18 dipinti di Morandi. Alle opere di Morandi, in parte confluite nella collezione Mattioli dalla ricchissima raccolta bresciana di Pietro Feroldi, era dedicato uno spazio tale da farne una monografica estremamente significativa per quegli anni. Ragghianti, nel testo di presentazione, dedica un ampio spazio all'opera di Morandi delineando così un breve saggio monografico che sarà poi ripubblicato l'anno successivo sulla rivista "Critica d'Arte"³³³. Ragghianti "si pone dinanzi al problema della pittura morandiana, cercando di indagarne il fare, di coglierne il linguaggio figurativo e di contestualizzarne i risultati. Attratto dunque dalla poesia di Morandi, ma spinto dalla sua stessa posizione estetica a tradurla in prosa"³³⁴. Da questa difficile posizione muove il tentativo del critico lucchese che riconosce l'esposizione fiorentina della collezione Mattioli

³²⁹ C. L. Ragghianti, *Morandi imbottigliato*, in "SeleARTE", n.3, novembre-dicembre, 1952, p.66.

³³⁰ *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, catalogo della mostra, a cura di C. Sterling, Editions Tisné, Paris 1952, p.116.

³³¹ Alla mostra fu dedicato l'articolo di recensione *Digestible Moderns*, in "Time", New York, 10 novembre 1952.

³³² La collezione, tra le più significative dell'arte italiana del Novecento, è stata oggetto di numerosi studi e mostre, tra cui: C. L. Ragghianti, *Arte moderna in una raccolta italiana*, catalogo della mostra, Edizioni del Milione, Milano 1951; M. Valsecchi, *Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private*, catalogo della mostra, Edizioni del Milione, Milano 1959; F. Russoli, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, International Exhibitions Foundation, 1967 (mostra itinerante tra Stati Uniti, Europa e Giappone); *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo della mostra, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano, 2003.

³³³ C. L. Ragghianti, *Giorgio Morandi*, in "Critica d'Arte", n.1, gennaio, Vallecchi, Firenze 1954, pp.49-66. Il testo è stato ripubblicato, prima, in Idem, *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti, cit.*, pp. 193-204 e più recentemente, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, a cura di M. Pasquali, cit., pp.97-103.

³³⁴ M. Pasquali, *Morandi secondo poesia. L'approccio critico di Cesare Gnudi e Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., pp.16-17.

come l'occasione di riflettere in modo profondo su Morandi. Lo scritto si apre con il raffronto tra Picasso e Morandi, che con le loro diverse modalità di partecipazione al proprio tempo individuano due linee assai significative dell'arte contemporanea. Se Picasso è il vertice assoluto di "chi legga la pittura contemporanea secondo la partecipazione al tempo [...] alla storia, alla cronaca, abbandono ad ogni sorta di stimoli e di vicende", Morandi invece, molto flaubertianamente - si ricordi l'incipit del saggio *L'arte e la critica* (1951) - è la punta di "chi legga la pittura contemporanea secondo poesia, secondo assolutezza e perennità"³³⁵. Ad evitare le insidie di questo distinguo Ragghianti precisa che la poesia di Morandi non è da leggere come una forma di decadentismo o di crepuscolarismo, ma sbarazzandosi di tanta, molta, critica precedente afferma, con la foga "di un secchio d'acqua in una bella e placida messa cantata", la sua indignazione verso "quei critici grossi e mezzani e piccinini, che han parlato in tono quasi degnativo, e con arie, della sua arte, pura sì, ma domestica e quasi nubile, sottile e magari incantata, ma in una chiave sommessa, appannata"³³⁶. Il principale bersaglio di tale invettiva sembra essere Arcangeli, di cui viene rigettata come "ermeneutica complicata quanto sciocca, la simbolistica palmare e mediocre sui soggetti apparenti" alla base del confronto tra Leopardi e Morandi e si chiede se "è poi tanto difficile intendere invece la vera ragione di quella scelta consapevole, di quella fedeltà però non esauriente o sola, di quella predilezione così severa nella sua vagliata esclusione"³³⁷. La risposta alla domanda ovviamente è sì, Ragghianti ritiene che sia una difficoltà insuperabile per quella "critica di pittura che si rivela assurda, ridicola se applicata all'architettura" che "di Morandi non può che afferrare le bottiglie"³³⁸. L'incapacità di superare i dati apparenti, la necessità di un appiglio sono per Ragghianti le costanti di una critica cieca e lo spingono a far risuonare il nome di Wright accanto a quello Morandi, in modo da "rendere chiara la sostanza architettonica dell'arte di Morandi, e per l'analogia che vi è fra i due soggettivazioni fantastiche, che si esprimono con una universale adduzione e concentrazione della vita e del sentimento in un linguaggio formale che ha carattere di novità e compiutezza, che è iniziale, che fa storia e che la storia non spiega"³³⁹. La "sostanza architettonica" dell'arte di Morandi: ecco appena dichiarato il primo dei due fuochi su cui è costruito il saggio di Ragghianti. Per la prima volta

³³⁵ C. L. Ragghianti, *Morandi interiore*, in *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.193.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ivi*, pp.193-196.

³³⁹ *Ibidem*.

s'introduce una problematica architettonica nell'esame della pittura di Morandi, gli oggetti sono costruzioni rispondenti all'esigenza di una forma, nessuna occasionalità o indefinitezza, tutto è funzionale alla struttura. Questo controllo assoluto - scrive Raghianti "misura umana, intellettuale ed umana"- è il carattere specifico della poesia morandiana che non si esaurisce in una formula sterile e ripetitiva, ma si rinnova in "un'enorme vitalità di soluzioni"³⁴⁰. Nulla è indeterminato nel processo artistico di Morandi, "gli oggetti e i paesaggi sono essi e sono scelti perché son quelli che già contengono valori potenziali o virtuali dell'espressione [...] la loro identità di oggetti o di fisiche apparenze si disperde, è sommersa" e chi interrogherà "gli oggetti e le apparenze come tali, troverà il silenzio dell'arte"³⁴¹. Raghianti, prima d'introdurre il secondo aspetto costitutivo della sua visione di Morandi, interpreta in maniera originale anche gli anni metafisici che valgono per l'artista "come riferimento ad una direzione di ricerca", forma di approfondimento ed interiorizzazione degli oggetti rappresentati, ma anche "purificazione, ascesi commossa e convinta [...] di una vitalità prorompente" - ed ecco giungere la "secchiata d'acqua" - di una "vitalità veramente demoniaca"³⁴². Si tratta di un sovvertimento completo di tutte le convinzioni critiche precedenti: all'equilibrio formale risolto di un'armonia umana ed intellettuale, Raghianti contrappone una "vitalità demoniaca" che si rasserena nel dispiegamento. Così sembra di risentire Efrem Tavoni, che di Morandi era caro amico, esclamare "diavolo di un uomo" e ricordare quanto affermava Lionello Venturi, "come ogni grande artista, c'è in Morandi una radice diabolica che è la sorgente di vita della sua arte"³⁴³. Il secondo aspetto su cui focalizza l'attenzione lo studioso è il processo di variazioni a cui sono sottoposte le composizioni morandiane e la necessità di studiarle in una sequenza d'insieme per comprendere in profondo il senso. E' la prima volta che viene avanzata una tale proposta interpretativa per l'opera di Morandi e non a caso è avanzata da uno studioso fortemente impegnato nella definizione del linguaggio cinematografico come arte visiva. Scrive Raghianti che per ben intendere la straordinaria forza creatrice di Morandi bisogna valutare "quel processo singolare di variazione o meglio di orchestrazione delle composizioni" di cui "si può avere un'esperienza compiuta e precisa soltanto quando sia possibile riportare insieme, ricongiungere in una compresenza che implica anche la

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ La citazione di Lionello Venturi è riportata in E. Tavoni, *Morandi, amico mio*, Edizioni Charta, Milano 1995, p.46.

strofa reale della loro consecuzione, la serie di temi connessi, [...] componendosi come una costellazione”³⁴⁴. In effetti il critico suggerisce una visione *cinematografica* dell’opera di Morandi, quello che Ragghianti ha in mente è un *piano sequenza* che consenta una visione d’insieme delle singole costellazioni che incrociamo nel lavoro di Morandi. Si tratta di un’idea molto suggestiva che fu forse influenzata da una concomitanza non affatto casuale, l’uscita del saggio *Dal Quadro alla Striscia al Film* di Hans Richter sulla rivista “SeleARTE” pochi mesi prima della mostra della collezione Mattioli a Palazzo Strozzi, quindi con molta probabilità l’articolo comparve in contemporanea con la stesura del saggio su Morandi di Ragghianti. Nello scritto l’artista tedesco spiega che, perso l’interesse per il soggetto - “Morandi in effetti ha compiuto una svalutazione del soggetto”³⁴⁵ -, puntò la sua attenzione sul concetto di “ripetizione dello stesso elemento in diversi punti della tela” e “sulle ripetizioni con maggiori o minori variazioni”³⁴⁶. E’ un brano che evidenzia inaspettate consonanze tra l’operato dei due artisti ed è molto verosimile che Ragghianti possa averne tratto utile profitto per strutturare la sua lettura critica. Il saggio morandiano di Ragghianti, prima di concludersi, rimarca nuovamente il profondo sostrato architettonico dell’opera dell’artista evidenziando “la profonda geodesia dei suoi paesaggi” segno di “una struttura conosciuta, sperimentata, percorsa, posseduta in tutta la primordiale geologia di volumi” e l’organizzazione delle nature morte “ricostruibile in pianta - e Morandi, chi non lo sappia, disegna prova le piante delle sue composizioni [...] - e ricostruibile in diversi alzati e spaccati verticali e orizzontali ed obliqui, in una sintesi che, una volta criticamente snodata, dà al contemplatore tutta la portata immensa di una costruzione che è pienamente architettonica, tale che dovrebbe far parlare piuttosto di cattedrali che di bottiglie”³⁴⁷. L’analisi del processo artistico, delle vagliatissime fasi che strutturalmente e programmaticamente presiedono la stesura pittorica - confessa l’artista “ci vogliono venti minuti per dipingerlo, ma per quei venti minuti passo giorni e giorni a pensarci”³⁴⁸ -, fa “intendere la qualità, il carattere di una forma che, una volta realizzata compiutamente e

³⁴⁴ C. L. Ragghianti, *Morandi interiore*, in *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.200.

³⁴⁵ E. Tavoni, *Morandi, amico mio*, cit., p.98.

³⁴⁶ H. Richter, *Dal Quadro alla Striscia al Film*, in “SeleARTE”, n. 4., gennaio-febbraio 1953. p. 49.

³⁴⁷ C. L. Ragghianti, *Morandi interiore*, in *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.200. Tra i pochi studiosi a soffermarsi su questi aspetti tecnici del lavoro di Morandi è Enrico Crispolti che ricordando una visita allo studio dell’artista nel 1955 scrive: “in realtà Morandi si limita a segnare sui suoi due polverosissimi tavoli la postazione degli oggetti per quando ricostruisce a distanza di tempo le sue nature morte, per riprenderle”. Si veda E. Crispolti, *L’oggetto Morandi*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998, p.47.

³⁴⁸ Giorgio Morandi in risposta a Paola Ghiringhelli che lo interroga su i tempi di realizzazione di un dipinto, in E. Tavoni, *Morandi, amico mio*, cit., p.100.

congedata, non implica meno in sé la presenza di queste vastissime e complesse origini”³⁴⁹. Con quest’ultimo affondo Ragghianti sgancia definitivamente Morandi da tutte le interpretazioni critiche precedenti e traghetta la sua opera verso il concettualismo della modernità. Per il Morandi di Ragghianti vale quanto Lévi Strauss ha scritto di Poussin: “Una delle ragioni dell’originalità [...] mi sembra derivi dunque dal fatto che i suoi quadri sono opere al quadrato. Un primo livello è quello realizzato dal bozzetto come opera compiuta con dei mezzi più semplici e di natura differente: stadio in cui l’arte ha già sfruttato tutte le risorse di un bricolage al quale Poussin deve, forse, secondo l’espressione di Félibien: la facoltà di costruire grandi e sapienti disposizioni in piccoli spazi”³⁵⁰. L’innovativo ed aggressivo saggio di Ragghianti squaderna tutti gli interessi che lo studioso andava coltivando in quell’arco temporale, dall’amore viscerale per l’architettura di Wright all’interesse sistematico per i problemi della visione cinematografica fino al flaubertiano distacco dalla superficialità del tempo presente, facendone strumenti attivi di studio e comprensione dell’opera di Morandi. Non bisogna tralasciare, tuttavia, la non affatto marginale funzione e partecipazione del *dispositivo Morandi* nella definizione di questa costellazione critica, tanto che lo studioso scrisse all’artista che “la sua arte, è stata per la mia vita interiore uno dei problemi maggiori e più produttivi di chiarimento e di progresso”³⁵¹. In margine una nota sulla non troppo velata polemica che pervade lo scambio epistolare tra Ragghianti e Morandi, prova delle difficoltà costantemente intercorse tra l’artista e gli studiosi poco ortodossi alla *vulgata* ufficiale. Tale carteggio ci restituisce un Ragghianti spazientito che invita l’artista a non scrivergli “le solite schermaglie del non merito o qualcosa di simile” e a “non avere false modestie, fuori di quella interna di un uomo che ha toccato come pochi nella storia le fonti della nostra vita”. La replica di Morandi non tarda e dopo i ringraziamenti del caso scatta sulla difensiva confessando a Ragghianti che quanto gli dice “lo turba non poco”, che l’unico suo desiderio “è di poter continuare a vivere con un poco di pace” e di “evitare - se può - il confronto con Picasso”³⁵². Il critico toscano, che ha ben altra tempra rispetto alla scoperta sensibilità di Arcangeli a cui la *censura* morandiana causerà più drammatica sorte, precisa che lascerà invariato lo scritto ed afferma la libertà di un critico a cui deve essere consentito “di parlare di un artista [...]

³⁴⁹ C. L. Ragghianti, *Morandi interiore*, in *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.204.

³⁵⁰ C. Lévi-Strauss, *Guardare ascoltare leggere*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1994, pp.14-15.

³⁵¹ *Carteggio Ragghianti - Morandi 1943 - 1964*, a cura di M. Pasquali, in *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, cit., p.126.

³⁵² *Ivi*, pp.126-127.

nel solo modo che è proprio”³⁵³. Il saggio di Ragghianti sarà ripubblicato nel numero di gennaio di “Critica d’Arte” del 1954, posto strategicamente dallo studioso a mo’ di dittico, accanto ad una *Lettura di Wright*³⁵⁴, facendo da apripista ad un’altra annata di successi internazionali per Morandi. Ad aprile viene inaugurata la sua più grande antologica fuori dall’Italia al Gemeentemuseum dell’Aja, con ben 63 dipinti e 43 incisioni esposte, a cura di Vitale Bloch. Nel catalogo della mostra lo studioso d’origine russa, che fu per tutta la vita legato all’artista, dedicò un breve testo a Morandi in cui ripercorreva le tappe fondamentali della sua carriera, sottolineava l’incontro con i maestri del passato e riaffermava la leggenda dell’artista fuori dal tempo. Tra gli aspetti più interessanti dello scritto, per altro fedele all’agiografia divulgata, è l’attenzione alle variazioni compositive, “le nature morte si potrebbero raggruppar variamente: secondo composizione, secondo colore, secondo timbro”³⁵⁵; certo siamo lontani dall’occhio acutamente analitico di Ragghianti, ma è pur sempre la prova di un nuovo modo di guardare all’opera dell’artista. Sempre Bloch, coadiuvato da Vitali, per invito dell’Arts Council of Great Britain trasferì la mostra dall’Olanda alla New Burlington Galleries di Londra. La rassegna, che per la prima volta presentava al pubblico inglese una selezione così corposa di opere del maestro italiano, riscosse un notevole apprezzamento, come testimoniano le numerose recensioni sulla stampa dell’epoca e la lettera di Philip James, direttore del museo, all’artista per complimentarsi del suo lavoro³⁵⁶.

³⁵³ *Ivi*, pp.126-128.

³⁵⁴ C. L. Ragghianti, *Lecture di Wright 1*, in “Critica d’Arte”, n.1, Vallecchi, Firenze, gennaio 1974, pp.67-82.

³⁵⁵ Il testo di Vitale Bloch pubblicato nel catalogo della mostra al Gemeentemuseum dell’Aja del 1954 fu ripubblicato l’anno successivo dalle Edizioni del Milione ed accompagnato da sei tavole a colori dell’opere dell’artista, Cfr. V. Bloch, *Morandi. Sei tavole a colori*, Edizioni del Milione, Milano 1955.

³⁵⁶ La lettera, conservata nell’Archivio del Museo Morandi di Bologna, è stata parzialmente pubblicata in L. Selleri, *Giorgio Morandi. Vita e opere 1950-1964*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.232.

Morandi ultimo pittore

“Io? Inseguo un’immagine, nient’altro”

Gérard de Nerval

Recentemente Jannis Kounellis ha scritto: “io appartengo alla generazione degli artisti del dopoguerra. E la vita delle opere tonali come quelle di Morandi era quasi impossibile da seguire. Difatti sul finire degli anni Cinquanta c’è stata una distruzione, una catastrofe che ha prodotto una grande distanza dalla pittura di cavalletto”, c’era “un’esigenza generale che mirava a puntare lo sguardo oltre il quadro. Ad uscire dal quadro per ferire gli spazi della vita e superare il confine stesso della pittura”³⁵⁷. In questo clima, così efficacemente delineato da uno dei più energici protagonisti, si consuma la parabola conclusiva dell’opera e della vita di Morandi. L’ultima decade d’attività pone l’artista in un contesto di sommovimenti e trasformazioni nel mondo dell’arte, di così grandi proporzioni da configurare il suo personalissimo cammino come il simbolo di un congedo ultimo e definitivo che l’arte rivolge alla pittura. Questa condizione da *finale di partita* si palesa con urgenza già dalla metà degli anni Cinquanta, ma diviene fin troppo evidente nella fetta di anni Sessanta che toccò in sorte vivere a Morandi, tanto che ad apertura del decennio Vitali, in un saggio dedicato all’artista, afferma “Morandi non è un pittore attuale”³⁵⁸ e Longhi, in occasione della morte di Morandi, con la solita tranciante ironia considera come “una nemesi capricciosa ma non priva di significato ha voluto che Morandi uscisse di scena il giorno stesso in cui venivano esposti a Venezia i prodotti della pop art”³⁵⁹. Tuttavia questo *status* apocalittico di ultimo pittore anziché emarginarlo dalla scena artistica, condannarlo ai margini con sentenza d’inattualità, lo rende protagonista di un’esperienza al limite e fa del suo lavoro un nodo centrale del suo tempo; lo pone in relazione, sebbene buona parte della critica non recepisce con tempestività questa funzione, alle esperienze più attuali. Racconta Tavoni che una volta Morandi, in giro per le strade di Bologna con Longhi, indicando al critico gli stradini che dipingevano sull’asfalto le strisce bianche spartitraffico, pronunciò

³⁵⁷ J. Kounellis, *Attraverso lo spazio*, in *L’età soffice. Teoria e pratica dei new media*, a cura di P. Giannelli e A. Tolve, Quaderni dell’accademia di Belle Arti di Macerata, Quodlibet, Macerata 2014, p.17.

³⁵⁸ L. Vitali, *Giorgio Morandi*, Edizioni Olivetti, Ivrea 1961, s.p.

³⁵⁹ R. Longhi, *Exit Morandi*, trasmesso ne “L’Approdo” televisivo del 28 giugno 1964 e stampato ne “L’Approdo letterario”, X, 26, aprile-giugno 1964, pp.3-4. Ora in Idem, *Scritti sull’Otto e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, *cit.*, p.216.

questa battuta rivelatrice: “Finiremo a dipingere così noi pittori”³⁶⁰. Come ha osservato acutamente Giuseppe Frangi, “c’era ironia e un po’ di disprezzo in quella sua battuta. Ma Morandi ci prendeva: Frank Stella in quegli stessi anni dipingeva i quadri a strisce regolari. Schifano metteva su tela il nero dell’asfalto con il bianco segmentato dello spartitraffico. E lui? Lui, Morandi su un piano più sofisticato, stava muovendosi nella stessa direzione”³⁶¹. Ed è altrettanto indicativo ricordare che Morandi commentò la scomparsa di Matisse ripetendo più volte “era il più bravo di tutti”³⁶², riconoscendo, forse, nell’artista francese il punto d’avvio “di una linea metonimica della pittura [...] in quanto Matisse è forse il primo a puntare tutto sulla pura fisicità del colore, a riassorbire in esso ogni significato secondo, ogni rimando che non sia il colore stesso” a fare della pittura un “linguaggio intransitivo” e “autoriflessivo”³⁶³. Così la seconda metà degli anni Cinquanta è una stagione assai vivace per l’artista, nell’apparente monotonia, che poi è monotonia dell’occhio di chi osserva: si dipana attraverso le variazioni compositive un continuo slittamento linguistico verso il grado zero della pittura³⁶⁴.

Altrettanto intensa in questi anni è l’attività espositiva, forse la più prolifica di tutta la carriera dell’artista, e numerosissimi sono gli studi critici, sebbene solo pochi nel lustro 1955-60 coglieranno la profondità dell’operazione che Morandi va attuando. Se il 1954 si era chiuso con Renato Guttuso che, prendendo le mosse dalla Biennale veneziana, s’interrogava se “l’arte fosse in pericolo di morte” vista “la lente deformante, attraverso la quale è stata presentata quest’anno a Venezia l’arte contemporanea, calcando la mano sugli aspetti più irrazionali, nullistici, senza uscita, di quest’arte”³⁶⁵ con particolare riferimento al Gruppo degli Otto e più in generale all’esperienza informale, il 1955, con rammarico per Guttuso, si apre con la prima grande edizione di Documenta a Kassel in sostanziale continuità con l’esposizione veneziana. La prima Documenta realizza visivamente il pensiero di Warner Haftmann, controparte scientifica dell’organizzatore Arnold Bode e ha lo scopo di “mostrare le tre generazioni di artisti su cui è fondata la tradizione occidentale [...] Haftmann individua due grandi linee dell’arte moderna: una soggettiva-emozionale che

³⁶⁰ E. Tavoni, *Morandi, amico mio, cit.*, p.47.

³⁶¹ G. Frangi, *Giorgio Morandi sulle strisce pedonali*, in Blog Associazione Testori, 18 aprile 2013. L’articolo è consultabile online all’indirizzo: <<http://robedachiodi.associazionetestori.it/2013/04/18/giorgio-morandi-sulle-strisce-pedonali/>>.

³⁶² L’episodio è riportato, in A. Bevilacqua, *Visita a Morandi*, in “Gazzetta di Parma”, dicembre 1954.

³⁶³ F. Menna, *La linea analitica dell’arte moderna, cit.*, pp.79-81.

³⁶⁴ Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad.it., Lerici, Milano 1960.

³⁶⁵ R. Guttuso, *L’arte è in pericolo di morte?*, in “Rinascita”, XI, 1954, p.691.

partendo da van Gogh tramite Gauguin arriva a Kandinskij e a Brancusi e una oggettività-razionale che inizia con Cézanne e tramite Seurat porta al cubismo. Entrambe confluiscono per Haftmann nell'astrazione informale dei giovani artisti del dopoguerra, espressione del moderno senso del mondo"³⁶⁶. L'impostazione di Haftmann è tesa ad interpretare l'arte moderna come un processo progressivo di astrazione che, muovendo dalle avanguardie storiche, culmina nell'astrazione informale: così troviamo le grandi sale monografiche dedicate ai maestri dell'avanguardia europea, tra gli altri, Klee, Mondrian, Picasso, Léger, Kokoschka e inaspettatamente, viste le premesse teoriche, Morandi. La visione critica di Haftmann contemplava Morandi, a cui fu dedicata una sala con undici nature morte, tra i grandi maestri dell'avanguardia europea nello sviluppo del linguaggio astratto. Haftmann aveva pubblicato nel 1954 *Malerei im 20. Jahrhundert*, in cui è possibile rintracciare le premesse teoriche della prima Documenta e comprendere il ruolo assegnato a Morandi. Lo studioso tedesco giudica Morandi il vertice dell'arte italiana, scrive che l'artista bolognese "ha nel suo pensiero profondamente rivissuto le esperienze pittoriche che si venivano compiendo nel mondo della pittura moderna, e le ha giudicate nel muto colloquio con i maestri dell'antica pittura bolognese e fiorentina"³⁶⁷, inquadrandolo così nel mezzo tra tradizione e modernità. La pittura di Morandi è sempre "pura forma visiva", anche nella fase metafisica, di cui è il "più puro rappresentate", si conservò al riparo da eccessi letterari approfondendo "la concezione dello spazio come attivo corpo del quadro, l'introduzione delle forme negative nell'economia della composizione, l'osservazione dei rapporti dinamici delle forme degli oggetti tra loro"³⁶⁸. Tutta la lettura di Haftmann è sottesa all'inserimento di Morandi nella sua linea astratta, gli oggetti si levano uno accanto all'altro "come un' immobile foresta di forme [...]. Si potrebbe chiamarla astratta, se non sorgesse così immediatamente dall'oggetto", ciononostante "il suo valore lirico è racchiuso nel crittogramma della forma"³⁶⁹. L'arte di Morandi si dispiega nella forma, gli oggetti sono l'alfabeto compositivo di questa ricerca, per questa via il suo lavoro, seppur con la dovuta cautela, viene posto accanto a quello dei grandi maestri europei dell'astrazione. Haftmann, forse sulla scorta del saggio ragghiantiano, riflette in modo prolifico anche sull'ordine architettonico che presiede le composizioni di Morandi e sul processo di costruzione

³⁶⁶ A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997, p.22.

³⁶⁷ W. Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna*, trad. it., volume I, Il saggiatore, Milano 1960, p.281.

³⁶⁸ *Ivi*, p.282.

³⁶⁹ *Ivi*, pp.282-283.

dell'opera. Occorre rimarcare che questi aspetti di prioritaria importanza nello studio del lavoro morandiano vengono per la prima volta presi in considerazione solo in questo scorcio di anni. Morandi “trae dall'oggetto l'analogia formale in cui esso si definisce pittoricamente”, ma questo richiede un tempo lungo, “solo allora egli dipinge questo mondo lungamente preparato [...]. Ciò che come quadro ne risulta è un tutto architettonico di rigorosa struttura. Chiuso nella sua cornice, ben delimitato fra il primo piano del quadro e una ideale impalcatura e delimitazione di profondità creata dai volumi degli oggetti e dai loro colori, il motivo posa come in un cubo ideale”³⁷⁰. Quest'assembrarsi degli oggetti in quadrato è un motivo prevalente delle opere di Morandi della seconda metà degli anni Cinquanta e dimostra come Haftmann sposti in avanti i consueti parametri valutativi, focalizzando sulle opere cronologicamente a lui più vicine. Questa riflessione, su un periodo per negligenza scarsamente esaminato, consente di cogliere il rapporto dell'opera di Morandi con le più avanzate ricerche internazionali: tracciando un ponte sia con le ricerche sul cubo condotte alla Bauhaus fino ai coevi studi *Homage to the Square* di Joseph Albers, sia con i lavori di Jean Fautrier, in particolare la produzione 1955-60, in cui la pittura posta sotto assedio si difende *facendo quadrato* al centro del dipinto³⁷¹.

Nel corso dello stesso anno sulla rivista americana “Art News” apparivano due articoli d'argomento morandiano, uno a firma di Arcangeli³⁷², articolato resoconto della visita, insieme al pittore, della grande mostra monografica di Guido Reni, ed uno di John Berger, *Morandi the metaphysician of Bologna*. Al pubblico della rivista - il periodico “si segnalava per la battaglia a favore della pittura non figurativa e dell'espressionismo astratto”³⁷³ - le opere di Morandi, di lucido rigore compositivo, dovettero apparire in linea con le ricerche più avanzate e la lettura di Berger è incline a tali interpretazioni. Il critico

³⁷⁰ *Ivi*, pp.282-283.

³⁷¹ “Il centro di un dipinto è un fattore di ancoraggio strutturale che offre la sensazione psicologica di stabilità ed agisce come un campo magnetico sulle figure intorno, determinandone il peso visivo. La nostra mente ed il nostro occhio sono spontaneamente attratti dalla stabilità relativa del centro di bilanciamento delle figure rappresentate, dal momento che le nostre azioni sono guidate in larga misura dalla tendenza alla stabilità, e che questa ci spinge verso la ricerca del livello più basso di tensione. Il centro di equilibrio visivo raggiunge una certa stabilità perché la posizione centrale suggerisce una situazione di riposo, laddove qualunque altra posizione deve impegnarsi nella ricerca di una direzione”. V. Lusini, *La rappresentazione figurativa tra arte ed antropologia cognitiva*, in *La parola e l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva*, Quaderno n. 1 del Laboratorio di Didattica e Antropologia, Università degli Studi di Siena, 2000, p.69. Su questi problemi si veda il fondamentale, R. Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, trad. it., Einaudi, Torino 1984.

³⁷² Cfr. F. Arcangeli, *Morandi on Guido Reni of Bologna*, in “Art News”, n.10. febbraio, New York 1955.

³⁷³ F. Fergonzi, *Catalogo delle opere*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.154.

statunitense definisce Morandi “the Grandold man of italian painting”³⁷⁴ e riconosce la qualità della luce dei suoi dipinti come un tramando della grande tradizione figurativa italiana, in particolare di Piero della Francesca e Giovanni Bellini. In questo elogio della luce - scrive Fergonzi - Berger, “tra le righe, cercava di suggerire l’idea di una modernità direttamente discesa dall’astrazione luminosa dei maestri del primo Rinascimento, secondo un atteggiamento critico, di moda negli anni Cinquanta, che tendeva a riconoscere nel Quattrocento italiano una delle fonti privilegiate della pittura contemporanea”³⁷⁵. Berger, per altra via rispetto ad Haftman, spinge Morandi verso una forma primaria d’astrazione, manifestando così una diversa modalità d’assimilazione dell’opera dell’artista fuori dal confine italiano. Ancora nel 1955 ed ancora negli Stati Uniti Morandi tiene la sua prima personale a New York, alla Delius Gallery, con undici dipinti, di cui ben otto documentano il lavoro dal 1949 al 1954³⁷⁶. Morandi dunque si presentava al pubblico americano con i suoi lavori più recenti e più vicini al gusto internazionale. Ben diverso era quanto accadeva in Italia, dove allo Studio d’Arte La Medusa di Roma era stata organizzata una personale dell’artista, nonostante il parere contrario di Morandi, sintomo sempre più evidente di un’insofferenza alle esposizioni nelle gallerie private italiane. In Italia, invece, Morandi prendeva parte all’antologica *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930* alla Quadriennale di Roma, presentata in catalogo da Giorgio Castelfranco³⁷⁷ e Marco Valsecchi. Lungo tutti gli anni Cinquanta, il raffinato studioso veneziano in una complessa operazione intellettuale stava ricostruendo la cronistoria dell’arte italiana con una serie precisa di rassegne e studi, volti all’inserimento delle problematiche delle arti visive italiane in un contesto internazionale³⁷⁸. Castelfranco si poneva in totale antitesi con quanto avveniva fuori dall’Italia e in polemica con chi leggeva i valori solo in relazione agli sviluppi di Cubismo ed astrazione. Valsecchi, che curò in catalogo il testo dedicato a Morandi, attenendosi al periodo d’attività circoscritto dall’esposizione, esaminò gli esordi dell’artista e gli anni della metafisica, ribadì le ascendenze pierfrancescane, proponendo un confronto diretto tra lo

³⁷⁴ J. Berger, *Morandi the metaphysician of Bologna*, in “Art News”, n.10. febbraio, New York 1955, p.29.

³⁷⁵ F. Fergonzi, *Catalogo delle opere*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.154.

³⁷⁶ Si veda la foto riproduzione dell’elenco dell’opere di Morandi esposte alla Delius Gallery di New York, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.156.

³⁷⁷ Sul ruolo svolto da Giorgio Castelfranco nel dibattito critico italiano degli anni Quaranta e Cinquanta si veda, G. Castelfranco, *Introduzione all’arte del nostro tempo*, a cura di A. Tolve, Solfanelli Editore, Chieti 2013.

³⁷⁸ Nel corso degli anni Cinquanta a cura di Giorgio Castelfranco vanno in scena le esposizioni: *Pittori italiani del secondo Ottocento* (1952), *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930* (1956), *Il Futurismo* (1959), *La Scuola romana dal 1930 al 1945* (1960).

spazio cubico delle opere metafisiche e la *Flagellazione di Cristo* di Urbino. Anche Valsecchi, seppur fuggacemente, giudica le nature morte non “uno spazio vuoto occupato e interrotto da un inserimento forzoso di sagome che rimangono isolate l’una all’altra nella rappresentazione così drasticamente frontale; ma bensì di un legame sulla base di tonalità quasi monocrome, che determina una relazione da potersi dire architettonica”³⁷⁹. La presenza di Morandi si fa sempre più attiva nelle manifestazioni internazionali, nel 1956 è presente in diverse esposizioni collettive, tra cui *Italian Design Today* alla Columbus Gallery of Fine Arts di New York e *Modern Italian Art from Estorick Collection* alla Tate Gallery di Londra, ma l’appuntamento più importante è la doppia personale *Giorgio Morandi/Giacomo Manzù* curata da Heinz Keller al Kunstmuseum di Winterthur. L’esposizione svizzera dovette interessare particolarmente l’artista che eccezionalmente, ancor più se si considera che la mostra si svolgeva fuori dall’Italia, presenziò all’inaugurazione. Anche la scelta di un confronto a due è per Morandi insolita e testimonia l’amicizia e l’apprezzamento per l’opera dello scultore bergamasco. Nel piccolo catalogo di presentazione, Keller, in linea con le coeve interpretazioni morandiane della critica internazionale, - muovendo dal sicuro giudizio di Venturi “che dichiarava Morandi il massimo dei pittori italiani viventi”- si sofferma sull’essenzialità e le geometrie delle opere dell’artista e riscontra un’ascendenza musicale nelle sue composizioni: “Morandi raggiunge, con il semplice ritmo delle forme, con i suoi sottili rapporti di valori, una sublime musicalità. Attenuando sempre di più l’oggetto, egli costituisce sempre di più un clima spirituale come contenuto del suo quadro”³⁸⁰. Di Morandi all’estero, in netto distacco con lo scenario critico italiano, prevale sempre più un’interpretazione modernista che accosta il suo lavoro ad esperienze di superamento della figurazione. Tra i pochi studiosi stranieri a darne ancora un’interpretazione legata a schemi classici, per ovvi motivi vista la sua formazione, c’è André Chastel che nel suo volume *L’Art italien* legava Morandi alla grande tradizione figurativa e lo indicava come “le plus remarquable des maîtres vivants”³⁸¹. Non c’è dubbio che di tutta la stagione degli anni Cinquanta, il 1957 è il momento più alto e forse addirittura uno dei vertici di tutta la carriera dell’artista. I momenti chiave sono la partecipazione e l’assegnazione del primo premio per la pittura alla IV Biennale di San Paolo del Brasile, la

³⁷⁹ G. Castelfranco e M. Valsecchi, *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930*, catalogo della mostra, De Luca Editore, Roma 1956, p.59

³⁸⁰ H. Keller, *Giorgio Morandi*, in *Giorgio Morandi/Giacomo Manzù*, catalogo della mostra, Kunstmuseum, Winterthur 1956, p.3.

³⁸¹ A. Chastel, *L’Art italien*, Librairie Larousse, Parigi 1956, volume secondo, p.218.

personale alla World House Gallery di New York e la pubblicazione del catalogo generale dell'opera grafica curata da Lamberto Vitali. Fanno da corollario a questi importanti appuntamenti la personale alla torinese Galleria Galatea presentata da Luigi Carluccio e la collettiva alla World House Gallery di New York, *Italy: the New Vision*, curata da Alfred Krakusin, generoso spaccato della nuova scena artistica italiana in cui Morandi è presente con quindici opere. Ritornando alla Biennale di San Paolo, Morandi, che nell'edizione del 1953 aveva già ottenuto il Gran Premio per l'incisione, viene designato dai commissari³⁸² della Biennale veneziana, concordi nel ritenere l'artista il "nome che potrebbe ottenere il massimo premio per la pittura"³⁸³. L'artista, come sempre riluttante agli inviti, viene convinto da un'attenta strategia diplomatica ordita da Pallucchini terminante in una lettera sottoscritta da tutti i commissari in cui la sua presenza alla Biennale brasiliana viene presentata come una circostanza straordinaria che pone in gioco "il prestigio dell'arte italiana"³⁸⁴. L'accettazione di Morandi arrivò, ma fu vincolata da una precisa serie di condizioni: la non esposizione dei dipinti selezionati in altre rassegne e la volontà di indicare lui stesso i dipinti da esporre, "insomma ordina la propria mostra che oggi non è azzardato intitolare: Morandi sceglie Morandi"³⁸⁵. Per tali motivi l'organizzazione dell'esposizione risultò non priva di difficoltà e fu merito di Pallucchini la felice riuscita. Il critico veneziano fu l'assoluto protagonista, come in parte era già avvenuto per la grande Biennale del 1948, della *spedizione* brasiliana. La *sala especial* dedicata a Morandi comprendeva trenta tele, che dipartendo dagli anni metafisici arrivava ai lavori degli anni Cinquanta, illustrando in maniera completa il suo cammino. Risulta anzi sorprendente, come sottolineato anche da Maria Cristina Bandera, che siano ben sette le opere degli anni Cinquanta, di cui tre del 1957: "ne risulta il desiderio di Morandi di mettersi in gioco, di fronte a una giuria internazionale soprattutto con i dipinti della maturità e dell'ultimo periodo"³⁸⁶. La partita che si gioca a San Paolo del Brasile con la presenza per l'Italia di Morandi è di grande rilevanza perché porta a giudizio finale le problematiche che avevano attraversato il dibattito artistico italiano per l'intero decennio e pone la critica ad un bivio

³⁸² Il comitato di esperti della Biennale di Venezia era composto da Carlo Giulio Argan, Massimo Campigli, Pericle Fazzini, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Carlo Alberto Petrucci, Rodolfo Pallucchini.

³⁸³ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Roberto Longhi del 29 marzo 1957, in M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, cit., p.261.

³⁸⁴ Uno stralcio della lettera è riportato, in M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, cit., p.24.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ivi*, p.36.

decisivo. Si trattava di presentare ad un pubblico internazionale e ad una giuria internazionale l'opera di Morandi e per farlo era necessario porla in relazione con le ricerche artistiche più aggiornate. Morandi era già considerato dalla critica straniera un artista che in modo originale precorreva le nuove tendenze, ma la critica italiana risultava attardata e, fatta eccezione per pochi studiosi, aveva perseguito nelle consuete interpretazioni. Pallucchini si dimostrò estremamente acuto nel cogliere le nuove istanze e la necessità di riformulare il giudizio sull'opera dell'artista. Ne è prova una lettera che scrisse a Ghiringhelli: "Il comitato italiano, designando per l'invio a San Paolo una sala di dipinti di Morandi, ha pensato di giocare una grande carta. Le azioni di Morandi sono ovunque in rialzo, anche negli ambienti cosiddetti astratti stranieri"³⁸⁷. Orientato da queste coordinate, oltreché avvertito della presenza dell'influente direttore del MoMA Alfred H. Barr Jr e dei gusti modernisti del direttore del Museu de Arte di San Paolo, Pier Maria Bardi³⁸⁸, Pallucchini, che presentò in catalogo Morandi, ribaltò le precedenti esegesi ed azzardò un confronto con Mondrian. Su questo slittamento incisero in modo decisivo due fattori: il crescente interesse per l'opera dell'artista olandese in Italia - nel 1956³⁸⁹ andarono in scena l'antologica alla XXVIII Biennale di Venezia e la retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, affiancate dall'uscita di numerosi saggi - ed il precedente, strategicamente determinante, di Soby che aveva già operato il confronto Mondrian-Morandi in occasione della mostra Twentieth Century del 1949. Pallucchini entra con immediatezza nel vivo del dibattito spiegando che "si potrebbe dire che Morandi non ha mai distrutto lo spazio plastico rinascimentale, ma effettivamente il suo spazio è diverso da quello" e ciò avviene perché si tratta di "uno spazio ideale", fatto di "colore luminoso" e

³⁸⁷ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Gino Ghiringhelli del 15 aprile 1957, in M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962, cit.*, p.36.

³⁸⁸ Pier Maria Bardi nel luglio del 1957, presentando un quaderno di dipinti di Morandi per le Edizioni del Milione, aveva scritto: "Sono più di trent'anni che il carissimo Morandi ce lo troviamo presente nella polemica dell'arte contemporanea. Non ch'egli ne sia partecipe deliberato; ma la sua opera ha finito col balzare - pur da punti diversi e fieramente contrastanti - al centro del dibattito per stabilire qual è la giusta e positiva pittura del secolo", in P. M. Bardi, *16 dipinti di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1957, p.VI.

³⁸⁹ Come ha rilevato Riccardo Venturi: "il 1956 è l'annus mirabilis che fa divampare l'interesse critico del nostro Paese verso l'artista olandese. Da una parte, Ottavio Morisani cura la prima traduzione italiana dei testi di Mondrian, nello stesso momento in cui compare la monografia di Michel Seuphor. Dall'altra, due eventi espositivi si susseguono a breve distanza uno dall'altro: la XXVIII Biennale di Venezia durante l'estate, con venticinque dipinti di Mondrian e, a novembre, la retrospettiva romana organizzata dalla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, con una seconda tappa a Milano a gennaio dell'anno successivo, forte delle sue cinquantaquattro opere", in Riccardo Venturi, *Non può essere che così. Raggianti e il modernismo di Mondrian*, in "Predella", n.28, dicembre 2010. Inoltre bisogna ricordare, sebbene di qualche anno dopo, ma partoriti nel memorabile 1956, i decisivi studi di: C. L. Raggianti, *Mondrian e l'Arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1962 e F. Menna, *Mondrian: cultura e poesia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962.

soprattutto “illuminato da una luce astratta”³⁹⁰. Il critico, da esperto studioso d’arte veneta, individua in un nuovo rapporto spazio-luce la relazione tra Morandi e Mondrian, “Mondrian, nella misurazione dello spazio, era giunto all’astrazione totale [...]. Ma anche in Mondrian quello spazio fuori del tempo reale era commisurato nel potere della luce, di una luce assurda ed irrealista”. Seppure con diverse modalità stilistiche, determinate dalle diverse civiltà che hanno alle spalle, “l’ansia di uno spazio astratto li accomuna entrambi: li fa uomini del loro tempo”³⁹¹. E’ davvero sorprendente veder riconosciuto Morandi come “uomo del suo tempo”, connotato che si accentua se si pensa al titolo *Attualità di Morandi* prescelto per la ristampa del saggio nel 1958, in assoluta antitesi con Vitali che, come già detto, nel 1961 considerava l’artista uno stupefacente “inattuale”. Pareri discordanti che non esauriscono la centralità che Morandi assume nei diversi sistemi critici, infatti anche per Pallucchini l’opera dell’artista “è uno dei vettori fondamentali lungo i quali sviluppa la [sua] riflessione negli anni Sessanta, veicolando anche certe scelte relative ad artisti giovani, più o meno legati a quella lezione”³⁹². Lo studioso veneziano non limita la sua riflessione all’accostamento Morandi-Mondrian, ma anzi, ed è ciò che oggi risulta più interessante, con straordinario intuito coglie nei paesaggi morandiani un “potere trasfigurante [...] la qualità di astrarre dal vero per imprimere al suo discorso pittorico un andamento autonomo”³⁹³; si tratta di una definizione folgorante e di assoluta modernità, capace di liberare in un istante Morandi da qualsiasi retaggio naturalistico ed eleggere la sua arte a “discorso pittorico autonomo”. Questa sancita autonomia della pittura “è suggellata dalla perentorietà di una espressione pittorica che non ha riscontri: che è soltanto morandiana”³⁹⁴ ed è in quest’eccezionalità che si cela la condizione di *ultimo* pittore; perciò “erra profondamente chi crede Morandi un erede dell’ottocento, o tanto meno un epigono di un genere che in Chardin ha avuto il suo momento storicamente concluso”³⁹⁵. Pallucchini addirittura rilancia spiegando che comprendere Morandi significa riconoscere “quanto più attuale e vivo è nella sua visione artistica, una visione apparentemente tradizionale, ma realmente attuale e

³⁹⁰ R. Pallucchini, *Giorgio Morandi*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de San Paulo*, catalogo della mostra, Museu de Arte Moderna, San Paolo del Brasile, settembre - dicembre 1957, pp.271-281. Ristampato con il titolo *Attualità di Morandi*, in “Arte Antica e Moderna”, n.1, Bologna, gennaio- marzo 1958, pp.57-64. Ora in Idem, *Scritti sull’arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Fondazione Giorgio Cini, Scripta Edizioni, Verona 2011, p.447.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² G. Tomasella, *Rodolfo Pallucchini e l’arte contemporanea*, in R. Pallucchini, *Scritti sull’arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, *cit.*, p.53.

³⁹³ R. Pallucchini, *Attualità di Morandi*, in Idem, *Scritti sull’arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, *cit.*, p.445.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ivi*, p.447.

moderna, ben più moderna di tante mode effimere e passeggiere”³⁹⁶. Occorre anche rilevare come non manchino nel testo di Pallucchini riferimenti alle questioni di ordine architettonico sollevate da Ragghianti, dimostrazione della rilevanza delle idee espresse dallo studioso toscano. Il saggio di Pallucchini contribuì all’assegnazione del primo premio per la pittura a Morandi, preferito a Marc Chagall e Ben Nicholson, e ad una crescente consacrazione internazionale. Sulla lunga scia della Biennale brasiliana, nel novembre dello stesso anno, si apre alla World House Gallery di New York un’importante retrospettiva presentata da Lionello Venturi. Il critico presenta le ben sessanta opere come l’espressione più alta e più pura dell’arte italiana ed esprime le difficoltà di “classificare le sue opere in una delle mode che dominano le scena artistica mondiale”, sebbene sia “uno dei più internazionali artisti italiani”³⁹⁷. Venturi, il primo ad arrischiare una lettura astratta di Morandi, ritiene che forse l’artista stesso non è consapevole di attuare una “svalutazione del soggetto” dipingendo oggetti da niente e quindi di favorire lo slittamento de “l’attenzione sulle linee, le forme e i colori”³⁹⁸ esattamente come avviene in un artista non figurativo; il risultato è che suoi oggetti non sono delle riproduzioni, ma sono invenzioni dalla sua fantasia. Venturi concentra la sua attenzione con particolare acribia sulla preziosità del colore di Morandi - l’artista “sente che una forma geometrica ha senso in pittura se un colore astratto la riveste”³⁹⁹ - e sulle qualità astraenti di un colore che pur sembrando naturale, non si ritrova in natura. La luce è già tutta nel colore e gli oggetti sono ridotti a mero supporto, per citare Pallucchini, di un discorso autonomo della pittura. Nella lettura venturiana anche lo spazio perde la sua connotazione contestualizzante e diviene accenno, suggerimento non limitante. Dopo aver richiamato il dramma segreto, celato dall’apparente armonia, che anima l’opera morandiana, il critico conclude ribadendo la forza astraente delle sue opere molto superiore di quanto l’artista stesso crede. Chissà se anche a Morandi ben si attagli il sincretismo “astratto-concreto” con cui il critico definì la ricerca del Gruppo degli Otto, definizione che “rappresenta bene, e direi conclusivamente, la poetica critica di Venturi”⁴⁰⁰. Intanto l’anno successivo Morandi sarà presente, accanto ad Afro, Birolli,

³⁹⁶ *Ibidem.*

³⁹⁷ L. Venturi, *Giorgio Morandi., Retrospective. Paintings, Drawings, Etchings 1912 - 1957*, catalogo della mostra, (traduzione di chi scrive), *cit.*, s.p.

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ E. Crispolti, *La sollecitazione al contemporaneo*, in *Da Cézanne all’Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, *cit.*, p.126.

Vedova ed altri esponenti dell'astrattismo italiano, nella collettiva *Painting in Post-war Italy 1945-1957* alla Columbia University di New York. Venturi, nel testo in catalogo, rincara ulteriormente la dose e scrive che “Morandi supera sia i pittori realisti sia quelli astratti. Svaluta il soggetto e, scegliendo piccole bottiglie, di per sé poco interessanti, richiama l'attenzione sulla forma, il colore e lo spazio come fosse un pittore astratto”⁴⁰¹. L'intenso 1957 portava in dote a Morandi anche il catalogo generale della sua opera grafica curato con incommensurabile passione ed attenzione da Lamberto Vitali. Lo studioso e collezionista milanese, conoscitore come pochi dell'opera del maestro, allinea in modo scrupoloso l'intera produzione grafica, segnala i precedenti ed esamina con perizia le tecniche di lavoro, ritiene che l'opera di Morandi “nella sua apparente semplicità e nella sua chiarezza esemplare di espressioni è molto più complessa di quanto non sembri, specie se si rinunzi alle divagazioni letterarie che hanno distratto tanto spesso dal fatto plastico”. L'arte di Morandi, “arte di pretesti figurativi che si esprime con variazioni di pochi, pochissimi temi [...] riesce a creare un mondo poetico, aperto nel medesimo tempo ai godimenti della speculazione intellettuale, tanto esso è frutto di un'alta civiltà plastica: equilibrio tra ragione e illuminazioni liriche”⁴⁰².

⁴⁰¹ L. Venturi, *Painting in Post-war Italy 1945-1957*, catalogo della mostra, La Casa Italiana della Columbia University, New York 1958, pp.V-VIII. (Nella traduzione apparsa nel testo di L. Sella, *Giorgio Morandi. Vita e opere 1950-1964*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.236).

⁴⁰² L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi* (1957), Einaudi, Torino 1989, pp.21-22.

Il controdiscorso di Arcangeli

“Umiltà, lavoro continuo, studio progressivo”

Francesco Arcangeli

“Arcangeli: «Partecipazione continua, vincolo effettivo della mente: un’applicazione a capire e a scoprire furibonda. Davvero, senza tregua...Voglio dire che l’ambizione maggiore del mio libro, era quella di far intendere Morandi fuori dai lacci di applausi consumati»”

Roberto Roversi, *Parole, silenzio, dolore (Arcangeli, Morandi)*, 2005

“Il 1958 è un anno di rivolgimento, un giro di boa nell’evoluzione della situazione artistica italiana e una modifica della situazione stessa [...]. Il fatto nuovo da registrare nel decennio che comincia col 1959 è costituito dall’esordio di un certo numero di artisti della generazione nata negli anni Trenta che, reagendo al gusto informale” avviano una ricerca sulla “crisi dell’oggetto artistico da cui trarre le più ampie conseguenze”⁴⁰³. Così De Marchis, giocando d’anticipo sulle scansioni decennali, riproietta l’articolato passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, momento cruciale in cui simultaneamente si assommano spinte e tendenze diverse nel continuo *divenire delle arti*⁴⁰⁴. In questo spazio problematico va collocata “la monografia più lungamente discussa e più indiscutibilmente suggestiva dell’intera bibliografia morandiana: quella di Francesco Arcangeli”⁴⁰⁵. Il testo, ancora oggi a cinquant’anni di distanza, si pone come apice dell’intera letteratura morandiana ed imprime il sigillo ad un’epoca, facendosi, come riporta la quarta di copertina dell’edizione Einaudi 1981, “ritratto di una generazione”. Il libro, scritto fra l’estate del ‘60 e quella del ‘61, fu pubblicato solo nel 1964, dopo la morte di Morandi, a seguito della

⁴⁰³ G. De Marchis, *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell’arte italiana* (volume VII), cit., pp.585-607.

⁴⁰⁴ E’ del 1959 il saggio di Gillo Dorfles *Il divenire delle Arti*, in cui il critico riflette sui concetti di decadenza ed obsolescenza delle arti e sull’impossibilità di stabilire una norma valida per ogni epoca. Cfr. G. Dorfles, *Il divenire delle Arti*, Einaudi, Torino 1959.

⁴⁰⁵ E. Pontiggia, *Le ragioni dello sguardo. Temi e orientamenti delle principali interpretazioni morandiane da Bacchelli ad Arcangeli*, in *Morandi e Milano*, catalogo della mostra, cit., p.84.

tristemente nota *querelle* intercorsa tra il critico e l'artista⁴⁰⁶. L'idea di realizzare per le Edizioni del Milione una monografia che "avrebbe resa chiara la sua opera" ed affidarla ad Arcangeli, "lo studioso destinato a sostituire la grandezza di Longhi"⁴⁰⁷, risale, forse, già alla metà degli anni Cinquanta. Reduce dal successo alla Biennale del Brasile del 1957 e dalle esposizioni newyorkesi dell'anno successivo, il 1959 per Morandi è scandito dalla partecipazione alla II Documenta a Kassel. L'esposizione tedesca, ancora una volta affidata alle cure della coppia Arnold Bode e Warner Haftmann, è decisiva nella definizione della cartografia artistica del tempo ed è un viatico essenziale per affrontare la monografia di Arcangeli. La rassegna dedicata all'*Arte dopo il 1945*, radicalizzando ancor più la riflessione che Haftmann aveva approntato nell'edizione precedente, elegge l'astrazione a linguaggio mondiale e ne seguono le numerose definizioni stilistiche - art autre, art informel, action painting, tachisme - a cui ha dato origine. L'allestimento, che rendeva visuale l'impostazione teorica, si apriva con tre spazi monografici dedicati a Kandinskij, Klee e Mondrian, precursori dell'astrazione contemporanea, a cui faceva seguito la sezione *Arte dopo il 1945*, in cui figuravano tra i francesi Fautrier e Dubuffet, tra gli spagnoli Saura e Tàpies e per l'Italia Fontana, Burri, Capogrossi e gli artisti del Fronte Nuovo delle Arti, in un trionfo universale ed omologante dell'informale. La grande novità fu l'estesa presenza dell'arte americana, con ben trentacinque artisti esposti, che sanciva "un processo di scambio e confronto fondamentale per i decenni futuri"⁴⁰⁸. L'opera di Morandi per la prima volta veniva posta, in modo così deciso, in rapporto all'esperienza informale e per un critico sensibile e già ben orientato su questa linea come Arcangeli dovette essere un passo assai significativo. Il critico visitò la mostra tedesca ed in fase di recensione la collegò alla quasi contemporanea esposizione dedicata al Romanticismo della Tate Gallery di Londra, suggerendo provocatoriamente come "certi Turner avrebbero potuto figurare bene fra i quadri di Kassel"⁴⁰⁹. Nella polarità romanticismo-informale si dispiega la parabola critica di Arcangeli che con la consueta patetica partecipazione impatta con Documenta rilevando che centro della mostra "erano tre suicidi; in fatto, anche quando non materialmente, suicidi:

⁴⁰⁶ Per un'attenta ricostruzione filologica della vicenda editoriale del volume di Arcangeli e del rapporto del critico con Morandi si veda, L. Cesari, *Introduzione*, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Umberto Allemandi, Torino 2007, pp.9-71.

⁴⁰⁷ Cfr. P. Mandelli, *Il Morandi di Francesco Arcangeli*, in *Via delle Belle Arti*, Nuova Alfa, Bologna 1992.

⁴⁰⁸ A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, cit., p.32.

⁴⁰⁹ F. Arcangeli, *Documenta 1960*, in "Il Resto del Carlino", 27 gennaio 1960. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, cit., p.391.

Wols, tedesco nato nel '13, finito nel '51; De Stael, russo, nato nel '14, suicida nel '55; Pollock, americano, nato nel '12, morto per incidente d'auto nel '56⁴¹⁰. Arcangeli, nato nel 1915, si riconosce nella generazione che questi tre artisti incarnano, sente che vissero una condizione esistenziale di crisi intorno ai quarant'anni risolta nella "vera disperazione d'una vita già sperimentata come entità negativa"⁴¹¹. Da quest'angosciante condizione, dalla consapevolezza di non essere "né superuomini ipercoscienti né subuomini totalmente alienati" trae origine l'informale che spiega Arcangeli "non significa già che le opere della moderna attualità siano senza forma, ma che esse non vengono calibrate, o quasi dedotte, da un'idea formale prestabilita all'operazione dell'artista; la quale, almeno in apparenza, nasce d'impulso, in un modo che non disdice alla romantica ispirazione, ora brutalizzata, però, nell'automatismo del gesto"⁴¹². Già in questo breve scritto recensivo, Morandi compare accanto a Klee, a Soutine, a Tobey, esempi di una civiltà che ha resistito strenuamente ai sussulti della guerra ed in anticipo ha vissuto l'angoscia della *perdita di senso*.

Per comprender più a fondo un sistema critico ordito lungo tutti gli anni Cinquanta e che troverà conclusione nello scritto su Morandi, è necessario fare un passo indietro. Arcangeli già nel saggio *Gli ultimi naturalisti* del 1954 parla di Morlotti, Mandelli, Vacchi, Bendini, Romiti, Moreni come di artisti che sentono il "senso del due" cioè "la religione della natura, Dio incomprendibile, mistero da patire ogni giorno, da riamare eternamente, nelle apparenze e nella sostanza"⁴¹³, interpreti "di una condizione oramai radicalmente scossa, e tuttavia in ascolto trepido delle forze oscuramente in movimento nelle profondità della vita per rinnovare, forse, i fondamenti stessi di un equilibrio"⁴¹⁴. Nel rapporto con la natura, che per il critico bolognese è "cosa immensa che non dà tregua [...] strato profondo di passione e di sensi, felicità, tormento"⁴¹⁵, trova origine una civiltà figurativa settentrionale, antiretorica e romantica, che si dipana da Antelami e giunge fino a Morandi, di cui gli ultimi naturalisti sono i diretti eredi. Lo scritto contrariò "una personalità della storia dell'arte", Longhi, -

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ivi*, pp.391-392.

⁴¹³ F. Arcangeli, *Gli Ultimi naturalisti*, in "Paragone", n.59, 1954. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale. Il secondo dopoguerra*, cit., p.314.

⁴¹⁴ E. Raimondi, *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno*, in *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, p.306.

⁴¹⁵ F. Arcangeli, *Gli Ultimi naturalisti*, in "Paragone", n.59, 1954. Ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale. Il secondo dopoguerra*, cit., p.317.

ricorda Arcangeli: “mi disse che con quel saggio ero uscito dalla storia dell’arte”⁴¹⁶ - il cui giudizio non deviò l’itinerario arcangeliano. Così con un orizzonte allargato, in cui il nord non è ristretto alla padania degli ultimi naturalisti, ma ingloba e supera l’Europa continentale per ritrovare le radici in Inghilterra, e con un montante entusiasmo per l’informale⁴¹⁷, divenuto parametro valutativo dell’intera storia dell’arte, Arcangeli nel 1957 pubblica, sempre sulle pagine della rivista “Paragone”, il saggio *Una situazione non improbabile*. Nello scritto ritroviamo gli artisti del 1954, strettamente intrecciati con quanto si era fatto e si andava facendo in Europa, e, ancor più, negli Stati Uniti e rinsaldati alla storia dell’Ottocento europeo, ma troviamo “riletto soprattutto il sentimento della natura che tre anni prima si era espresso nel senso del due e che ora si è inabissato per i pittori italiani in un dentro”⁴¹⁸. Arcangeli sente che “pochi uomini, una strettissima quasi sperduta minoranza” hanno scelto “la solitudine, la lontananza dai poteri costituiti, dal rapporto di relazione nel senso più esplicito del termine, la meditazione [...] l’entusiasmo d’un nuovo rapporto col naturale”⁴¹⁹. Questa scelta così decisa, di proclamata e sofferta anarchia, di cui Arcangeli è assoluto protagonista ha in Italia un solo grande predecessore: Morandi. Per questo motivo chi vorrà seguire più a fondo questa vicenda dovrà partire “dalle misteriose nature morte di Morandi intorno al ’30, quelle più libere di forma, di tono più segregato e denso di materia (quasi degli Ossi di seppia montaliani più segretamente e riccamente enunciati)”⁴²⁰, ed ancora per questo motivo spiega Arcangeli, introducendo alla monografia che verrà, che “presumiamo di lasciarci chiamare anche, da chi vuole, morandiani; e magari lo fossimo, magari avessimo, dentro, la forza uguale e non clamorosa, nascosta e esemplare, di quest’uomo privatissimo ma intemerato, capace di durare, di resistere alle tentazioni, a un segno che ci pare, in Italia, eccezionale”⁴²¹. Il pensiero di Arcangeli appare pienamente

⁴¹⁶ L’episodio è riportato, in C. Spadoni, *Una modernità romantica, in Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all’informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Electa, Milano 2006, p.37.

⁴¹⁷ Nella prima lezione del suo corso universitario del 1970-71 Arcangeli ricorda: “E’ stato il momento dell’invenzione dell’informale, invenzione dovuta agli uomini della nostra generazione, a farci recuperare in modo nuovo anche il romanticismo. A me personalmente questo accadde verso il 1955 [...] capii che la nostra generazione esisteva in arte con un significato diverso da quello della grande generazione precedente. E fu allora che anche l’arte del passato cominciò a colorarmi in un modo diverso, anche perché da allora cominciò a divenirmi chiaro che la storia dell’arte non è data una volta per sempre ma è in perpetua rinnovazione secondo i motivi che ci impegnano profondamente nel presente”, in F. Arcangeli, *Dal romanticismo all’informale, cit.*, p.2.

⁴¹⁸ E. Volpato, *Francesco Arcangeli, una biografia*, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all’informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, *cit.*, p.276.

⁴¹⁹ F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in “Paragone”, n.86, 1957. Ora in Idem, *Dal romanticismo all’informale. Il secondo dopoguerra, cit.*, p.345.

⁴²⁰ *Ivi*, p.351.

⁴²¹ *Ivi*, p.366.

delineato, per il critico l'arte ha origine e fine in un rapporto scoperto con la vita; la posta in palio di ogni avventura, di ogni esperienza che vuole essere pienamente umana, è sempre e solo la vita. Questa partita, che Arcangeli sentiva di giocare in modo totale e assoluto, erano chiamati a giocarla, per irrevocabile contingenza storica, gli uomini più sensibili della sua generazione. In questa prospettiva Arcangeli congiunge il *Caravaggio* di Longhi - "un pittore che aveva soprattutto cercato di essere naturale, comprensibile; umano più che umanistico; in una parola popolare"⁴²² - ed Heidegger, che contrapponeva, in *Lettera sull'umanismo*, l'*humanitas* dell'*homo humanus* alla metafisica dell'umanismo; l'eco della *Metafisica della morte* di Simmel, che riconosce l'uomo *essere-limite* la cui esistenza si consuma tra "l'aspirazione all'Assoluto e la limitatezza della sua forma sensibile"⁴²³ e *L'Homme revolté* di Camus che "nella solitudine di una filosofia vissuta del limite e del rischio, teneva paradossalmente viva la nozione di una natura comune a tutti gli uomini"⁴²⁴. Questi i motivi che animano Arcangeli, *uomo in rivolta*, nei mesi che precedono la stesura della monografia dedicata a Morandi; questa la costellazione critica ed esistenziale che lo studioso tradurrà in un autobiografico ed eterodosso controdiscorso sull'opera morandiana. Per Arcangeli la storia dell'arte, storia di tramandi, è "una attività non data in alcun modo; ma da farsi come attività dinamica e discriminante, e fatalmente coincidente con la critica d'arte"⁴²⁵, in cui Morandi per la sua attualità assume il ruolo d'artista esemplare. Il *Morandi* diviene banco di prova, esame di maturità storico-critico, in cui "stringere la nozione di provincia e la grande apertura europea, la nozione di tramando e l'acuta percezione di un'attualità in continuo divenire, senza più confini di geografia"⁴²⁶. Nella premessa scopertamente autobiografica, in cui la pittura di Morandi diviene sentimento *estivo*, ricordo di "lunghissima, implacabile estate", Arcangeli svela le ragioni del suo lavoro, "intendere Morandi non soltanto come pittore e come artista [...] ma anche come uomo; al di fuori almeno un poco da una leggenda [...] un po' disumana e noiosa. Intenderlo come uomo, ripeto; e, naturalmente, soprattutto come uomo-artista in sé e in rapporto al suo tempo"⁴²⁷.

⁴²² R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo della mostra, Sansoni, Firenze 1951, p.XXXI.

⁴²³ G. Simmel, *Metafisica della morte ed altri scritti*, trad. it., Abscondita, Milano 2012, p.16.

⁴²⁴ E. Raimondi, *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno*, in *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, cit., p.307.

⁴²⁵ F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Monte Università Parma Editore, Parma 2004, pp.26-27.

⁴²⁶ C. Spadoni, *Una modernità romantica*, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra, a cura di Claudio Spadoni, cit., p.35.

⁴²⁷ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, cit., p.8.

In queste poche righe si condensano le ragioni esistenziali e metodologiche di un lavoro che rivolge tutte le interpretazioni precedenti e nella sua profonda complessità sfugge alla classificazione di semplice monografia, per divenire romanzo di una generazione, quella di Arcangeli, diario e racconto minuzioso di mezzo secolo d'arte esaminato con straordinario rigore filologico attraverso raffronti e relazioni. Ma contiene anche, *in nuce*, i concetti che Morandi obiettò fino al rifiuto totale. Arcangeli, nella sua prolungata analisi - la prima edizione del 1964 consta di ben 343 pagine - ridiscute con acribia e puntualità gli esordi dell'artista riacciandone i rapporti con l'ambiente futurista, che "fu atto morale, fu atto di giusta giovinezza non esservi totalmente sottratto" e polemizza da subito con Brandi la cui lettura "rischia di chiudere l'opera di Morandi entro i limiti di un apprezzamento soltanto metafisico ed estetico"⁴²⁸. In un crescente discorso di contestualizzazione storico e geografico, Morandi è rapportato prima all'ambiente bolognese, poi al contesto italiano e poi ne viene esaminata la posizione su scala europea, riconoscendo dei congeneri in Kandinsky, Braque, Mondrian, che "approfondiscono la loro solitudine, e ammirano i primitivi non per scelta archeologica ma per consonanza profonda"⁴²⁹. Se per la prima fase d'attività dell'artista, Arcangeli non manca di evidenziare le consonanze con la poetica di Dino Campana - i *Canti orfici* sono del 1914 -, per gli anni metafisici sgombra il campo da qualsiasi suggestione letteraria, riconoscendo nella coppia Morandi-Carrà, al termine di una cripto monografia della metafisica italiana, un'alternativa dialettica al culturalismo filosofico e letterario di De Chirico.

Su scala europea Morandi viene accostato ai puristi, Ozenfant e Jenneret, su cui è in anticipo, e all'insurrezione anarchica dei dadaisti, ma ciò che al termine della prima gioventù più caratterizza il lavoro di Morandi è "l'aver toccato i poli della sua oscillazione fra un massimo di visione intellettuale e un culmine di ispirazione naturalistica; ed è, fra i due poli, quello della naturalità ad assicurargli [...] un posto anche più singolare fra i grandi spiriti dell'arte del tempo"⁴³⁰. Morandi per Arcangeli ha avuto coscienza del limite, tra i primi della sua generazione ha avvertito la nullità dell'esistenza e, in antitesi con gli eroici furori delle avanguardie, ha opposto come estremo rimedio il lavoro. Morandi, come Baudelaire, sembra dire "più uno lavora, meglio lavora e più vuole lavorare. Più si produce, più si diventa fecondi", avvertendo la necessità "di fare del tormento d'ogni giorno, il

⁴²⁸ *Ivi*, pp.10-11.

⁴²⁹ *Ivi*, p.26.

⁴³⁰ *Ivi*, p.64.

lavoro, la perpetua voluttà”⁴³¹. Da ciò nasce anche il rapporto che Arcangeli delinea con Montale, tutto centrato su “l’ultimo segreto delle cose [che] non si rivela mai perché tutto è tenuto entro un limite, al di qua del quale l’occhio può tutto vedere”⁴³². Questo scandaglio del fondo attuato con un’angosciante consapevolezza del limite, ma condotto ad occhi aperti, pone Morandi tra i grandi maestri dell’Europa sensitiva - Rembrandt, Chardin, Vermeer, Corot - e lo sottrae alla leggenda di equilibrio e stabilità tagliate sull’artista. Arcangeli rigetta le letture idealistiche, *in primis* di Brandi, ma di gran parte degli studi dedicati all’artista, e sente “molto più utile ed emozionante ritrovare Morandi al traguardo delle sue lotte segrete che a quello del suo olimpo”⁴³³. La pittura di Morandi, per il rapporto che instaura con “la dura rugosa realtà” per dirla con Rimbaud, sfugge ad ogni estetica idealistica e rifiuta ogni interpretazione strettamente formale, anzi partendo da un alto magistero formale ha “toccato precocemente la solitudine più rara, estrema, moderna” ed anticipando l’esistenzialismo “ha aperto la strada, con pochissimi altri che non sono soltanto della pittura, la strada malcerta, sfibrante, angosciata, di certi lenti nascosti europei”⁴³⁴. L’*informel* casalingo di Morandi, accanto alle ricerche di Soutine, di Tobey, di Fautrier, di Eliot, di Montale, ha messo a nudo degli angoli ineliminabili dell’esistenza, ha affrontato senza alcun eroismo, se non l’umana consapevolezza di esistere, essere al mondo, la *terra desolata*. Per Arcangeli riconoscere questi germi, a tempo debito, nell’arte di Morandi avrebbe contribuito ad inserire l’Italia, senza ritardi, nella rivoluzione artistica del dopoguerra; riconoscere l’*informel* naturale di Morandi, avrebbe permesso di comprendere negli anni Cinquanta i granturchi di Morlotti ed i sacchi di Burri. Il dinamismo critico di Arcangeli non si limita a proiettare Morandi nella modernità, verso l’informale, ma riconsidera le principali esperienze artistiche italiane e le ricuce al miglior Ottocento italiano. Fra i tanti meriti di Arcangeli, quello di avere, per primo, illuminato un brano di cultura figurativa italiana, l’Ottocento, proiettandovi la luce di Morandi e sottraendolo al buio a cui la critica - il *diktat* longhiano ne è un esempio - l’aveva condannato. Ma nella monografia l’attualità preme, per Arcangeli è necessità rischiosa e vitale intendere Morandi in rapporto ai suoi anni, così una considerazione dell’artista - “oggi non vedono più” - diviene corrosivo rimprovero all’ipertrofia visiva dei tempi moderni ed emergono dalle

⁴³¹ C. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, in *Baudelaire. Opere*, trad. it., a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, p.1410.

⁴³² F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, cit., p.158.

⁴³³ *Ivi*, p.160.

⁴³⁴ *Ivi*, p.178.

pagine i nomi di Sartre, Merleau-Ponty e soprattutto di Heidegger a ricordare che “l’oscuro non sono i sogni, ma la nostra vita d’ogni giorno” e che l’unico “diaframma vero è la vita umana, da cui non si evade”⁴³⁵, mai. Il critico, nella parte finale del saggio, dopo aver suggerito una linea che si dirama da Morandi ed attraversa Fautrier, Dubuffet, Morlotti, Burri, si avventura in una serratissima serie di confronti: prima con gli europei, Burri, su tutti, rispetto al quale l’esperienza dell’artista bolognese è ancor più azzardata per i tempi in cui si è realizzata, ed ancora con il dramma di De Stael; poi con gli americani, Pollock, con cui l’arte di Morandi, “arriva ad essere simbolo pregnante e totale di vita”⁴³⁶, ma anche Kline e De Kooning. L’ultimo affondo è riservato alla *lettura Mondrian*, approntata da Pallucchini sulla scorta di Soby, sintomo del ritardo della critica italiana che Arcangeli non condivide perché inattuale e formalistica. L’opera morandiana nel rapporto fra l’arte e la vita è molto più profonda di quella di Mondrian e molto più attuale “perché abbandonando quei valori formali che già stavano generando varie retoriche [...] e nel vecchio ambito della sua casa riscoprì un mondo che sembrava alle spalle, e in realtà veniva dopo Mondrian”⁴³⁷. Cosa rifiutò Morandi di tutto questo e di molto altro ancora? Quasi tutto. Il carteggio⁴³⁸ riporta in modo puntuale la cronaca di una vicenda assai penosa, che ben presto assunse per Arcangeli i caratteri di una drammatica deriva psicologica ed esistenziale. Diciamo, senza affrontare la vicenda personale, che i capi d’accusa su cui Morandi emise il verdetto furono le polemiche di Arcangeli con Brandi ed Argan, e con buona parte della critica che si era occupata del suo lavoro, il confronto con Montale e gli attacchi ad artisti come Picasso, e “fra le tante sciocchezze” - sono parole di Morandi - quella di nominarlo “padre dell’informale”. A Morandi non interessava diventare l’ariete di una revisione del moderno ordinata dalla squisita sensibilità di Arcangeli, nè il paladino di un *altro* Novecento - perché questo fece Arcangeli, scrivere un libro sul Novecento attraverso Morandi - figurarsi poi come dovette giudicare i continui confronti, a volte eccessivi, lui che aveva rifiutato metodicamente qualsiasi confronto. Tutto questo non collimava con l’idea che l’artista si era fatto, affidando ad Arcangeli il compito di scrivere il testo della sua monografia *ufficiale*. Arcangeli riguardo al suo metodo di lavoro si era già espresso chiaramente in un brano della

⁴³⁵ *Ivi*, pp.235-242.

⁴³⁶ *Ivi*, p.274.

⁴³⁷ *Ivi*, p.327.

⁴³⁸ Le lettere più significative del carteggio intercorso tra Arcangeli e Morandi relative alla monografia in preparazione sono riportate in appendice al volume F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, *cit.*, pp.641-694.

monografia scrivendo: “Qualcuno mi dirà che Morandi non pensava certamente a queste cose [...] né certo io vorrò affermare che le pensasse esplicitamente. Il fatto fondamentale; e aggiungerò subito un’ovvia constatazione, che nessuno sa, o sa mai del tutto, che cosa porta in sé, e con sé”⁴³⁹. Ed in una commovente lettera del novembre del ’61 inviata all’artista, rivendicando la libertà critica, aggiunse, “facendo della storia dell’arte, e pretendo fare, insieme con la storia, anche della critica d’arte, è evidente che io concepisco un libro su un artista in termini di interpretazione della sua attività attraverso un racconto critico: racconto e confronto sono le mie basi, altrimenti la critica (che secondo l’etimologia greca significa distinzione) non distinguerebbe più niente, standosene, anzi appendendo l’artista in mezzo al cielo, entro un inno indiscriminato”⁴⁴⁰. Il volume rifiutato da Morandi venne pubblicato solo nel 1964, dopo la morte dell’artista e la stesura della monografia fu affidata ad uno studioso da sempre vicino all’opera morandiana, ma più cauto e più diligente ai richiami dell’artista, Lamberto Vitali. Tra l’uscita mancata del testo arcangeliano e quello di Vitali si consumano gli ultimi anni di lavoro di Morandi, che partecipa a numerose esposizioni internazionali tra cui ancora una personale alla World House Galleries di New York nel 1960, ma, insolitamente, è soprattutto il cinema a celebrare Morandi, ormai *status symbol* da salotto dell’*intelligenza* italiana, con la presenza di sue opere - con una funzione per niente scenografica, ma volta a restituire un clima culturale - nel film *La dolce vita* di Federico Fellini⁴⁴¹ e *La notte* di Michelangelo Antonioni. Nello stesso anno viene data alle stampe un’intervista che Edouard Roditi fece a Morandi nel 1958 ed anche in questo caso Morandi segue in modo scrupoloso la trascrizione pretendendo di correggere le bozze, restituite solo dopo molti mesi. Il vigilantissimo controllo di Morandi non diminuisce la rilevanza del documento, di cui preme sottolineare alcuni fondamentali passaggi: invitato a definire la sua pittura, Morandi spiega che la sua arte “non ha scopi diversi da quelli intrinseci nell’opera d’arte stessa” - riflessione che induce ad azzardare una lettura analitica della sua opera - e smentisce qualsiasi rapporto con Mondrian affermando che “nulla è più astratto del reale”, in quanto “tutto ciò che riusciamo a vedere nel mondo oggettivo, in realtà

⁴³⁹ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi, cit.*, p.236.

⁴⁴⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Giorgio Morandi, 12 novembre 1961, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, *cit.*, p.656.

⁴⁴¹ Per un’analisi approfondita del rapporto Morandi-Fellini e della funzione svolta dalle opere morandiane nel contesto filmico, si veda: M. Aprile Zanetti, *La natura morta de "La dolce vita". Un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*, Bloc-notes / Istituto Italiano di Cultura di New York, 2009.

non esiste come lo vediamo e lo percepiamo”⁴⁴². Quest’ultimo concetto, se si può arrischiare, pone quasi Morandi in sintonia con le sopraggiungenti ricerche concettuali sul rapporto che lega l’oggetto reale alla sua immagine. In questi anni, troviamo nuovamente vicino a Morandi, Giuseppe Marchiori, che tracciando un suo personale bilancio dell’arte italiana dal 1910 al 1950, scrive: “L’arte d’avanguardia ebbe in lui un protagonista taciturno e metodico, che non pensava minimamente a fare dell’arte d’avanguardia. Ma la sua azione polemica indiretta [...] fu altrettanto efficace di quella compiuta dagli artisti scrittori, riuniti in gruppi o in movimenti, coi manifesti, i libri, le riviste, i giornali”⁴⁴³.

Nel 1961 Morandi partecipa a due esposizioni che sembrano raccogliere le suggestioni dello scritto di Arcangeli: una collettiva a Torino, che segue l’itinerario *Da Boldini a Pollock*, ordinata da Franco Russoli, Luigi Carluccio e Marco Valsecchi ed una collettiva ad Amsterdam⁴⁴⁴ sulle oscillazioni di apollineo e dionisiaco nell’arte, una bipolarismo non estraneo all’opera morandiana. Sempre dall’Olanda, l’anno successivo, arrivò dalla città di Siegen l’assegnazione del Premio Rubens, a cui fece seguito una grande esposizione personale presentata da Umbro Apollonio. Quest’ultimissimo segmento della vita di Morandi si svolge tra grandi cambiamenti, ripensamenti e nuove proposte. La cultura italiana è attraversata dalle neo-avanguardie artistiche e letterarie impegnate nella ricerca di nuovi linguaggi e la critica affila i propri strumenti e s’interroga già, forse senza averlo mai pienamente assimilato, sul dopo informale. Significativamente nel 1963, anno in cui diviene più acceso il dibattito sull’esperienza informale - a Livorno a cura di Maurizio Calvesi si inaugura l’esposizione *L’informale in Italia fino al 1957* - ne viene anche decretata la fine. In questa direzione procedono il memorabile *Dopo l’informale*, n.12 de “Il Verri”⁴⁴⁵, e l’esposizione *Oltre l’informale* curata da Argan, nell’ambito della IV Biennale della pittura di San Marino, che apriva all’opera di artisti come Christo, Dorazio, Kounellis, Rotella, Turcato. L’esposizione *Nuove Prospettive della Pittura Italiana*⁴⁴⁶ a Palazzo Re Enzo di Bologna curata da Renato Barilli focalizzava l’emergere di una nuova figurazione nella

⁴⁴² E. Roditi, *Giorgio Morandi*, in *Dialogues on Art*, London, 1960, pp.49-64. L’intervista tradotta in italiano è stata ripubblicata in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, Skira Editore, Milano 2009.

⁴⁴³ G. Marchiori, *Arte e artisti d’avanguardia in Italia (1910-1950)*, cit., p.107.

⁴⁴⁴ Cfr. *Polarità: il dionisiaco e l’apollineo nell’arte*, catalogo della mostra, Stedelijk Museum, Amsterdam 1961.

⁴⁴⁵ Cfr. *Dopo l’informale*, “Il Verri”, n.12, 1963. Il numero comprende i contributi di Dorfles, Calvesi, Tadini, Crispolti, Menna, Barilli, Sanguineti, Vivaldi, Boatto, Volpi.

⁴⁴⁶ Cfr. *Nuove Prospettive della Pittura Italiana*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, D. Courir e A. Emiliani, Alfa Editoriale, Bologna 1962. I tre curatori sono affiancati da Calvesi, Crispolti, Ferrari, Tadini e Tassi. Inoltre in catalogo compaiono interventi di: Cusatelli, Eco, Lodoli, Raffa, Sanguineti, Vivaldi.

ricerca pittorica delle nuove generazioni, in particolare nelle esperienze degli artisti della Scuola di Piazza del Popolo⁴⁴⁷. I 46 artisti presenti, tutti tra i 25 e i 40 anni, tra cui i romani Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio e i bolognesi Bendini, Vacchi, Pancaldi, Cuniberti, Pozzati, allineati uno accanto all'altro dimostravano, in modi diversi, di aver profondamente assimilato la lezione morandiana. Sulla scorta dell'esempio delle opere più cristalline di Morandi, che nella seconda metà degli anni Cinquanta, ancora una volta in anticipo, rinsalda la materia, irrigidisce i contorni degli oggetti ed azzerava ogni transittività empatica in un linguaggio di pura pittura, negli artisti della nuova generazione la materia aperta dell'informale si compatta, rientra tra i limiti dei contorni, si torna ad una poetica neoggettuale - "fame d'oggettività"⁴⁴⁸ scrive Barilli - e ad una scrupolosa definizione dell'oggetto. Così la pittura di Morandi, almeno quella degli anni '50, scavalca anche il tentativo di Arcangeli di attualizzarla leggendola alla stagione informale, per porsi, forse, con maggiore sintonia con le poetiche del dopo-informale. Allora sembra di sentire Argan che, seppur con disappunto, sottolineava comunque un'ascendenza, e a Parigi per una mostra di Kounellis dice all'artista: "Per me, questo tuo lavoro ha un limite: è così bello che pare un Morandi"⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Sul gruppo romano di Piazza del Popolo si ricordi la fondamentale esposizione *Spittori-Roma 60*, catalogo della mostra, a cura di P. Restany, Galleria La Salita, Roma 1960.

⁴⁴⁸ R. Barilli, *Nuove Prospettive della Pittura Italiana*, cit., p.15.

⁴⁴⁹ *Speciale in morte di Argan*, in "Vernissage", inserto de "Il Giornale dell'arte", a. X, n. 106, dicembre 1992, s.p.

Exit Morandi

“Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s’abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l’anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità”
Eugenio Montale, *I limoni*, 1921

Pochi mesi prima della morte dell’artista viene finalmente pubblicata la monografia edita dal Milione a cura di Lamberto Vitali, a cui era stata affidata la stesura dopo che Morandi espresse *il gran rifiuto*. La monografia, una visione d’insieme del percorso dell’artista, illustrata da 252 tavole ospita in appendice una ricca antologia critica, con brani estratti dai più importanti contributi critici della letteratura morandiana, ed un’accuratissima bibliografia. Per quanto riguarda lo scritto di Vitali, fedele all’impostazione voluta da Morandi stesso, si dispiega come un lungo ed accorato racconto critico, molto più agile e meno problematico del tormentato saggio arcangeliano. Ad incrociare un po’ di documenti e le missive che si scambiarono Morandi, Vitali e Ghiringhelli, editore del volume, lo studioso milanese si dedicò al testo a partire dalla metà del 1962⁴⁵⁰, in corrispondenza con le ultime lettere tra Morandi ed Arcangeli. Vitali, muovendo dal viaggio d’aggiornamento a Parigi compiuto dai futuristi nel 1911, ricostruisce il panorama artistico degli anni che precedono l’esordio di Morandi, osservando la pochezza della pittura italiana di fine Ottocento che aveva dilapidato l’eredità dei Macchiaioli⁴⁵¹ e cogliendo la contiguità dell’esperienza futurista con la precedente divisionista. Quest’apparente digressione serve al critico milanese per sancire l’originalità dell’esordio di Morandi e l’intelligenza, in un clima di asfissiante pochezza culturale, di addurre a proprio modello la migliore pittura francese. Il testo poi freddamente, come rileva lo stesso autore in una lettera ad Arcangeli - “in quanto al mio saggio, che dirti? Lo leggerai a suo tempo e molto probabilmente ne sarai deluso,

⁴⁵⁰ In una lettera del 23 maggio 1962 Vitali confida ad Arcangeli la sua incertezza ed i suoi timori per l’incarico che gli è stato affidato: “Ancora non ho preso nessun impegno definitivo perché il compito, per infinite ragioni, mi fa paura e temo di non riuscire neppure da lontano a fare quello che con un minimo di decenza sarebbe necessario”, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, cit., p.668.

⁴⁵¹ Lamberto Vitali aveva curato il fondamentale volume *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino 1953.

specie per il suo tono di generale freddezza”⁴⁵²-, passa in controllata rassegna, si direbbe nello stile prediletto dall’artista, lo sviluppo dell’opera morandiana. Prima Vitali cita la lezione di Cézanne, unico maestro riconosciuto, che “non è solo una lezione di composizione [...] ma è un debito grosso, decisivo, perché è come un’impronta di un sigillo talmente fonda e netta che non si cancella con il tempo”⁴⁵³, poi, a differenza di Arcangeli, tende a sminuire le tangenze tra l’opera del bolognese ed i futuristi, per puntare su un passaggio di matrice cubista, percepito ancora come un assorbimento post cézanniano. Le successive opere metafisiche, “nutrite di esperienze geometriche, anzi nate da un vero e proprio furore geometrico”⁴⁵⁴, allineano il giudizio di Vitali a quello di Soby, ma alle consonanze con i puristi dell’*Esprit Nouveau* tracciate dall’americano, viene sostituito il confronto meno compromettente con il Trecento italiano. L’operazione condotta da Vitali si configura in totale antitesi con il lavoro di Arcangeli, ogni confronto *pericoloso* per la sensibilità di Morandi è preventivamente abolito; si riafferma la leggenda dell’asceta, con l’artista che “si mura nelle stanze di via Fondazza e procede per conto proprio, tutto solo, senza legarsi a nessun gruppo, né lasciarsi influenzare da quanto va succedendogli dattorno”⁴⁵⁵. Eppure il critico riscontra “un raptus che del pittore chiuso, nella sua torre d’avorio, fa un autore tragico” che “per il naturale moto pendolare delle reazioni e delle controreazioni [...] manifesta un volto nuovo di Morandi, impreveduto ed imprevedibile [...] tanto si è avvezzi a costringere semplicisticamente, ogni artista in un’unica forma convenzionale, comoda quanto ingiusta e generica”⁴⁵⁶. Allora le nature morte ed i paesaggi degli anni Trenta, quelli più cari ad Arcangeli, anche a Vitali appaiono, con un dolce eufemismo, di “maniera sfatta”, e per le opere degli anni Cinquanta registra “un serrare gli elementi della composizione per chiuderli tutti uniti, senza respiro, in blocco unico, talvolta ordinandoli perfino con rigida simmetria”, dando vita “ad una rappresentazione che confina decisamente con l’astrazione”⁴⁵⁷. Si avvera così, in antitesi con il naturalismo arcangeliano, una trasfigurazione degli oggetti in simboli “di una struttura della realtà, secondo una

⁴⁵² Lettera di Lamberto Vitali a Francesco Arcangeli del 14 maggio 1963, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, *cit.*, p.673.

⁴⁵³ Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Edizione del Milione, Milano 1964, p.14.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p.22.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p.28.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p.34.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p.39.

concezione decisamente antinaturalistica”⁴⁵⁸. Vitali non manca di dedicare un passaggio al concetto di variazioni, altro tema caldo nel dibattito morandiano post-Ragghianti, riconoscendo in questo esercizio una costante fondamentale della ricerca dell’artista. In conclusione il critico, riprendendo la linea di composto equilibrio che pervade lo scritto, spiega che il maggior lascito di Morandi è “la lezione di misura [...] ai giovani che navigano ora per mari ben altrimenti tempestosi”⁴⁵⁹; e pensare che invece una parte della nuova generazione, forse proprio la meno misurata ed equilibrata, cresce sull’esempio di Morandi.

Si pensi, oltre alle meditazioni della Scuola di Piazza del Popolo, al lavoro di Concetto Pozzati che nel 1964 realizza il suo personale omaggio a Morandi, *Da e per Morandi*, sottolineando un rapporto di ascendenza e superamento, o alle costruzioni metafisiche di Lucio Del Pezzo cariche di suggestioni iconico-formali morandiane. Proprio a ridosso dell’uscita di scena fisica dell’artista, il *dispositivo Morandi*, si afferma non più solo come modello pittorico, lezione formale, ma il riconoscimento sancito anche in sede cinematografica ne fa un *topos*: le sue bottiglie, gli oggetti del suo repertorio iconografico diventano stereotipo, mito, producendo un approccio d’impronta mass mediale. La nascente società dei consumi risemantizza gli oggetti morandiani ed attraverso la pubblicità, la grafica, utilizza il valore di quel sistema iconografico nell’immaginario collettivo modificandone il significato. Così Crispolti può scrivere: “Se Morandi le sue bottiglie domestiche le dipingeva pensando a Chardin, e Warhol le proprie di Coca Cola pensando invece agli stereotipi pubblicitari, serialmente devitalizzandoli nella loro accattivante virulenza visiva, è un fatto che le bottiglie di Morandi siano divenute esse stesse (pur così originariamente pittoriche come sono) uno stereotipo d’accesso anch’esso mass mediale”⁴⁶⁰. Per vie indirette, cioè attraverso la funzione che l’apparato iconografico morandiano ha assolto nel corso degli anni nell’immaginazione popolare⁴⁶¹, si configura una, inaspettata, sintonia con le poetiche pop e caso volle che la morte di Morandi, avvenuta il 18 giugno 1964, coincidesse proprio con l’arrivo ed il trionfo della Pop Art alla Biennale di

⁴⁵⁸ F. Russoli, *Pretesti e Appunti. La mostra Magini-Morandi o della polivalenza della natura morta*, in “Pirelli”, a.XVI, n1, gennaio-febbraio, 1963, p.76.

⁴⁵⁹ L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, cit., p.40.

⁴⁶⁰ E. Crispolti, *L’oggetto Morandi*, cit., pp.75-76.

⁴⁶¹ Per un’analisi del potere assolto dalle immagini nella cultura visiva del mondo occidentale si rimanda a D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it., Einaudi, Torino 2009.

Venezia⁴⁶². Longhi, che rilevò con i suoi parametri questa fatalità, per primo espresse il suo “sbigottimento” per la morte di Morandi. Il critico, che trent’anni prima aveva sancito la fortuna di Morandi, scrive: “non è quasi tanto per la cessazione fisica dell’uomo, quanto, e più, per la irrevocabile, disperata certezza che la sua attività resti interrotta, non continui; e proprio quando più ce ne sarebbe bisogno. Non vi saranno altri nuovi dipinti di Morandi: questo è, per me, il pensiero più straziante”⁴⁶³. Longhi giustamente rifugge ogni retorica *post mortem*, ma lascia, forse, in eccessiva ombra l’uomo, per accordare il suo ricordo tutto sull’artista. Nel breve scritto, Longhi, come già era avvenuto nel 1934, attraverso l’arte di Morandi esprime un rimprovero all’arte contemporanea affermando che “nulla, più della sua morte, può stimolare a quell’opera di ridimensionamento; dopo la quale ben pochi resteranno a contarsi, forse sulle dita di una sola mano; e Morandi non sarà secondo a nessuno”⁴⁶⁴. Il giudizio che il critico esprime della Pop Art non poteva che essere negativo ed è ulteriormente rimarcato in un’interessante antologia critica apparsa su “Paragone”, curata da Longhi stesso, dedicata al movimento americano⁴⁶⁵. A pochi giorni dalla morte, “una ferita profonda, per chi lo conosceva e gli voleva bene”⁴⁶⁶, appare anche l’accorato ricordo di Pallucchini. Il critico, fautore del successo brasiliano, riconosce come “la fantasia espressiva di Morandi sia stata capace di suscitare un discorso pittorico autonomo, rarefatto fino all’astrazione”, la cui avventura è paragonabile - ritorna il rigettato confronto arcangeliano - a “quella realizzata in poesia dal linguaggio di Montale”⁴⁶⁷. L’articolo commemorativo si conclude con l’immancabile ed ancora valido per Pallucchini, confronto con l’opera di Mondrian. Nel corso del 1964 - il 31 luglio viene ultimata la stampa per le Edizioni del Milione della monografia di Arcangeli - si aggiungono altre due voci

⁴⁶² La Biennale veneziana del 1964 è caratterizzata dallo *sbarco* della Pop Art, il padiglione americano curato da Alan Solomon ospitava l’esposizione *Four germinal painter* con opere di Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Morris Louis e Kenneth Noland.

⁴⁶³ R. Longhi, *Exit Morandi*, trasmesso ne “L’Approdo” televisivo del 28 giugno 1964 e stampato ne “L’Approdo letterario”, X, 26, aprile-giugno 1964, pp.3-4. Ora in Idem, *Scritti sull’Otto e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, *cit.*, p.216.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Nell’antologia, Longhi include un brano tratto dal volume *Enjoing modern art* di Sara Newmayer ed un’intervista a Robert Rauschenberg di Selden Rodman dal volume *Insiders*. Si tratta tendenzialmente di due studiosi in polemica con le poetiche della pop-art e legati al realismo patetico della pittura americana degli anni Trenta. Un Longhi compiaciuto, ed in aperta polemica con la critica italiana *filo americana*, chiosa: “Quest’intervista di Selden Rodman dovrebbe, insisto, stimolare qualche nostro editore serio a una traduzione italiana di un libro che ci dà un diverso aspetto, e rispettabilissimo della moderna critica d’arte americana, non dunque composta soltanto dai Greenberg, dagli Hass, a non parlare dei molti seguaci europei del patto atlantico non figurativo, non-representational”. *Neo Dada e Pop Art in alcuni giudizi della critica americana*, a cura di R. Longhi, in “Paragone”, a.XV, n. 179, novembre 1964, pp.37-41.

⁴⁶⁶ R. Pallucchini, *Sono personaggi arcani le bottiglie di Morandi*, in “Il Gazzettino”, 24 giugno 1964.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

monografiche, in collane di ampia diffusione, alla letteratura dell'artista: la monografia di Alberto Martini nella, da poco nata, collana de "I maestri del colore" per la Fabbri Editore e quella di Marco Valsecchi nella serie "Club Internazionale del libro d'Arte" per le Edizioni D'Arte Garzanti. I due scritti, pur se di carattere prevalentemente divulgativo, non si sottraggono ad una verifica critica dell'opera morandiana. Lo scritto di Martini si apre nei nomi di Corot e di Chardin, ma si precisa che "le immagini di Morandi, pur ossequienti alla percezione del vero naturale e sempre condotte sul motivo, non sono una semplice trascrizione di una impressione ottica: infatti la sua realtà è scelta con cura, scrupolosamente predisposta in obbedienza ad un preciso ordine intellettuale che lo porta a ritrovarsi e a specchiarsi in quel frammento di mondo"⁴⁶⁸. Per questa via di mezzo, una sintesi dialettica di concetti antitetici, delineata da Martini, Morandi riesce a sfuggire sia allo sterilismo di una ricerca razionale che agli invischiamenti dei vari post-naturalismi. Intanto nello scritto appaiono ormai acquisiti una serie di aspetti che hanno dominato la letteratura critica negli anni precedenti: Morandi è incontestabilmente riconosciuto, come Arcangeli aveva *gridato*, "uomo moderno, intimamente partecipe della cultura del suo tempo, e non un isolato o un asceta, come spesso si è voluto far credere"⁴⁶⁹. Il breve saggio di Martini risulta, inoltre, molto interessante perché sembra riuscire a far convivere alcune delle intuizioni più profonde dei maggiori studiosi morandiani. Infatti se l'accordo tra la visione mentale e l'oggetto che si concretizza materialmente nel quadro solo dopo che l'artista vince "la resistenza dell'oggetto reale della visione fino a riplasmarlo nella nuova realtà della forma"⁴⁷⁰, non è altro che la trascrizione dei concetti brandiani di "costituzione dell'oggetto" e "formulazione dell'immagine"; invece, l'evidenziare la "studiosa pazienza" e l'accanimento con cui Morandi organizza le sue composizioni prima di traslarle pittoricamente su tela ed il fondo architettonico - "in fondo, anche una natura morta è un'architettura" - che sostiene le opere, sono osservazioni memori della lezione di Ragghianti. Il testo di Valsecchi dopo aver considerato l'essenzialità di avvenimenti a cui ancorare la vicenda biografica dell'artista, si produce nella, anch'essa ormai rituale, smentita dell'isolamento di Morandi, "si è paragonato spesso la sua figura a quella di un monaco; e in queste sequenze di vita intellettuale il paragone può reggere, purché si sia pronti ad integrare la visuale di questa solitudine col senso di una vicenda umana che si

⁴⁶⁸ A. Martini, *Morandi*, "I maestri del colore", n.34, Fabbri Editore, Milano 1964, s.p.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

svolge in seno alla vita del mondo, e non in una torre d'avorio"⁴⁷¹. Valsecchi s'impegna a ricostruire, passo dopo passo, una vicenda esistenziale ed artistica "senza eroicità e senza mitologia", lontana da qualsiasi retorica superomistica; la pittura di Morandi diviene raffinata elegia sentimentale: al dato dei sentimenti bisogna far fede "perché essi trovano espressione, è vero, soltanto nelle forme, ma stanno all'origine dell'atto creativo morandiano"⁴⁷². Il racconto segue in modo ordinato le scansioni ed i passaggi ben conosciuti della vicenda artistica morandiana, per diventare più interessante al cospetto delle opere degli anni Cinquanta, nelle quali il critico rileva l'inizio di "una pittura bianca, tutta immersa in un'aria luminosa che la permea senza residui ombrosi, in una proporzione armoniosa che presuppone un affetto inesauribile nel suo sereno accento [...]. Questo limite imposto alle sue immagini non poteva che risolversi nella scoperta proseguita fino all'estremo della massima purezza d'espressione e del suo sottilissimo rigore stilistico anche nella più diffusa chiarezza"⁴⁷³. Spicca il concetto di "pittura bianca" intesa da Valsecchi come elegia luminosa perseguita mediante la "massima purezza d'espressione", ma interpretabile anche come azzeramento assoluto del linguaggio pittorico nella direzione, già definita, di Morandi *ultimo pittore*. E' utile osservare che in questa direzione si era mosso Piero Manzoni, si pensi alle sue superfici acrome, ma anche Alberto Burri che proprio dalla metà degli anni Sessanta comincia a lavorare sulla serie dei *bianchi*, o più in generale potremmo riferirci alla *Monochrome Malerei*⁴⁷⁴. La "chiarezza", per utilizzare l'espressione di Valsecchi, che caratterizza la pittura dell'ultimo Morandi è anche, ad imboccare una strada più impervia, ma non meno affascinante, la *whiteness*⁴⁷⁵ del nascente minimalismo⁴⁷⁶, i cui lavori sono "caratterizzati da un processo di radicale riduzione degli elementi pittorici e dall'analisi delle condizioni primarie del fare pittura"⁴⁷⁷.

Dunque, a guardar bene, alla metà degli anni Sessanta, al bivio tra Pop Art e minimalismo, troviamo il *dispositivo Morandi* - "il dispositivo è un insieme multilineare, composto di

⁴⁷¹ M. Valsecchi, *Morandi*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1964, p.3.

⁴⁷² *Ivi*, p.4.

⁴⁷³ *Ivi*, p.7.

⁴⁷⁴ Titolo della mostra allestita nel marzo del 1960 allo Städtisches Museum di Leverkusen dal critico Udo Kultermann con opere, tra gli altri, di Manzoni, Castellani, Fontana, Klein, Reinhardt.

⁴⁷⁵ Al concetto di *whiteness* è stata dedicata l'esposizione *On whiteness* nel 2012 alla Kunsthalle di Amburgo curata da B. Kölle, G. Sousa Pinto, P. Roettig.

⁴⁷⁶ La definizione *Minimal Art* fu coniata dal critico statunitense Richard Wollheim nel 1965, ed apparve per la prima volta, in "Art Magazine", gennaio 1965.

⁴⁷⁷ *Minimal art*, in M. Corgnati e F. Poli, *Dizionario d'Arte Contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1994, p.130.

linee di natura diversa”⁴⁷⁸ ci ha spiegato Deleuze - in vivace dialogo con due linee di ricerca in antitesi assoluta. Negli anni che immediatamente seguono la morte dell’artista si genera un profluvio espositivo in Italia e all’estero, numerose collettive tra cui quella della Tate di Londra che lo inserisce nella rassegna ’54 / ’64 *Painting and Sculpture of a Decade* e *La natura morta italiana* inaugurata a Palazzo Reale di Napoli; alla Kestner-Gesellschaft di Hannover, invece, viene organizzata una grande retrospettiva della sua opera grafica posta accanto a quella di Alfred Kubin. Sulla forma dell’omaggio-confronto, nel corso del 1965, va in scena l’esposizione *Marini-Morandi* alla Galleria La Medusa di Roma e *Morandi-Casorati* alla Galleria La Loggia di Bologna. Del medesimo anno è anche la grande personale dell’artista che Werner Haftmann organizza alla Kunsthalle di Berna e quella del Kunst und Museumverein di Wuppertal. Nel corso della XXXIII Biennale di Venezia del 1966 vengono organizzate due grandi retrospettive dedicate rispettivamente ad Umberto Boccioni e a Giorgio Morandi: la grande personale in ricordo di Morandi, per precisa scelta delle sorelle, viene affidata a Longhi. Il critico, sempre più polemico nei confronti degli sviluppi dell’arte contemporanea ed ormai distante anche dagli ambienti della rassegna veneziana, precisa, nel testo che accompagna l’esposizione, di aver collaborato “alla ricapitolazione in opere” solo per corrispondere al desiderio delle sorelle. Longhi decide di riproporre il saggio scritto per l’esposizione alla galleria il Fiore di Firenze del 1945, premettendo un breve brano in cui delinea la sua antica amicizia con l’artista e motiva la scelta, anch’essa polemica, di ripresentare il vecchio contributo che oltre che “servire di viatico iniziale al pubblico odierno” disimpegna “Morandi da un contesto in cui si ritrova, per forza di cose, coinvolto e sul quale non è possibile, purtroppo, ottenere una sua risposta, salvo quella implicita nelle sue opere”⁴⁷⁹. Con tale scelta - il testo del 1945 copriva l’arco dal ’19 al ’43 - Longhi esclude più di un ventennio d’attività dell’artista dai suoi interessi e, con esso, ogni possibile relazione che in questo periodo l’opera di Morandi ha intessuto con l’arte coeva. Un’altra importante mostra si apre, ancora nel 1966, nella città natia, dove a Palazzo dell’Archiginnasio a cura di Lamberto Vitali e Riccardo Bacchelli si inaugura una grande antologica. L’esposizione, una sorta di corrispettivo in *opere* della monografia di Vitali del 1964 presenta in modo complessivo l’opera morandiana. Ben più stimolanti e puntuali sono le esposizioni costruite fuori dall’Italia, in cui viene approfondito con maggior

⁴⁷⁸ G. Deleuze, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p.11.

⁴⁷⁹ R. Longhi, *Giorgio Morandi*, Prefazione alla Mostra personale di Giorgio Morandi, in *Catalogo della XXXIII Biennale Internazionale d’Arte*, Venezia 1966, p.22.

acume il rapporto di Morandi con l'attualità. Negli Stati Uniti l'artista-curatore John Coplans organizza negli spazi della University of California la mostra *Five Europeans*⁴⁸⁰, in cui vengono confrontate le esperienze diverse di Bacon, Balthus, Dubuffet, Giacometti e Morandi. Intanto in Germania a Recklinghausen viene organizzata l'intelligente *Variationen uber ein Thema* che passa in rassegna le opere di numerosi artisti, tra cui Morandi, del passato e del presente, che hanno lavorato sui concetti di variazione e di ripetizione. Nel corso della seconda metà degli anni Sessanta una nuova geografia definisce il panorama artistico italiano: il ruolo delle avanguardie ridiscusso con complessa consapevolezza linguistica e "l'esigenza di mettere in questione la compiutezza microcosmale dell'oggetto artistico" per "una franca apertura alla società estetica nella tensione di disseminare l'arte nello spazio della vita"⁴⁸¹, scandiscono le nuove ricerche, tra cui, è figura imprescindibile l'arte povera. Ma la necessità di ridefinire le scansioni temporali e l'approfondimento di nuove e vecchie metodologie - fenomenologia, semiologia, strutturalismo, iconologia, ecc. - stimolano anche la storia dell'arte ad una discussione del proprio statuto. Di queste duplici spinte è costellato il triennio conclusivo degli anni Sessanta. Il 1967 vede l'avvento, sotto la guida di Germano Celant, dell'arte povera con l'esposizione alla genovese galleria Bertesca⁴⁸², ma è anche l'anno di alcune fondamentali esposizioni che riportano al centro del dibattito un capitolo assai combattuto del Novecento artistico italiano: gli anni del Fascismo. In questa direzione lavorano l'esposizione *Trent'anni di Corrente* alla Galleria Trentadue di Milano e l'imponente *Arte moderna in Italia 1915-1935*⁴⁸³ a Palazzo Strozzi di Firenze curata da Ragghianti. La mostra fiorentina, sviluppata con taglio storico ma con visione d'insieme, spiega Ragghianti, nasce dalla necessità di una "ricapitolazione critica che si offre come terreno, che si spera fertile, di ripensamento disinteressato"⁴⁸⁴. In questo spazio critico delineato dal critico lucchese, la figura di Morandi, con ben quarantaquattro dipinti esposti, occupa una posizione predominante. In effetti Ragghianti, che più volte aveva provato ad organizzare una personale di Morandi, ritaglia una ricchissima

⁴⁸⁰ *Five Europeans: Bacon, Balthus, Dubuffet, Giacometti, Morandi*, catalogo della mostra, a cura di J. Coplans, University of California, Irvine 1966.

⁴⁸¹ A. Trimarco, *Italia 1960- 2000. Teoria e critica d'arte*, cit., p.14.

⁴⁸² *Arte povera e IM-Spazio*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria La Bertesca, Genova, 1966. Nella sezione detta arte povera espongono Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Giulio Paolini e Pino Pascali.

⁴⁸³ L'esposizione, programmata per gli ultimi mesi del 1966, a causa dell'alluvione è inaugurata il 26 febbraio del 1967 e si impone per dei numeri da record per gli anni Sessanta: 240 artisti invitati e più di 2000 opere esposte.

⁴⁸⁴ C. L. Ragghianti, *Presentazione*, in *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra, Marchi&Bertolli, Firenze 1967, p.X.

monografica, chiusa nella cronologia 1915-1935, del primo ventennio d'attività dell'artista. Quest'interesse particolare è ulteriormente demarcato dalla scheda storico-critica dedicata a Morandi che il critico - le schede degli altri artisti sono affidate ai numerosi collaboratori - scrive di suo pugno. Ragghianti, fedele alla sua linea interpretativa, scrive: "Sempre sorretta da una sostanza architettonica di estrema chiarezza, tale che ogni quadro ha lo stesso interno ordine cosmico, la pittura di Morandi può nella sua vicenda straordinariamente complessa e ricca, esternarsi quasi tracciando nel suo seguito connesso una storia d'anima che non ha niente di un diario, perché rifugge ogni immediatezza, ma può essere paragonata al flusso indefinito di presentazione di Proust, anche nelle variazioni e declinazioni di uno stesso stato originario, quali si verificano nelle serie"⁴⁸⁵. In poche righe lo studioso conferma il sostrato architettonico delle composizioni morandiane, mette a bando ogni tranquillo e sereno crepuscolarismo, e propone un inedito ed interessante confronto tra il flusso sentimentale che anima la proustiana *Recherche* e le scansioni in sequenza di Morandi ad inseguire, per variazioni, il medesimo sentimento.

Nel corso dell'anno interviene su Morandi, muovendo dalle numerose mostre commemorative, anche Virgilio Fagone che, in modo un po' schematico ma efficace, divide in due polarità gli orientamenti della critica morandiana che potremmo sintetizzare nelle formule, intimistica-crepuscolare e formale-espressiva; la prima linea, ormai desueta, che fa degli oggetti sottratti alla quotidianità dei simboli del sentimento, la seconda, invece, più attenta alla registrazione dei valori pittorici. Fagone, dopo aver posato il suo sguardo sull'ultima produzione, le cui opere "non sono molto meno astratte di composizioni non figurative" e "il motivo figurativo, per quanto indispensabile alla pittura di Morandi, è ormai ridotto al minimo, quanto basta all'identificazione di un significato oggettivo, ma la cui verità è tutta nella qualità del segno pittorico"⁴⁸⁶, riflette su quello che definisce il problema dell'oggetto pittorico nella pittura di Morandi. Fagone, in sostanziale sintonia con Brandi, individua tre elementi nel processo creativo dell'artista: "l'oggetto fisico", realmente esistente, che pur depurato dalle sue funzioni pratiche ne conserva il ricordo, con cui l'artista instaura un serrato dialogo fino al conseguimento de "l'immagine fantastica" che poi l'esecuzione pittorica traslerà in "oggetto pittorico". Quest'ultimo "conserva una relazione semantica secondaria, ma indispensabile, nei riguardi della realtà esterna

⁴⁸⁵ C. L. Ragghianti, *Giorgio Morandi*, in *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra, *cit.*, pp.226-227.

⁴⁸⁶ V. Fagone, *Morandi e il problema dell'oggetto pittorico*, in "La Civiltà cattolica", Roma, 7 gennaio 1967, p.10.

rappresentata. In questo senso può definirsi un analogo dell'oggetto fisico. Si tratta di un'analogia formale che trattiene, assieme alla forma, qualcosa del significato umano dell'utensile"⁴⁸⁷. Nel convulso 1968, con la contestazione che bussava anche alle porte della Biennale⁴⁸⁸, si inaugura la mostra *Arte Povera* curata da Germano Celant alla Galleria De' Foscherari di Bologna, a cui farà seguito una vivace discussione che impegnerà a fondo la critica⁴⁸⁹ sui nuovi linguaggi artistici. Nella stessa galleria, luogo cruciale del dibattito artistico, negli ultimi mesi dell'anno si apre una mostra curata da Jean Leymarie dedicata, non casualmente, agli acquerelli di Morandi. Lo spazio bolognese, attento a documentare la partita giocata dall'arte per superare il medium pittorico, focalizza sul canale più intimo e *laterale* del percorso artistico morandiano, il meno *compromesso* pittoricamente. I fogli di Morandi, eseguiti con un linguaggio essenziale, conservano solo un ricordo della pittura, gli oggetti sono ridotti a labili ombre, ultima epifania che precede la scomparsa definitiva ed il vuoto dello spazio bianco. Un processo di sottrazione ne scandisce l'esecuzione - "l'arte, come la vita, si sviluppa soltanto per cancellature" appunta Leymarie - differenziandosi dai dipinti perché "la sostanza luminosa crea liberamente la sua materia e la sua irradiazione, attraverso discontinuità allusive, l'allontanamento non è più necessario in quanto il motivo esteriore e la risposta immediata dell'artista si confondono in un solo slancio"⁴⁹⁰. Lo storico francese conclude rilanciando, in una stagione molto agitata, la figura di Morandi che è "uno di quelli che meglio riflettono nel registro intimo e puro l'inquietudine moderna, il dissidio fra l'essere e l'apparenza, fra l'espansione del reale e la misura della ragione, fra l'oggettività che sfugge e la soggettività che urge"⁴⁹¹. La significativa presenza di Morandi nella modernità segna, invece, l'*incipit* dello scritto di Giuseppe Marchiori che accompagna la personale dedicata all'artista dalla galleria Krugier di Ginevra, svoltasi in contemporanea con l'esposizione bolognese. Marchiori in modo tranciante scrive: "Morandi diceva di aver visto soltanto gli antichi e invece aveva visto tutto, conosceva tutto", delineando così la figura di un artista colto, rapace, la cui arte è accuratamente studiata "prima nella realtà dei

⁴⁸⁷ *Ivi*, p.22.

⁴⁸⁸ In occasione dell'inaugurazione della Biennale di Venezia scoppiano accese contestazioni da parte degli studenti, appoggiate da molti artisti. Prima conseguenza è l'abolizione dei "Gran premi", che verranno ripristinati solo nel 1986.

⁴⁸⁹ *Arte povera*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria De' Foscherari, Bologna 24 febbraio-15 marzo 1968. Per il dibattito seguito alla mostra si veda *La povertà dell'arte*, a cura di P. Bonfiglioli, Quaderni De' Foscherari, Bologna, 1968, con interventi di Apollonio, Arcangeli, Boarini, Bonfigliolo, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Del Guercio, De Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti.

⁴⁹⁰ J. Leymarie, *Gli acquerelli di Morandi*, catalogo della mostra, edizioni De' Foscherari, Bologna 1968, pp. IX-X.

⁴⁹¹ *Ivi*, p.X.

modelli-oggetti, ridipinti e preparati sul tavolo; poi nella ricostruzione fantastica sulla tela”⁴⁹². Nella severità si manifesta la sua grande lezione, il non concedere “nulla alla trovata, all’effetto, al divertimento”, e nella riduzione ad “un’estrema semplicità, ad una povertà, dominata dalla rinuncia, dall’assillo di una purificazione totale”⁴⁹³ si riscontra la sua totale modernità. La recensione delle due esposizioni succitate è il preteso per un breve scritto assai puntuale di Brandi *Poi la pittura scompare*, in cui il critico constata come il crescente interesse per Morandi, paradossalmente, è dovuto al “distacco profondo, abissale con la situazione d’oggi”⁴⁹⁴. Morandi è attualizzato da Brandi, con processo inverso, cioè per negazione anziché per partecipazione, così scrive: “se alla scomparsa di Morandi noi pensiamo non più in relazione alla sola persona del grande pittore, ma rispetto al quadro della pittura contemporanea, dobbiamo allora riconoscere, non senza meraviglia, che sono trascorsi assai più di quattro anni [...]. Infatti, a questa data, al 1968, praticamente si deve constatare la scomparsa della pittura; della pittura come si intendeva una volta, e cioè da più di cinquemila anni, quale rappresentazione fatta con i colori su una superficie piana”⁴⁹⁵. L’ultimo sussulto alla letteratura morandiana, sullo scadere del decennio, arriva ancora da Ragghianti che nel saggio *Bologna cruciale 1914* procede ad un “primo recupero sintetico, nel senso di una revisione e di un ripensamento non immediatamente cronicistico”⁴⁹⁶ di un momento decisivo nella definizione del primo Novecento italiano. Il critico delinea il contesto bolognese, definendo al suo interno le singole figure, di cui Morandi è l’apice ed individuando, pionieristicamente, in quel nodo culturale l’emergere di interessi pedagogici, in antitesi agli sviluppi futuristi e in difformità con le cronologie e gli schemi abituali che hanno reso “la letteratura sull’arte ripetitoria sin quasi all’umanesimo di massa”⁴⁹⁷.

⁴⁹² G. Marchiori, *Ho presentato i ...*, Fausto Fiorentino editore, Napoli 1974, pp.120-121.

⁴⁹³ *Ivi*, p.121.

⁴⁹⁴ C. Brandi, *Poi la pittura scompare*, “La Fiera letteraria”, 24 ottobre 1968.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ C. L. Ragghianti, *Bologna cruciale 1914* (1968), in *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.1.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

1964 - 2014: Morandi dopo Morandi

Morandi altrove

“Morandi, si diceva, faceva dei quadri astratti usando delle bottiglie e dei vasi come pretesto formale. Infatti il soggetto di un quadro di Morandi non sono le bottiglie ma la pittura fermata in quegli spazi”

Bruno Munari, *Arte come mestiere*, 1966

“A partire dal 1971-72 si entra in una fase di assenza o di clandestinità artistica che si prolunga per tutto il decennio”⁴⁹⁸: sono le parole con cui De Marchis chiude il suo saggio dedicato all’arte italiana del dopoguerra e con esso il volume dedicato al Novecento della *Storia dell’Arte* Einaudi. Questa osservazione perentoria ed assai problematica, compresa la cesura cronologica che la caratterizza, può però essere traslata per descrivere la presenza-assenza dell’arte di Morandi nel corso degli anni Settanta. Il decennio di *piombo* - caratterizzato dall’impegno, dalla militanza, da un ideologismo, a volte superficiale ed omologante che il Pasolini *corsaro*, a costo di esser tacciato di aver assunto posizioni reazionarie, per primo denunciò - è sicuramente il più convulso nel quadro artistico italiano del secondo Novecento e non offre confortevole accoglienza all’opera di Morandi. L’impegno politico, accompagnato dall’esigenza e dal desiderio di riformare le strutture sociali, è il motore del decennio e naturalmente si riversa anche nell’arte, facendone un luogo privilegiato di battaglia. Questa volontà si manifesta attraverso la ridiscussione del processo artistico e l’attuazione di pratiche - azioni per usare un termine corrente nel decennio in questione - tese, mediante un dialogo orizzontale con il pubblico, a rimodellare le forme sociali. Son tempi, per dirla con Sgarbi, assai “difficili per chi alle performance preferisce la pittura”⁴⁹⁹. Eppure il decennio si era aperto per l’opera di Morandi nel migliore dei modi, infatti nel triennio 1970-’73 si assiste alla pubblicazione di numerosi lavori dedicati all’artista ed ancor più numerose sono le esposizioni nazionali ed internazionali del suo lavoro, poi dal 1973 - ne è prova una rapida panoramica dell’estesa bibliografia morandiana che per il periodo indicato diviene decisamente scarna - sull’artista, e più in generale sulla pittura, cala il buio, un annottarsi che perdura almeno fino allo scadere del decennio. Il 1970 vede allinearsi una straordinaria batteria critica, i maggiori studiosi

⁴⁹⁸ G. De Marchis, *L’arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell’arte italiana* (volume VII), *cit.*, p.625.

⁴⁹⁹ V. Sgarbi, *Testimonianza*, in *Annisettanta*, catalogo della mostra, a cura di M. Belpoliti, G. Canova e S. Chiodi, Skira, Milano 2007, p.476.

dell'opera morandiana tornano a riflettere sul lavoro dell'artista in uno scenario aperto alla determinazione di nuovi confini e di nuove metodologie per lo studio della storia dell'arte, come già si era palesato allo scadere degli anni Sessanta. In questo spazio si colloca anche il volume di Argan *L'arte moderna 1770/1970* che lega strategicamente l'arte moderna allo sviluppo della società moderna, mettendo "in questione l'idea di una periodizzazione del processo storico come lineare e progressiva scansione cronologica, sfondando i limiti che, per convenzione, segnano i confini dell'arte contemporanea"⁵⁰⁰. Nel modello storiografico arganiano l'arte moderna nasce dalla cultura artistica dell'Illuminismo e del pensiero critico settecentesco, di cui la polarità romanticismo-classicismo è diramazione diretta e giunge alla linea analitica degli anni Settanta. In questo lungo e complesso racconto, intessuto di intrecci e dialoghi trasversali in una caleidoscopica multidisciplinarietà, figura anche Morandi. Il critico romano, che torna a riflettere sull'artista bolognese a distanza di molti anni, colloca Morandi accanto, ma in direzione opposta, a Mondrian nella scia cézanniana che postula: "lo spazio è la realtà come viene posta ed esperita dalla coscienza, e la coscienza non è totale se non comprende ed unifica l'oggetto ed il soggetto dell'esperienza"⁵⁰¹. Il confronto tra i due artisti non si consuma sul crinale dell'astrazione, come era avvenuto negli anni Cinquanta, ma Argan ritiene che per entrambi gli artisti il problema è la definizione dello spazio, e Morandi, al contrario di Mondrian, "realizza figurativamente lo spazio partendo dal concetto di spazio: solo quando il concetto scompare risolvendosi negli oggetti si può dire che nel quadro c'è lo spazio: non più come concetto astratto ma come realtà vissuta, esistenza"⁵⁰². I due artisti, quasi scambiandosi le parti, portano a conclusione le rispettive culture figurative, infatti "Mondrian parte dallo spazio empirico, l'ambiente, ed arriva ad uno spazio teorico: Morandi parte da uno spazio teorico ed arriva ad uno spazio concreto, all'unità ambientale" e "proprio per questo motivo sono concretamente, storicamente i due pittori più europei del nostro secolo"⁵⁰³. Nell'interpretazione di Argan addirittura Morandi assurge a liquidatore della tradizione figurativa italiana, infatti muovendo dalla metafisica corrode la concezione prospettica basata sulla geometria euclidea, che da Giotto in poi aveva scandito il cammino della pittura italiana. Morandi annulla la profondità, c'è invece nei suoi dipinti un tessuto spaziale in cui

⁵⁰⁰ A. Trimarco, *Italia 1960 - 2000. Teoria e critica d'arte*, cit., p.81.

⁵⁰¹ G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, p.598.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*.

“nulla è dato in sé, tutto per relazioni. E le relazioni si determinano nel corso dell’esperienza vissuta della pittura: il significato dei valori muta ogni volta perché l’esperienza è vita e la vita è sempre diversa”⁵⁰⁴. In questo spazio costellato di relazioni si rivela anche il segreto dell’ossessivo utilizzo di pochi oggetti che nella ripetizione vedono *evaporare* l’interesse conoscitivo riposto su di loro, a favore di quello riposto sul loro essere nello spazio. La pittura di Morandi, interpretabile, secondo Argan, solo fenomenologicamente, diviene “scienza europea”, profondo metodo conoscitivo che individuando “nel mutare e divenire continuo dei valori, nel ritmo vitale della storia le ragioni di un’attualità e di una permanenza o, più precisamente di una mutazione nella continuità”⁵⁰⁵, apre alla linea analitica dell’arte moderna. Se la cristallina analisi di Argan fa dell’arte di Morandi una scienza, in linea con il suo modello critico che individua l’origine dell’arte moderna nel lucido razionalismo illuminista, Arcangeli, con istanze diametralmente opposte, ne fa il vertice contemporaneo della sua visione espressiva, “fatta di caratteri anticlassici, antintellettuali, intuitivi e patetici, comunque estranei alla cultura umanistica”⁵⁰⁶. Lo storico dell’arte bolognese, che aveva affrontato questi temi durante i corsi di laurea tenuti all’Università di Bologna tra il 1967 e 1970, nel 1970 organizza e cura, insieme a Cesare Gnudi, a Palazzo Archiginnasio di Bologna la mostra *Natura ed espressione nell’arte bolognese-emiliana*. Nel testo in catalogo, il personale bilancio di trent’anni di lavoro vissuti a *pelle scoperta*, Arcangeli sistematizza la sua visione critica ed in polemica con Argan, con il quale, però, riconosce la storia dell’arte come disciplina viva e in divenire, separa in modo netto classicismo e romanticismo, e dipana dal grande moto romantico sorto in Inghilterra, poi sviluppatosi in buona parte dell’Europa, la via per il moderno. In *Natura ed espressione* Arcangeli ribalta la prolusione longhiana del 1935, sviluppando in chiave esistenziale la genealogia dell’arte bolognese. Il termine di riferimento del discorso arcangeliano è “l’esistenza dell’uomo nei suoi rapporti basilari di nascita e di morte”⁵⁰⁷, l’essere al mondo e le tracce di quest’esperienza originaria nei tramandi figurativi che attraversano l’arte emiliano-bolognese. Ribellandosi ad ogni serena visione critica,

⁵⁰⁴ *Ivi*, p.599.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ P. Barocchi, *Storia moderna dell’arte in Italia. Tra Neorealismo ed anni Novanta*, vol. III, tomo secondo, *cit.*, p. 298.

⁵⁰⁷ D. Trento, *Francesco Arcangeli, e l’arte contemporanea 1941-1974*, in F. Arcangeli, *Arte e vita. Pagine di galleria 1943-1971*, Accademia Clementina, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1994, p.45.

Arcangeli indaga il rapporto dell'uomo con la natura, una *natura naturans*, mediante la quale l'uomo sperimenta ed esprime, innanzitutto, la sua fisicità. Questa primaria condizione antropologica è “la base della vita, e perciò anche dell'arte; tanto che, quando da questa condizione l'uomo si diparte, l'elaborazione di sovrastrutture di ogni specie, da quelle mistiche del medioevo a quelle politiche o tecnologiche di oggi, dopo avergli dato un primo entusiasmo e un primo equilibrio, prolungandosi per astrazione, finisce per produrre il logorarsi della vita”⁵⁰⁸. Definito dal ripetersi di precise costanti linguistiche - l'ingombro fisico, l'immanenza o vicinanza spaziale, la comunicazione spaziale con lo spettatore, il brano di vita, il chiaroscuro tonale-cromatico, la prepotenza del particolare, la plasticità diretta - il racconto arcangeliano muove dalla natura vivente di Wiligelmo, passando per l'ardente e “sensuale espressionismo” di Vitale, l'“antirinascimento” di Amico Aspertini, il “romantico evocativo” di Lodovico Carracci, il “patetico” di Giuseppe Maria Crespi, e risale fino a Morandi, che è l'artista che più di tutti ha vissuto e scontato questa condizione di crisi all'interno del proprio percorso culturale ed esistenziale.

Nel solco arcangeliano si colloca sia Roberto Tassi, dolce e raffinato studioso d'arte cresciuto accanto ad Arcangeli, che nel 1970 presenta la doppia antologica dedicata a Morlotti e Morandi, con cui la galleria del Milione di Milano festeggia i quarant'anni d'attività, sia Guido Giuffrè che realizza il testo per una monografia dedicata all'artista nella collana “I maestri del Novecento” per Sansoni editore. Lo scritto di Giuffrè procede sul terreno dissodato da Arcangeli, dichiarando, già nel risvolto di copertina, che un vizio della critica nei confronti dell'artista è stato quello di porlo su di un piedistallo e di compiere “un riconoscimento di comodo, tanto consacratorio, quanto liquidatorio”, da ciò la necessità di valutare Morandi in relazione al proprio tempo e sviscerare il sostrato di una personalità che, come pochissimi in Europa, ha saputo registrare nel profondo la crisi della modernità. Giuffrè non solo fa sue le impostazioni teoriche di Arcangeli - della monografia arcangeliana del 1964 scrive “resta il libro più bello, più partecipato e più toccante che sia stato scritto sull'artista, forse meno quintessenziale di altri, talora più discutibile, ma largamente il più aderente e commosso”⁵⁰⁹ - ma anche la prosa è animata da un afflato descrittivo che insegue la partecipazione tormentata ed ansiosa degli scritti che il critico bolognese ha dedicato a Morandi. Il testo passa in rassegna le varie fasi dell'attività di

⁵⁰⁸ F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, cit., p.21.

⁵⁰⁹ G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, cit., p.40.

Morandi, così come aveva scansionato Arcangeli, e, come quest'ultimo, si concentra in modo particolare sul lavoro degli anni Trenta “quando il quieto, pacifico Morandi, senza clamori e senza programmi, scrive per quell'Europa che s'avviava alla catastrofe, per quelle avanguardie figurative che da un lato sconfinavano in troppe evasioni che l'etichetta del surrealismo non riscattava, e dall'altro perfezionavano i teoremi dell'astrattismo, scrive una delle pagine più drammatiche e più grandi che un pittore del suo tempo abbia concepito”⁵¹⁰. Ben poca attenzione, invece, è riservata ai lavori degli anni Cinquanta, che, ancora sulla scorta del naturalismo espressivo arcangeliano, sono respinti e liquidati come esercizi, svolti in chiave vermeeriana, chardiniana, in cui alle potenti vibrazioni della stagione più alta, si sostituisce un minimalismo compositivo ed una lucida organizzazione spaziale che mira all'azzeramento del linguaggio pittorico e allo sviluppo di una sua analisi interna. Benché la premessa fosse assai esplicita, l'analisi di Giuffrè manca l'obiettivo preposto perché il suo discorso, sostanzialmente, s'interrompe alla metà degli anni Quaranta e non coglie quel potenziale rinnovamento di cui è portatrice l'arte morandiana degli ultimi anni ed i suoi segreti, ma non assenti, legami con la nuova mappa artistica che si sta delineando, infatti scrive: “negli anni Cinquanta e in quella parte degli anni Sessanta che gli restò da vivere, la storia della cultura figurativa sembrò annodarsi su se stessa, lacerarsi in alternative radicali e queste in altre ancora, fino a una successione incredibile di punti zero”⁵¹¹, non rilevando che anche la pittura di Morandi partecipa a tale processo avviandosi verso il proprio “punto zero”. Nel corso del fortunato 1970 sono pubblicati anche i volumi di altri due *frequentatori abituali* dell'opera morandiana: Raimondi e Brandi. Giuseppe Raimondi, legato da amicizia discontinua, ma di vecchia data, con l'artista, stende un appassionato ritratto dei suoi *anni con Morandi*. Lo scrittore bolognese guidato dalle proustiane intermittenze della memoria, suggerite da “l'aprirsi improvviso di una porta che, girando sui cardini, sprigiona un breve suono, come l'accento di una nota musicale e subito si spegne. L'odore di muffa e di benzina uscito da un garage stranamente deserto. Quello, potente di ricordo, esalato dal portone spalancato di un magazzino di laterizi. Il cotto dei mattoni in cataste e i sacchi di gesso dietro il portone”⁵¹², riannoda i fili dei ricordi creando il suo personale romanzo del tempo passato con l'artista. Tra gli episodi che costellano il racconto di Raimondi, in un clima di intimismo crepuscolare sempre teso alla ricerca del tempo perduto, è possibile

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ivi*, p.44.

⁵¹² G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1970, p.7.

isolare alcuni episodi, anche di poco conto, tra cui la scrupolosissima realizzazione - “costruzione”, non casualmente, dice Morandi - di una cassetta di legno per la spedizione di un pacco di acqueforti, che palesano la primaria importanza per l’artista del *fare*, del *costruire*, nel processo artistico. Il volume di Brandi, che coglie *Morandi lungo il cammino* dando ideale seguito alla prima monografia, è una raccolta, spiega Vittorio Brandi Rubiu nella premessa alla ristampa del testo avvenuta nel 2014, curata personalmente dall’autore, “e dunque ne rispecchia in pieno i gusti e le preferenze”⁵¹³. Tra i dodici scritti allineati nel volume posteriori al saggio del 1942 - pur non facendone “un’opera formalmente organica l’unità concettuale e stilistica, è strettissima”⁵¹⁴, come scrive Dino Buzzati - , il più interessante è una scrittura inedita del 1968 dedicata ai disegni di Morandi. Brandi, come già in passato nel passaggio tra il *Cammino di Morandi* e il *Carminè*, affila i propri strumenti critici sull’opera di Morandi, per poi passare ad una sistematizzazione teorica nel volume *Teoria generale della critica* del 1974. Ne *I disegni di Morandi* possiamo osservare uno slittamento da una prospettiva fenomenologica che, in sostanza, caratterizza l’opera morandiana nel pensiero di Brandi ad una prima lettura formulata in termini strutturalisti⁵¹⁵. Lo studioso, influenzato e stimolato dalle teorie dell’arcipelago strutturalista⁵¹⁶, affronta il problema dei disegni di Morandi, in cui l’esecuzione formale dell’immagine affidata ad un contorno incerto e tremolante ne rende difficile la collocazione tra studio preparatorio ed immagine definitiva, operando una scomposizione strutturale che evidenzia “un’opposizione binaria fra la validità dell’immagine totale, come si produce su carta, e l’incertezza del segno che la realizza”⁵¹⁷. Brandi allora spiega che “la nostra interpretazione di segno tremolante si riferisce pedestremente all’oggetto precedente al disegno” e sulla scia delle riflessioni linguistiche di Barthes scinde l’espressione dal contenuto, nell’esame del significante e del significato, e scopre che “il fatto di affidarsi alla linea appartiene, sì, alla

⁵¹³ V. Brandi Rubiu, *Nota*, in C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, a cura di V. Brandi Rubiu, con uno scritto introduttivo di D. Buzzati, Castelveccchi editore, Roma 2014, p.11.

⁵¹⁴ D. Buzzati, *Morandi sesto grado*, in “Corriere della Sera, 19 luglio 1970.

⁵¹⁵ Nella seconda metà degli anni Sessanta vengono pubblicati in italiano i testi di alcuni dei maggiori teorici dello strutturalismo. Si ricordano qui, almeno, per l’interesse dimostrato da Brandi verso questi studi nel testo su Morandi, ed ancor più nel volume *Teoria generale della critica*: R. Barthes, *Elementi di semiologia*, trad. it., Einaudi, Torino 1966; C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1967; J. Piaget, *Lo strutturalismo*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1968; F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it., Laterza, Bari 1968; L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. it., Einaudi, Torino 1968; A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, trad. it., Rizzoli, Milano 1969; N. Chomsky, *Le strutture della sintassi*, trad. it., Laterza, Bari 1970.

⁵¹⁶ Brandi scrive nell’*Avvertenza* alla prima edizione, che lo scritto in questione nasce da “una trafila critica particolare: non nel peculiare modo col quale l’Autore ha sempre guardato all’astanza dell’opera d’arte, ma negli utensili di dissezione per individuarne la struttura”, in C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, Rizzoli, Milano 1970, s.p.

⁵¹⁷ C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, cit., p.100.

forma dell'immagine come segno considerato sul piano dell'espressione, ma per la situazione spaziale che viene a caratterizzare il fatto di apparire, appartiene alla forma del contenuto. Il fatto dunque di essere, la linea, irresoluta, incerta o tremolante non si riferisce al piano dell'espressione ma a quello del contenuto"⁵¹⁸. In conclusione l'analisi esperita a livello linguistico permette a Brandi di riconoscere che non è "la linea a determinare l'immagine ma l'immagine a determinare la particolare accezione della linea"⁵¹⁹, ma soprattutto, percorrendo "un itinerario, per dirla alpinisticamente, così delicato, esposto e povero di appigli, che non è agevole seguirlo"⁵²⁰, per la prima volta, l'opera di Morandi viene letta con strumenti nuovi.

Nel 1971 a Morandi è dedicata un'esposizione antologica itinerante, in tre tappe assai prestigiose: la Royal Academy of Art di Londra, il Musée National d'Art Moderne di Parigi e la Rotonda di Besana di Milano, con contributi di Soby e Forge per la tappa inglese, Leymarie per quella francese, Arcangeli per quella italiana. Se i testi di Soby e Leymarie sono ben ancorati alla tradizionale letteratura morandiana, più interessanti appaiono alcuni passi di quello del critico-artista inglese Andrew Forge, almeno per le possibili connessioni ipotizzabili, che per le opere del periodo metafisico scrive: "fa suo l'accorgimento di Seurat che consiste nel modellare lo sfondo in modo da rispondere alla modellatura delle forme in primo piano [...]. Poi, in quadri popolati da oggetti inventati escogita artifici visivi che sembrano anticipare Magritte"⁵²¹. La riflessione di Forge, il confronto con Seurat e Magritte, assumono ben altra rilevanza se valutati in relazione al sistema teorico modellato da Menna ne *La linea analitica dell'arte moderna*, in cui i due artisti, che hanno un ruolo cruciale, con modalità diverse conducono una serie di indagini sul linguaggio della pittura. Maggiore attenzione merita il saggio di Arcangeli, ultimo confronto diretto con il lavoro dell'artista dopo la monografia del 1964, che sente il "bisogno di ripensare Morandi, per così dire, da solo a solo, come se la cosa accadesse per la prima volta"⁵²². Arcangeli, con maggiore equilibrio, avverte nell'arte di Morandi "il processo d'accordo fra tempo esistenziale e tempo dell'opera" come sintesi "della più illustre tradizione italiano-mediterranea e quelle più emozionanti, penetranti, della tradizione dell'Italia del Nord e

⁵¹⁸ *Ivi*, pp.101-103.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 103.

⁵²⁰ D. Buzzati, *Morandi sesto grado*, in "Corriere della Sera, 19 luglio 1970.

⁵²¹ A. Forge, *Morandi*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano 1970, p.16.

⁵²² F. Arcangeli, *Morandi*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, *cit.*, p.7.

d'Europa"⁵²³. Resta immutato l'interesse per le opere più materiche degli anni Trenta, in cui gli "oggetti affondavano entro le loro matrici di materia; una materia che significava la morte, la vanità della vita", questo "è stato il momento in cui la profonda modernità di Morandi affiora drammaticamente alla superficie della sua opera, ove per dramma s'intenda, non estroverso dibattito di sentimenti, ma angosciosa soffocazione"⁵²⁴. Arcangeli, che già era stato coinvolto nel dibattito sull'arte povera innescato dall'esposizione curata da Celant alla galleria De' Foscherari e che nel 1972, insieme a Renato Barilli, curerà il padiglione italiano della XXXVI Biennale di Venezia impostato sull'alternativa *Opera o comportamento* - "Qualcuno ha già detto che non è una prospettiva attuale. Non lo è perché è una alternativa di fondo, è l'alternativa dei lunghi anni che verranno"⁵²⁵ scrive il critico in catalogo - non manca di interrogarsi sull'attualità di Morandi in un paesaggio così mutato. Cosa avranno provato i giovani che hanno visitato le mostre di Morandi nelle varie tappe europee è la domanda che si pone Arcangeli, "Non lo sappiamo; ma crediamo di intendere che essi vi abbiano letto certi loro problemi della oggettualità, delle strutture primarie, della presenza della vita", e conclude, in tono amaramente autobiografico, lasciandoci delle righe che testimoniano lo scacco subito dall'inscalfibile perennità di Morandi, dichiarando che "a noi della nostra età, non soltanto Morandi è vicino, ma ci travalica, travalica noi e la nostra angoscia esistenziale, perché la sua vicinanza è scalata su un tempo calmo e progredente, un tempo che allinea i suoi atti entro la misura della vita, ma con la coscienza che questa misura va oltre la vita stessa, in una sorta di immanente eternità"⁵²⁶.

Nei 1972 arriva a Palazzo Reale di Milano, dopo essere stata alla Neue Nationalgalerie di Berlino, la mostra *Metamorfosi dell'oggetto*⁵²⁷ curata da Warner Haftmann e da Franco Russoli: l'esposizione, in un ampio raggio cronologico che dal Cubismo attraverso il Surrealismo ed il Dadaismo arriva alla Pop Art e poi fino alle ricerche della nuova figurazione, segue lo sviluppo delle poetiche oggettuali. Nel catalogo della mostra, illustrato in copertina da un'opera decisamente morandiana di Lucio Del Pezzo, Russoli colloca, e forse chiude, Morandi ed i suoi oggetti nello spazio metafisico accanto a De Chirico e Carrà, ma lo spazio espositivo apre ad un dialogo sorprendente con le opere di numerosi artisti, tra cui meritano segnalazione, almeno, le *Wrapped Bottle* ed i relativi disegni di

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ F. Arcangeli, *Morandi*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, *cit.*, p.8.

⁵²⁵ F. Arcangeli, *Opera o comportamento*, in *Catalogo della XXXVI Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1972, s.p.

⁵²⁶ F. Arcangeli, *Morandi*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, *cit.*, p.9.

⁵²⁷ Cfr. *Metamorfosi dell'oggetto*, catalogo della mostra, a cura di W. Haftmann e F. Russoli, Milano 1972.

Christo, gli *assemblage* di Rauschenberg e di Schwitters, i poemi in scatola di Cornell. Nel 1973, “una data da segnare col nome”⁵²⁸ scrive Trimarco, si radicalizza il dibattito attivo già da qualche anno e vanno in scena alcune manifestazioni fondamentali per gli anni a venire, come *Contemporanea*, curata da Achille Bonito Oliva, nel Parcheggio di Villa Borghese a Roma e l’articolato programma espositivo della X Quadriennale romana affidata a Menna, che in netta discontinuità con le edizioni precedenti pone al centro del sistema espositivo le nuove ricerche artistiche. L’anno, come indicato, segna una cesura nella fortuna critica ed espositiva dell’artista: da questo momento, per circa un lustro, collocare l’arte di Morandi nella mappa artistica italiana diviene assai complesso. La generazione di critici più giovane rivolge l’attenzione ai nuovi linguaggi, guardando con particolare interesse alle esperienze che travalicano il limite della cornice per attuarsi nello spazio ambientale e nella scena urbana. Con un pungente giudizio Montale delinea le sorti della pittura nel decennio lungo del secolo breve scrivendo: “Il pittore non dipinge più: scrive articoli, pamphlets, polemizza, attende che sorga una nuova architettura” e se proprio dipinge, “il pittor dipinge per delega, dipinge il pensiero degli altri”⁵²⁹. Ma un altro letterato, Dino Buzzati, altrettanto polemico con chi pare aver sancito la *morte* della pittura, con intuito profetico sulle sorti a venire delle arti visive, osserva: “fra non molto si tornerà precisamente alla pittura dipinta; e sui giochetti oggi di moda si faranno delle belle risate”⁵³⁰. In effetti già nello stesso 1973 si concretizzano le prime avvisaglie del ritorno al pittorico profetizzato da Buzzati con la pittura analitica teorizzata da Filiberto Menna che “sottintendeva una comune volontà di rimettere in discussione i fondamenti dell’atto del dipingere e di salvaguardare il ruolo di questa pratica nel momento in cui da più voci ne veniva preconizzata l’estinzione”⁵³¹. Infatti durante quell’anno va in scena la mostra *Le riflessioni sulla pittura*⁵³², curata da Menna, Trini e Mussa, al Palazzo comunale di Acireale che raccoglie un importante manipolo di artisti internazionali che si adoperano a rielaborare i fondamenti del medium pittorico. Per questi artisti la pittura diventa essa stessa l’oggetto d’indagine, la loro attenzione è rivolta sulla pratica pittorica e sui suoi meccanismi interni, sulle relazioni tra gli elementi fondanti

⁵²⁸ A. Trimarco, *Italia 1960 - 2000. Teoria e critica d’arte*, cit., p.91.

⁵²⁹ E. Montale, *La poesia non esiste*, Scheiwiller, Milano 1971, pp.47- 49.

⁵³⁰ D. Buzzati, *Morandi sesto grado*, in “Corriere della Sera”, 19 luglio 1970.

⁵³¹ A. Mugnaini, *Pittura analitica*, in “Flash Art”, n.273, dicembre-gennaio 2009.

⁵³² *Le riflessioni sulla pittura*, catalogo della mostra, a cura di F. Menna, I. Mussa e T. Trini, Acireale 1973. In mostra opere di Battaglia, Cane, Cohen, Cottani, Devade, Erben, Esposito, Gastini, Griffa, Leverett, Marden, Morales, Nigro, Palermo, Pozzi, Reinhardt, Rokburne, Ryman, Sanderson, Tanger, Umlauf, Vago, Verna, Viallat.

del linguaggio. E' ipotesi non del tutto campata in aria, che gli artisti italiani operanti in questa direzione - per fare qualche nome Luciano Bartolini, Carlo Battaglia, Enzo Cacciola, Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Marco Gastini, Paolo Masi, Claudio Olivieri, Claudio Verna, Elio Marchegiani, Pino Pinelli, Riccardo Guarnieri, Gianfranco Zappettini⁵³³ - guardarono, al di là di ogni aspetto iconografico, con diversa intensità ma con grande attenzione al processo pittorico di Morandi, al severo sistema linguistico da lui creato che circostrive l'intera sua opera e raggiunge il *climax* nell'ultimo decennio. In questo clima, nello spazio più importante dedicato all'arte moderna in Italia, si inaugura alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma una ricca antologica dedicata a Morandi. L'esposizione, che chiude per l'opera morandiana il fecondo triennio 1970 - '73, conta sui contributi in catalogo di Brandi, De Marchis e della padrona di casa, la soprintendente delle gallerie romane, Palma Bucarelli. La studiosa, nel saggio introduttivo, precisa che il disegno della mostra è "documentare non tanto le tappe e i traguardi quanto la continuità, l'alta quota costante del percorso" e pone Morandi, in anni di conflitto per la società civile italiana, "al di là perfino della qualità artistica, ad esempio supremo e rarissimo di dignità morale e civile"⁵³⁴. Così Morandi, con la sua arte e la sua vita, si trova negli anni Settanta, a prova della sua incessante vitalità, ad assurgere non solo a simbolo civile e morale, ma a "problema" per le nuove generazioni perché "ogni giorno la critica scopre i molti problemi che Morandi ha sentiti e vissuti, ma senza permettere che turbassero la superficie compatta, eppure straordinariamente sensibile della sua pittura"⁵³⁵. Il saggio di Brandi, che pure *frequenterà* fino alla scomparsa l'opera morandiana, si connota per un tono perentorio e definitivo, in cui si riaffermano le precedenti convinzioni e si tramanda Morandi alla posterità. In sottile, ma mai abietta, polemica con Arcangeli viene riaffermata l'estraneità di Morandi a qualsiasi forma di precorrimiento dell'informale e ad ogni forma di naturalismo. Brandi, fedele a se stesso, spiega che nella pittura dell'artista il colore è di posizione perché "come nella prosodia classica vi era una quantità di posizione, lo stesso colore in porzioni contigue e solo per una variazione, anche minima, di intensità luminosa, si eccepiva come colore

⁵³³ Per un più completo inquadramento degli sviluppi della pittura analitica in Italia ed una mappatura degli artisti che operarono in questa linea di ricerca si veda: *Pittura analitica*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo e V. W. Feierabend, Silvana editoriale, Milano 2008.

⁵³⁴ P. Bucarelli, *Presentazione*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, De Luca editore, Roma 1973, pp. 9-10.

⁵³⁵ *Ivi*, p.10.

diverso, continuando tuttavia a gravitare, in un tessuto cromatico omogeneo”⁵³⁶; questa procedura conoscerà nel corso degli anni solo “una progressiva spoliatura chiaroscurale” a favore “di una luminosità sempre più radiante”⁵³⁷. Brandi chiude il suo scritto segnalando le difficoltà, del tutto inaspettate, che ancora la pittura di Morandi suscita e rafforza l’importanza dell’artista scrivendo: “Morandi resta un apice, un raggiungimento assoluto; e questa mostra osteggiata a vari livelli, i più inattesi, rappresenta il doveroso tributo che il paese, dedica, [...] al suo più grande artista moderno”⁵³⁸. Di sapore proustiano è la ricognizione di De Marchis che scrive “Morandi dipinge sempre la stessa bottiglia nella certezza che non si dipinge mai due volte la stessa bottiglia” perché “la bottiglia non è più la stessa come non è più lo stesso l’occhio che guarda”; così “la struttura del reale non è altro che questo mutare continuamente presente” e sopraggiunge il sospetto che Morandi possa essere un pittore di storia, ovviamente “non di storia come spettacolo o rievocazione, ma come esperienza umana del tempo, di un flusso che si coglie dentro di sé come flusso del reale, di noi nel reale e del reale in noi”⁵³⁹. Nel 1975 l’inaugurazione di una nuova sede per la Galleria d’Arte Moderna di Bologna viene festeggiata con una mostra su Morandi che Franco Solmi, neodirettore del museo, affida alla cura sicura di Lamberto Vitali. L’esposizione segna l’ingresso di Franco Solmi nel dibattito critico morandiano, di cui sarà uno dei protagonisti fino alla prematura scomparsa nel 1989, e “l’apertura del discorso sul museo Morandi”, infatti “a quel momento la galleria non possiede che un solo dipinto del maestro, donato da lui stesso ad Arcangeli in occasione di villa delle Rose nel 1960”⁵⁴⁰. Dello stesso anno è anche il breve ma raffinatissimo contributo di un regista che adorava la pittura, Valerio Zurlini, che presenta un prezioso volumetto dedicato all’artista arricchito da un’acquaforte di Mino Maccari⁵⁴¹. Il *tempo di Morandi* è, per il regista, quello di un uomo “totalmente estraneo alle questioni di mercato e al dibattito politico del suo tempo, chiuso in un mondo fatto di un solo, unico quadro perennemente rifatto [...] ma proprio per questo infinitamente più internazionale di presunti artisti cosmopoliti e assai più provinciali di lui”⁵⁴². Si tratta di contributi sparsi e disorganici quelli che in questi anni modellano la

⁵³⁶ C. Brandi, *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, *cit.*, p.12.

⁵³⁷ *Ivi*, p.13.

⁵³⁸ *Ivi*, p.14.

⁵³⁹ G. De Marchis, *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, *cit.*, p.19.

⁵⁴⁰ M. Pasquali, *Itinerario biografico*, in *Morandi alla Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna*, catalogo della mostra, a cura di F. Solmi, Grafis Edizioni, Bologna 1985, p.20.

⁵⁴¹ Cfr. V. Zurlini, *Il tempo di Morandi*, con un’acquaforte di Mino Maccari, Prandi, Reggio Emilia 1975.

⁵⁴² A. Crespi, *Una disordinata autobiografia per un grande regista*, in “L’Unità”, 30 dicembre 2009.

letteratura morandiana, sono ormai storia di ieri i lunghi racconti critici che scandivano i decenni precedenti, ma testimoniano il persistere d'interesse per il lavoro di Morandi anche nel cono d'ombra calato sull'artista. Il 1976 è scandito dall'esposizione *Un confronto: due tempi-Licini/Morandi* curata da Marchiori, amico di entrambi gli artisti, negli spazi della Galleria Due Torri di Bologna⁵⁴³ e dalla monografia con cui Neri Pozza mette nuovamente in circolazione, in tempi di *austerità* pittorica, il più concettuale tra i linguaggi adoperati da Morandi, il disegno⁵⁴⁴. L'anno successivo, il più conflittuale dell'intero decennio, giungono all'apice le pratiche, formalizzate lungo tutto il decennio, tese ad un'azione diretta di modifica delle strutture sociali, nella cui topografia, Bologna, la città di Morandi, è il nodo cruciale. Ma il 1977 è anche l'anno in cui si avvertono le prime avvisaglie del *disgelo*, i primi segni di un imminente cambiamento. Alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino l'esposizione *1960-1977 Arte in Italia*, curata da Antonio Del Guercio, Renato Barilli e Filiberto Menna, muovendo dall'eredità degli anni Cinquanta, storicizza, e forse congeda, il lungo arco cronologico, attraverso tre ipotesi interpretative: “a Barilli la linea dall'opera al coinvolgimento, a Menna la linea analitica, a Del Guercio quella dell'immagine e del simbolo”⁵⁴⁵. In area morandiana Lamberto Vitali provvede alla classificazione e all'ordinamento dei dipinti dell'artista, pubblicando per Electa⁵⁴⁶ l'imponente catalogo generale dell'opera pittorica di Morandi. Mimmo Paladino, come l'angelo della storia, dipinge *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro*, vero manifesto programmatico, il cui emblematico titolo non può che far pensare alla vita e all'opera di Morandi, con cui apre al nuovo decennio.

⁵⁴³Il confronto che ricuciva il percorso dei due artisti, costellato di numerosi strappi, è stato riproposto ed approfondito in una più ampia biforcazione cronologica, che ha seguito il cammino dei due artisti dalla mostra all'Hotel Baglioni del 1914 fino agli ultimi anni, dall'esposizione *Licini-Morandi. Divergenze Parallele* curata da M. Pasquali e D. Simoni a Palazzo dei Priori a Fermo nel 2011.

⁵⁴⁴Cfr. N. Pozza, *Morandi. I disegni*, Franca May Edizioni, Roma 1976.

⁵⁴⁵R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna, *Presentazione*, in *1960-1977 Arte In Italia*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1977, p.5.

⁵⁴⁶L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Electa, Milano 1977.

Ritorno alla pittura, ritorno a Morandi

“Di fronte a un’immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di riconfigurarsi. Di fronte ad un’immagine, per quanto recente, contemporanea possa essere, il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell’immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell’ossessione”

Georges Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, 2007

Il triennio 1978-’80 segna la cerniera, non solo cronologica, tra due periodi che nel rigido schematismo del nozionismo manualistico appaiono in assoluta antitesi, quasi che in modo tranciante “dopo due decenni di dominio concettuale [...] l’arte contemporanea riscopre all’inizio degli anni Ottanta la potenzialità dell’immagine”⁵⁴⁷. Nella realtà dei fatti, ovviamente, il passaggio fu molto meno repentino ed estremamente articolato in una serie di momenti che portavano a maturazione problematiche che avevano costellato gli anni precedenti. Il 1978 puntellato da due decisivi convegni fu un anno cruciale per il bilancio della lunga curvatura formata dai due decenni trascorsi. A Montecatini andava in scena il dibattito *Teorie e pratiche della critica d’arte*⁵⁴⁸ che discuteva l’esigenza “di procedere a un ripensamento dello statuto e degli strumenti della teoria e della critica d’arte, in un’intesa sempre più evidente, con le tematiche e gli orientamenti delle teorie sociologiche dell’arte e dell’iconologia, dello strutturalismo, dell’antropologia e della psicanalisi, della semiologia [...] o della semiotica”⁵⁴⁹. A Roma, solo pochi mesi dopo, nell’estate del 1978, si apriva il *1° Congresso Nazionale di Storia dell’Arte*⁵⁵⁰, a cura di Corrado Maltese, in cui i partecipanti si interrogarono sulle questioni metodologiche e l’identità specifica della storia dell’arte. L’intenso dibattito si riversa sulla scena artistica contemporanea, ma offre anche la possibilità di rileggere esperienze passate e farne un energico viatico per il presente. Il prolifico scambio passato-presente si configura in una visione orizzontale e plurale della storia che a breve giro Lyotard definirà come *la condizione postmoderna*⁵⁵¹. Il rilancio degli studi sulla Metafisica, intensificati anche a seguito della morte di De Chirico avvenuta nel 1978, sono lo snodo cruciale nell’attivazione di un’asse tra passato e presente nell’arte

⁵⁴⁷ L. Beatrice e C. Perrella, *Nuova arte italiana*, Castelveccchi, Roma 1998, p.31.

⁵⁴⁸ Cfr. E. Mucci e P. L. Tazzi, a cura di, *Teoria e pratiche della critica d’arte*, Feltrinelli, Milano 1979.

⁵⁴⁹ A. Trimarco, *Italia 1960- 2000. Teoria e critica d’arte, cit.*, p.113.

⁵⁵⁰ Cfr. C. Maltese, a cura di, *1° Congresso Nazionale di Storia dell’Arte*, C.N.R., Roma 1980.

⁵⁵¹ Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1981.

italiana, ma la riflessione sull'esperienza della Metafisica consente anche un graduale e morbido trapasso tra le punte meno irte del concettualismo e l'esigenza di tornare a dipingere. Dunque, se il dipinto manifesto del 1977 di Paladino, *Silenzioso, mi ritiro a dipingere*, si mostrava come "un'opera che, se invitava a dipingere, non rinnegava però l'esperienza immediatamente precedente, maturata nel clima di una cultura fredda"⁵⁵², il ripensamento della pittura metafisica, in modo non differente, configurava l'esigenza di coniugare il rigido rigore delle ricerche concettuali e l'energia dell'imminente ritorno alla pittura. La messa a fuoco del lavoro di De Chirico, Carrà e Morandi ha un valore germinale nella definizione degli studi e delle esposizioni che punteggeranno l'itinerario artistico-storiografico compiuto negli anni Ottanta. Muovendo dalla ricerca degli artisti metafisici, quasi con perfetta cronologia ascensionale, nel corso degli anni Ottanta saranno analizzate le maggiori esperienze artistiche del Novecento al fine di definire *un'identità italiana*⁵⁵³. Ma l'esempio dei pittori della Metafisica orienterà in modo decisivo anche il lavoro degli artisti che opereranno lungo il decennio, che del fare pittura rivendicheranno e privilegeranno "il dipingere e non il racconto"⁵⁵⁴. Della triade metafisica, Morandi è l'artista che maggiormente attraversa, in modo trasversale, le ricerche degli artisti che operano lungo gli anni Ottanta: oltre ad essere un riferimento per le germoglianti poetiche di gruppo, Morandi assurge anche a modello per i navigatori solitari e per gli *outsider* che si muovono nel nascente *sistema dell'arte*, se si pensa che "un critico d'arte italiano oggi malamente dimenticato, Italo Mussa, chiudeva gli anni settanta e apriva gli ottanta ripetendo che non era più tempo di gruppi e movimenti artistici, che la qualità andava cercata nell'opera dei singoli artisti, nelle poetiche degli outsider"⁵⁵⁵. Così l'arte di Morandi si impone nuovamente all'attenzione internazionale perché "è un'arte riservata, sussurrata: è contraria ai clamori di molti movimenti d'avanguardia che si succedettero a ritmo accelerato durante il XX secolo", e a sentire ancora le voci degli autori di *Arte dal 1900*⁵⁵⁶, al sorgere del

⁵⁵² A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini Studio, Milano 1990, p.76. Su questi problemi si veda anche: S. Zuliani, *Scenari postmoderni: gli anni Ottanta in Europa e negli Stati Uniti*, in Idem, a cura di, *Figure dell'arte 1950 - 2000*, Editoriale Modò, Milano 2005.

⁵⁵³ La definizione di *un'identità italiana*, intesa come intreccio tra tradizione ed innovazione, tra passato e presente, è il presupposto che muove la ricerca, lungo tutti gli anni Ottanta, di Germano Celant. Cfr. *Identité italienne- l'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Centre Georges Pompidou, Parigi 1981.

⁵⁵⁴ A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, cit., p.76.

⁵⁵⁵ E. Grazioli, *Anni Ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, catalogo della mostra, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, Electa, Milano 2010, p.105.

⁵⁵⁶ Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, trad. it., a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Milano 2006. Nel monumentale volume che anno per anno racconta le infinite storie dell'arte del Novecento è dedicato uno spazio significativo all'opera di Morandi.

nuovo decennio l'artista bolognese sembra convincere i giovani artisti "che il gioco della pittura valeva ancora la pena"⁵⁵⁷. Il 1978 vede l'intensificarsi dell'interesse di Franco Solmi per l'opera di Morandi: lo studioso bolognese nella monografia *Morandi: storia e leggenda* - come significativamente indica il titolo - rimarca l'aspetto duplice, *storia e leggenda* appunto, che accompagna la letteratura critica morandiana, segnalando come l'artista "dovette subire le incomprensioni di una critica totalmente negatrice, non meno di quanto gli toccò scontare le esaltazioni senza limite di chi vide nel suo lavoro il tranquillo scandirsi di raggiungimenti formali sempre perfetti"⁵⁵⁸. Alle porte di una nuova fase storica, Solmi rilancia l'arte di Morandi come "fenomeno complesso" e, pur sottolineando l'impegno degli studiosi che si sono dedicati all'opera dell'artista, capaci di portare sempre "un contributo alla penetrazione del suo mondo" tale che "dopo ogni indagine, il quadro si è allargato a nuove dimensioni critiche e storiche", ribadisce "che le molte vie non hanno ancora condotto al centro di quello che resta uno dei più affascinanti problemi dell'arte italiana"⁵⁵⁹. La complessità del *dispositivo Morandi* si rinnova e si rivitalizza all'alba del postmoderno ponendosi in aperto dialogo con le esperienze contemporanee, a riprova dell'incessante ricchezza linguistica di un'esperienza artistica problematica e difficilmente circoscrivibile. Nella *renaissance* degli studi dedicati alla Metafisica, una delle prime tappe è la grande esposizione *Metafisica del quotidiano*⁵⁶⁰ del 1978 curata da Solmi che, a partire dal lavoro di De Chirico, Carrà e Morandi, definisce un arcipelago concettuale di esperienze plurali fino alla più stringente attualità. L'anno successivo è la volta di un'esposizione più ortodossa *La pittura metafisica*, curata da Giuliano Briganti, che ripercorre la storia del movimento dalle origini e ne ricostruisce la mappa europea. Briganti circoscrive il nucleo storico a De Chirico, Carrà, Savinio, Morandi, Sironi e De Pisis, che poi, forse nemmeno casualmente, sono gli artisti modello del ritorno al pittorico; lo studioso sottolinea, poi, che il gruppo "non costituì mai un movimento omogeneo [...] non diede mai luogo a quello che un tempo si definiva uno stile comune"⁵⁶¹, precorrendo le dinamiche dei gruppi degli anni

⁵⁵⁷ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, a cura di E. Grazioli, *cit.*, p.317.

⁵⁵⁸ F. Solmi, *Morandi: storia e leggenda*, Edizioni Grafis, Bologna 1978, p.25.

⁵⁵⁹ *Ivi*, p.27.

⁵⁶⁰ Cfr. *Metafisica del quotidiano*, catalogo della mostra, a cura di F. Solmi, Grafis, Bologna 1978. Morandi è presente nella sezione "L'immaginario geometrico" a cura di Italo Mussa e Silvana Sinisi, accanto ad opere di: C. Alfano, M. Ceroli, Christo, E. Colla, G. De Chirico, L. Del Pezzo, N. Frascà, S. Lombardo, F. Lo Savio, A. Mongelli, L. Nevelson, G. Paolini, C. Parmiggiani, M. Pistoletto, L. Saffaro, A. Savinio, P. Scheggi, C. Tacchi, J. Tilson, G. Uncini.

⁵⁶¹ G. Briganti, *I metafisici*, in *La pittura metafisica*, catalogo della mostra, a cura di G. Briganti e E. Coen, Neri Pozza Editore, Venezia 1979, p.13.

Ottanta, si pensi alla Transavanguardia o alla Scuola di San Lorenzo, la cui unità teorica è disseminata in una pluralità espressiva. In anni di allentamento delle ideologie, ma d'impegno nella definizione di un'identità italiana, Briganti elegge la Metafisica a modello identitario proprio perché mancante di un "connettivo ideologico"⁵⁶². Di Morandi, "temperamento essenzialmente antiletterario" - prassi che non dispiacerà ai pittori degli anni Ottanta che, come detto, prediligeranno l'atto pittorico al racconto - Briganti scrive "che non seppe mai cosa vuol dire mancanza di fiducia nel mondo visibile, che affidò alla misura del suo sguardo la perenne confidenza con la realtà"⁵⁶³. La metafisica di Morandi fu atto di conoscenza, di "estremo rigore formale, di nuova profondità prospettica", memore, secondo Briganti, della lezione del *Piero* di Longhi, ma anche un ironico e "rischioso, ma calcolato, divertimento formale"⁵⁶⁴. Il 1979 è anche l'anno della fondamentale esposizione *Opere fatte ad arte*, curata da Achille Bonito Oliva⁵⁶⁵, che accoglie le opere di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino ed annuncia la diffusione internazionale della Transavanguardia italiana, avvenuta l'anno successivo alla Biennale di Venezia. Nel volume-manifesto *La Transavanguardia Italiana* del 1980, che annuncia ufficialmente la nascita del movimento, Bonito Oliva scrive: "L'arte finalmente ritorna ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo lavoro per eccellenza che è il labirinto, inteso come lavoro dentro, come escavo continuo dentro la sostanza della pittura"⁵⁶⁶, ponendosi così in discontinuità con le ricerche del decennio precedente. Il critico, affermando una concezione orizzontale della storia, e quindi della storia dell'arte - "fare arte significa avere tutto sul tavolo in una contemporaneità girevole e sincronica"⁵⁶⁷ - si connette alla tradizione degli anni Venti-Trenta, ri-collocando così nuovamente al centro del dibattito artisti come Morandi, che come i moderni *transavanguardisti* non disgiunge il piacere della "manualità [...] dall'impulso concettuale"⁵⁶⁸. "La piccola emozione", scrive ancora Bonito Oliva, "nasce dalla ritrovata misura dell'operare e [...] dalla concentrazione sugli strumenti specifici"⁵⁶⁹, il fare arte ridiviene "ricerca individuale che frantuma il gusto

⁵⁶² *Ivi*, p.15.

⁵⁶³ *Ivi*, pp.14-21.

⁵⁶⁴ *Ivi*, pp.23-24.

⁵⁶⁵ Cfr. A. Bonito Oliva, a cura di, *Opere fatte ad arte*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1979.

⁵⁶⁶ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde La Transavanguardia Italiana*, Politi editore, Milano 1980, p.5.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p.47.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p.58.

⁵⁶⁹ A. Bonito Oliva, *Tesoro*, catalogo della mostra, Mazzoli, Modena 1981, pp.13-14.

sociale e persegue le finalità del proprio lavoro”⁵⁷⁰, potremmo dire che si ripropongono così le modalità operative che più specificatamente designano la lezione morandiana. Accanto all’affermarsi della Transavanguardia, il nuovo decennio vede la nascita di una serie di gruppi quali gli Anacronisti, la Pittura Colta, l’Ipermanierismo, il Magico Primario, rispettivamente teorizzati dal lavoro critico di Maurizio Calvesi, Italo Mussa, Italo Tomassoni e Flavio Caroli. I vari gruppi di questa costellazione, che condividono artisti comuni, sono caratterizzati da un ritorno alla pittura che è “un recupero delle tecniche, degli stili e dei temi della grande arte del passato, e una rivisitazione del museo in chiave libera e citazionistica”⁵⁷¹. Riferimento degli artisti orbitanti in queste formazioni è il neoclassicismo della fase post-metafisica di De Chirico, più che l’asciuttezza linguistica di Morandi. Intanto, in un continuo scambio tra passato e presente sfrondata da preclusioni ideologiche, si produce una messa a fuoco del ventennio Venti-Trenta: ancora nel 1980, quasi in staffetta cronologica con l’esposizione dedicata a *La pittura metafisica*, a Bologna, curata da Renato Barilli e Franco Solmi, s’inaugura l’esposizione *La metafisica: gli anni Venti*⁵⁷². La mostra ricostruisce le confluenze della Metafisica, dopo i vertici dell’esordio, nelle esperienze artistiche degli anni Venti, da Valori Plastici a Novecento, ritagliando uno spazio importante a Morandi, che di questo transito fu, almeno nel primo lustro del decennio, uno dei protagonisti. Nello stesso anno opere di Morandi sono presenti anche all’esposizione *De Chirico, Pozzati, Morandi, Carrà: le ideologie e le immagini fino al 1920*, in cui Arturo Carlo Quintavalle offre la sua riflessione sul gruppo metafisico allargando anche a Severo Pozzati il nucleo tradizionale.

L’anno successivo, il 1981, è una data da segnare in rosso nella storia morandiana con due grandi antologiche, rispettivamente negli Stati Uniti ed in Germania, dedicate al suo lavoro, che apriranno un periodo assai intenso. Inutile dire che la mostra americana, la più grande realizzata fino a quella data negli Stati Uniti, segna il passo nella storia moderna dell’artista ed, anche se poco menzionata - sospettiamo, forse, per l’esigua presenza di studiosi italiani - spinge Morandi nella contemporaneità. L’esibizione itinerante tra le due coste degli Stati Uniti, ospitata in tre spazi prestigiosi - San Francisco Museum of Modern Art, The Solomon Guggenheim Museum di New York, Des Moines Art Center - fu nodale per la conoscenza e la diffusione dell’opera di Morandi fra gli artisti anglosassoni della nuova generazione. A

⁵⁷⁰ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde La Transavanguardia Italiana*, cit., p.47.

⁵⁷¹ M. Corgnati e F. Poli, *Dizionario d’Arte Contemporanea*, cit., p.9.

⁵⁷² Cfr. R. Barilli e F. Solmi, *La metafisica: gli anni Venti*, Grafis, Bologna 1980.

quest'esposizione, ed alla grande rilevanza che le fu attribuita sulla stampa specializzata, si può ascrivere la conoscenza dell'artista bolognese per un nucleo di artisti, tra i quali, Jim Dine, Sean Scully, Tony Cragg, Mike Bidlo, Rachel Whiteread, Lawrence Carroll, Tacita Dean, che più volte hanno confessato il loro debito verso Morandi, e nel corso degli anni hanno intessuto un dialogo profondo ed intelligente con la poetica morandiana. La mostra, che presentava al pubblico americano 123 opere di Morandi, divise tra dipinti, acquerelli ed incisioni, era accompagnata da un elegante catalogo composto da un saggio di presentazione di Luigi Magnani, unica voce italiana, musicologo, collezionista ed amico dell'artista, da uno scritto di Amy Namowitz Worthen sull'attività grafica dell'artista e da due testi, rispettivamente di Joan Lukach e di Kenneth Baker, che analizzavano il lavoro dell'artista. Lo scritto più rilevante appare quello di Baker che si ferma sulla produzione degli ultimi anni: lo studioso americano, allenato all'estetica minimalista, si concentra sui concetti di ripetizione e di disciplina che scandiscono il lavoro finale di Morandi, la cui arte "is proof that a man gave his time to painting. It reiterates his choice of painting, practiced as a discipline, to fill his days"⁵⁷³. Così, per utilizzare dei concetti di Bonito Oliva, mentre in Europa l'interesse per Morandi si rinnova attraverso l'esperienza "calda" della Transavanguardia e più in generale del ritorno alla pittura, negli Stati Uniti l'opera morandiana è interpretata in chiave analitica, di "fredda" e rigida - ripetitiva e seriale - ricerca concettuale. Il catalogo dell'esposizione americana - osservato dalla nostra distanza - assolve un'altra funzione decisiva, mettendo per la prima volta accanto alle riproduzioni delle opere delle fotografie dello studio dell'artista. Si tratta degli straordinari scatti che l'artista Jean-Michel Folon, altro morandiano d'elezione, realizzò nel corso di una visita allo studio di Morandi nel 1979. Le fotografie che restituiscono l'essenza del mondo morandiano cogliendone le *grandezze minime*, portano all'attenzione del pubblico, completando l'immagine dell'artista, l'*atelier*, che è poi anche lo spazio della sua esistenza. Le fotografie di Folon danno riscontro visivo - documentano e testimoniano - della concreta presenza di un universo morandiano, del monastico spazio fisico immerso in una deliquescente luminosità e degli oggetti che lo abitano, suggerendo una realtà che, al contempo, contiene e supera i dipinti. Gli scatti di Folon contribuiscono all'affermarsi di un'estetica del morandiano, che diviene elegia, più che di un mondo pittorico, di una

⁵⁷³ K. Beker, *Redemption through painting: Late works of Morandi*, in *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, Des Moines Art Center, Des Moines 1981, p.44.

condizione esistenziale, ed aprono ad un dialogo, assai stimolante negli anni successivi, tra gli spazi dell'artista e la fotografia. Nel corso del 1982, mentre l'esposizione americana completa il suo itinerario, in Italia s'infittisce la letteratura morandiana, con studiosi di vecchia e nuova generazione che tornano a riflettere sull'opera dell'artista. Viene ripubblicata per Einaudi la monografia dedicata all'artista di Francesco Arcangeli; la stessa casa editrice torinese dà alle stampe il volume *Il mio Morandi*⁵⁷⁴ che documenta la lunga amicizia tra l'artista e Luigi Magnani e giunge preziosa anche l'intensa riflessione che Giorgio Soavi dedica all'opera grafica di Morandi⁵⁷⁵, ma forse il contributo di maggior rilievo arriva da Ragghianti. Nel volume *Bologna cruciale 1914*, della collana delle opere complete di Ragghianti, compare uno scritto inedito, *Morandi o l'architettura interiore* del 1981, in cui lo studioso torna a confrontarsi con l'arte di Morandi, dopo un lungo periodo. Il lungo saggio risulta un importante approfondimento dello scritto *Morandi interiore* del 1954, infatti le riflessioni dello studioso ruotano ancora intorno ai concetti di variazioni e di struttura architettonica. L'opera di Morandi è analizzata attraverso i numerosi cicli di variazioni che scandiscono il suo percorso e che secondo Ragghianti "confermano l'inclinazione di Morandi a sostare sul motivo per ricavarne una scala di registri d'animazione della stessa immagine"⁵⁷⁶, così "soltanto una rassegna, la più completa possibile, delle opere in costellazione, almeno per qualche serie, potrebbe consentire un approfondimento che appare più necessario che opportuno per la conoscenza più integrale di Morandi, del movimento della sua fantasia e dei suoi stati d'animo"⁵⁷⁷. L'esame comparato delle singole "strofe" che compongono le "cantiche" è un esercizio che, per Ragghianti, "prima o poi s'imporrà alla critica" per comprendere "l'alto criterio dominante, di formazione di un mondo di trascendenza dell'empirico o dell'accidentale, e di trasporto in una platonica area degli attingimenti assoluti dei fenomeni cosmici, delle loro matrici e destinazioni universali"⁵⁷⁸. Insomma per Ragghianti, rafforzando quanto scritto nel 1954, solo una visione sequenziale dei cicli di Morandi permette di comprendere la complessità, il senso profondo, che non si risolve nell'*hortus conclusus* del singolo dipinto, ma s'irradia in

⁵⁷⁴ Cfr. L. Magnani, *Il mio Morandi*, Einaudi, Torino 1982. Il volume contiene un saggio di Magnani ed in appendice 58 lettere del carteggio intercorso tra Morandi e lo studioso.

⁵⁷⁵ Cfr. G. Soavi, *La polvere di Morandi*, Elli&Pagani, Milano 1982.

⁵⁷⁶ C. L. Ragghianti, *Morandi o l'architettura della visione*, in *Bologna Cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, cit., p.232.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p.241.

⁵⁷⁸ *Ivi*, pp.241-242.

un progetto visivo scandito in varie tappe. Lo studioso non manca di sottolineare l'ironia che presiede il mondo degli oggetti morandiani, "un'ironia che senza polemica o reazione d'urto, ma con tranquilla deliberazione, ha proceduto alla sostituzione di oggetti e corpi tradizionalmente dotati di prestigio e imputati di vetustà con oggetti e corpi per così dire proletari"⁵⁷⁹. Così, per Ragghianti, l'esprimersi per antitesi, costitutivo dell'ironia, produce un *camuffamento* dell'architettura da monumentale e millenaria a piccolo assemblamento d'oggetti quotidiani.

Nel 1982 a Palazzo Reale di Milano si apre la grande esposizione *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, curata da Renato Barilli, che ricostruisce attraverso un approccio interdisciplinare il clima culturale dell'epoca. La mostra, in cui compaiono anche opere di Morandi - i lavori degli anni Trenta sono i più drammaticamente espressivi dell'intera produzione - individua, come spiega Barilli, "una trancia storico-cronologica, nella fattispecie l'unità minimale del decennio"⁵⁸⁰ come spazio di studio e ne illustra in modo polifonico gli sviluppi. La necessità di una rassegna dedicata agli anni Trenta per Barilli nasce dall'attualità di una condizione postmoderna che consente una lettura diversamente orientata di un decennio lungamente confinato dalla letteratura critica. Al parallelismo tra anni Trenta ed anni Ottanta dedica il suo intervento Flavio Caroli che ne smentisce l'equazione, laddove questa sia fondata su un concetto dispregiativo di "ripiegamento"⁵⁸¹, ma conferma la possibilità di una più corretta valutazione del decennio prebellico, come possibilità offerta dalla contemporaneità. Quasi a continuazione dell'esposizione dedicata agli anni Trenta, nel 1983, sempre a Milano, ma questa volta a Palazzo della Permanente, Rossana Bossaglia cura la mostra *Il Novecento Italiano 1923/1933*⁵⁸². A Morandi è dedicata, in catalogo, una scheda monografica curata da Cecilia De Carli che delinea l'esperienza *laterale* di Morandi tra le fila del movimento. L'evento centrale del 1984, in concomitanza con il ventennale della scomparsa dell'artista, è il I Incontro Internazionale di studi su Giorgio Morandi, i cui atti apriranno la serie dei Quaderni morandiani della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna⁵⁸³. *Morandi e il suo tempo* è il titolo dell'incontro

⁵⁷⁹ *Ivi*, p.245.

⁵⁸⁰ R. Barilli, *Perché gli anni Trenta*, in *Annitrenta. Arte e culturale in Italia*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1982, p.7.

⁵⁸¹ F. Caroli, *Anni Trenta, Anni Ottanta*, in *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, *cit.*, p.13.

⁵⁸² Cfr. R. Bossaglia, a cura di, *Il Novecento Italiano 1923/1933*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1983.

⁵⁸³ L'incontro coordinato da Franco Solmi, si svolge tra il 16 e il 17 novembre 1984, vede gli interventi di: Eugenio Riccòmini, Paolo Fossati, Francesco Paolo Ingrao, Amy N. Worthen, Concetto Pozzati, Renato Barilli, Flavio Caroli,

che vede schierati i maggiori studiosi dell'opera morandiana, tra cui spiccano anche alcuni dei più attivi animatori della scena artistica degli anni Ottanta. Coordinatore dell'incontro e curatore del volume è Franco Solmi che, sin dalla prefazione, spiega che la contingenza dei tempi ha reso opportuno l'organizzazione di un "convegno per fare il punto dello stato degli studi sull'opera di un pittore di cui oggi, forse più che mai in passato, si scoprono in Italia ma soprattutto all'estero, l'attualità oltre che il peso storico"⁵⁸⁴. Il ritorno alla pittura come uno dei linguaggi della galassia postmoderna ha generato il riemergere, "dopo vent'anni di dichiarata morte dell'arte e della pittura di pennello, di silenzi che hanno provocato la distrazione se non il disinteresse della critica nazionale e internazionale [sulla] figura di Giorgio Morandi [...] come potente testimonianza di un segreto durare dell'opera, di un essere nel tempo e, insieme, fuori del tempo"⁵⁸⁵. Le parole di Solmi rivelano, in modo inequivocabile, come il *tempo* di Morandi, a cui il titolo dell'incontro allude, è il tempo degli anni Ottanta, il tempo del postmoderno che risemantizza l'opera morandiana attribuendole nuovo significato. L'incontro, che fa anche da viatico all'omonima mostra dell'anno successivo⁵⁸⁶, mette a confronto una pluralità di voci che ricostruiscono l'intero percorso morandiano. Il contributo d'apertura è affidato alla prosa elegante di Eugenio Riccòmini che con lessico arcangeliano delinea i "congeneri" di Morandi nella nobile lista composta da Chardin, Corot, Canaletto, Cézanne, a cui bisogna, ovviamente, affiancare i maestri antichi di longhiana memoria. Franco Solmi e Paolo Fossati dedicano le loro riflessioni rispettivamente agli esordi dell'artista e agli anni dei Valori Plastici, mentre Marilena Pasquali mette sotto esame gli anni Trenta di Morandi, un decennio poco studiato nel percorso dell'artista, incrociando il dibattito che stava andando in scena sul periodo prebellico. La studiosa, futura direttrice del Museo Morandi, in un passo assai significativo riconosce a Morandi una complessità difficile da decifrare, non riducibile ad una sola dimensione, riscontra "in lui un doppio livello di espressione e di comportamento che non significa contraddizione ma ricchezza di potenzialità culturale"⁵⁸⁷. Tra i contributi più interessanti, e forse più innovativi, spiccano quelli di Concetto Pozzati e di Renato Barilli

Ester Coen, Franz. A. Morat, Marilena Pasquali, Gian Carlo Cavalli, Mariano Apa, Francesco Berti Arnoaldi Veli, Roberto Pasini, Eric Estorick.

⁵⁸⁴ F. Solmi, *Prefazione*, in *Morandi e il suo tempo*, I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, p.7.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Cfr. *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di F. Solmi, Mazzotta, Milano 1985.

⁵⁸⁷ M. Pasquali, *Morandi e il dibattito artistico negli anni Trenta*, in *Morandi e il suo tempo*, I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, p.117.

che tendono, sulla scorta dell'esempio di Arcangeli, al confronto tra l'opera di Morandi e le ricerche del secondo Novecento. Pozzati nel definire tutta una costellazione di artisti, tra l'informale ed il post-informale, cresciuti sull'esempio di Morandi si tuffa nell'attualità - "il tentativo che un pittore deve fare è di collocare un artista nella problematica in cui vive il pittore che sta parlando" - e spiega che "dopo il concettuale, si sa, si ritorna ad amare il fare e il fare è vivere", così "oggi la qualità di Morandi è diventata anche importanza"⁵⁸⁸. Dal canto suo Barilli ritiene la parabola di Morandi *in progress*, puntando l'attenzione sulle opere dal '40 in poi, che trovano ne "l'informale e l'oggetto [...] due grandi campi di ricerca, di esperimento con cui Morandi in qualche modo è in rapporto"⁵⁸⁹. Nel discorso di Barilli, "Morandi è grande soprattutto quando ci dà gli oggetti" con i quali prova a "risolvere gli ardui problemi del rapporto tra figura e sfondo, tra fenomeno e noumeno, tra apparire ed essere"⁵⁹⁰, mostrando una sensibilità che ha riscontro nella ricerca fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty ed in quella esistenzialista di Jean Paul Sartre. In questo scenario si iscrive anche il contributo di Morandi al recupero della *softness*, cioè "il tentativo di riprendere e recuperare l'oggetto duro e metallico al regno della softness, della vitalità, che è tanto più confacente all'uomo"⁵⁹¹. A nobilitare ancor più il 1984 morandiano giunge anche la preziosa riflessione di Giuliano Briganti, in occasione di una raffinata esibizione alla Galleria dell'Oca⁵⁹² di Roma dedicata ai paesaggi di Morandi, e quello di Carlo Giulio Argan che introduce il secondo volume dedicato ai disegni di Morandi pubblicato da La Casa dell'Arte di Efrem Tavoni⁵⁹³. Lo stesso anno, ancora, presentati da Bonito Oliva, a cui si aggiunge Fabio Sargenti, gallerista dell'Attico, vengono inaugurate a Roma una serie di esposizioni dedicate agli artisti dell'ex Pastificio Cerere (Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Marco Tirelli), sito nel quartiere di San Lorenzo, tra cui l'importante *Ateliers*⁵⁹⁴, la prima esposizione corale che mostrava le opere negli stessi studi degli artisti. Tra i sei artisti, accomunati dal discepolato artistico di Toti Scialoja, e da "una propensione non più neoespressionistica e

⁵⁸⁸ C. Pozzati, *I Morandi prima di Morandi, i Morandi dopo Morandi*, in *Morandi e il suo tempo*, I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, pp.69-74.

⁵⁸⁹ R. Barilli, *Giorgio Morandi e la fenomenologia della percezione*, in *Morandi e il suo tempo*, I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, *cit.*, p.76.

⁵⁹⁰ *Ivi*, pp.77-79.

⁵⁹¹ *Ivi*, p.87.

⁵⁹² Cfr. G. Briganti, E. Coen, *I paesaggi di Morandi*, catalogo della mostra, Umberto Allemandi, Torino 1984.

⁵⁹³ Cfr. G. C. Argan, F. Basile, *Morandi-Disegni*, a cura di E. Tavoni, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1984.

⁵⁹⁴ Cfr. A. Bonito Oliva, a cura di, *Ateliers*, catalogo di mostra, Carte Segrete, Roma 1984.

unicamente figurativa al recupero dei mezzi tradizionali di pittura e scultura (come transavanguardia), ma più pacatamente analitica”⁵⁹⁵, Tirelli sembra essere particolarmente attento alla lezione di Morandi⁵⁹⁶. L’artista romano lavora nel solco tracciato da Morandi, facendo degli oggetti uno strumento d’indagine fenomenologica del reale, testimoniando come il ritorno alla pittura non sia solo un ritorno al *fare*, ma una pratica analitica di conoscenza. Lungo la seconda metà del decennio, un profluvio di esposizioni, fra cui spicca la grande personale di Caracas⁵⁹⁷ nel 1986 e quella dell’Hotel de Ville di Parigi⁵⁹⁸ nel 1987, catapultano Morandi sempre di più su scala globale. Nello stesso anno Maurizio Fagiolo dell’Arco, in un testo assai significativo apparso su “Artforum”, scrive: “è passato alla storia (che è anche il concentrato dei luoghi comuni) quel suo ritratto un po’ oleografico di pittore di bottiglie, di uomo distaccato dal mondo, di ricercatore puro. E invece, chi cominci a scrostare quell’immagine di medievale stupore, può anche scoprire che Morandi è addirittura un modello dell’artista italiano”, e spiega “che non esiste un momento della vicenda artistica italiana (e della sua proiezione internazionale) nella quale non trovi un suo ruolo: spiritello inquieto o protagonista sicuro”⁵⁹⁹.

Sul finire del decennio parte l’ambizioso *Progetto Morandi Europa*⁶⁰⁰, un’esposizione itinerante, che porta le opere dell’artista in alcuni dei grandi musei europei, tra le tappe più prestigiose quella al Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo. La celebrazione di Morandi in Europa s’incrocia con due grandi esposizioni dedicate all’arte italiana del Novecento curate da Celant: *Italian Art in the 20th Century* alla Royal Academy of Arts di Londra e *Arte italiana. Presenze 1900-1945* a Palazzo Grassi a Venezia. In particolar modo nell’esposizione veneziana, in cui una pluralità di voci mettono a fuoco la cultura artistica italiana della prima metà del secolo, l’opera di Morandi incrocia le riflessioni di numerosi studiosi: Briganti riflette sugli anni dei Valori Plastici, ponendosi in continuità con quanto aveva scritto nel catalogo della mostra dedicata alla pittura Metafisica di dieci anni prima,

⁵⁹⁵ G. Gigliotti, *Gradi di visibilità: Roma anni ottanta*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, *cit.*, p.25.

⁵⁹⁶ Sul rapporto tra Morandi e Tirelli si è tenuta una mostra a Palazzo Fortuny a Venezia (3 settembre 2010 - 9 gennaio 2011) curata da Franco Calarotta e Daniela Ferretti.

⁵⁹⁷ Cfr. *Giorgio Morandi un homenaje. En la collección José Luis y Beatriz Plaza*, catalogo della mostra, Caracas 1986.

⁵⁹⁸ Cfr. *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, Hotel de Ville, Parigi 1987.

⁵⁹⁹ M. Fagiolo dell’Arco, *The World in a Bottle - Morandi’s Variations*, in “Artforum”, 4 dicembre 1987. Ora in Idem, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, Costa&Nolan, Genova 1991, p.156.

⁶⁰⁰ Il *Progetto Morandi Europa* prende avvio al Sara Hildénin Taidemuseum di Tampere, 4 novembre - 9 gennaio 1989, poi: Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo, 21 gennaio- 19 febbraio 1989; Galleria Centrale dei Pittori, Mosca, 14 marzo - 16 aprile 1989; Accademia Italiana delle Arti di Londra, 2-23 maggio 1989; Pinacoteca Casa Rusca, Locarno, 3 giugno - 20 agosto 1989.

mentre Barilli si dedica ai “realisti selvaggi”⁶⁰¹ degli anni Trenta che hanno non poche affinità con la pittura sfaldata ed informe praticata da Morandi nel corso dello stesso decennio. Mario Perniola, a cui, invece, è affidata la riflessione sulla pittura e la filosofia tra le due guerre, riscontra nella pittura Metafisica un sostanziale anti-umanesimo che “consiste nel prescindere dall’uomo inteso come soggetto, nel vederlo come una cosa, una statua, un elemento architettonico, un manichino” ed è in questo *zeitgeist* che, heideggerianamente, l’opera di Morandi “è a sua volta segnata da una incessante meditazione sulla cosalità”⁶⁰². Il 1990, anno coincidente con il centenario della nascita dell’artista bolognese, è contraddistinto da una serie di esposizioni celebrative, in *primis* la Mostra del Centenario alla Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna⁶⁰³, e, nella medesima galleria, quella dedicata agli acquerelli, il linguaggio lasciato più in ombra dalla critica morandiana, se si esclude il contributo fondativo di Leymarie. Marilena Pasquali, curatrice del catalogo, indica i nomi di Cézanne e Klee come coordinate sicure entro cui collocare gli acquerelli di Morandi, riconosce in Julius Bissier un collegamento obbligatorio, per la comune “ansia di silenzio e di pulizia interiore”, ma è soprattutto attenta ad evidenziare come gli acquerelli “svelano la carica innovativa e dirompente che è nell’arte di Morandi e la sua capacità di dialogare con artisti di oggi e di domani”⁶⁰⁴. Ed infatti è nel lavoro di alcuni artisti contemporanei - gli statunitensi Elisabeth Osborne, Robert Kinmont, Josef Raffael, William Bayley - “intenti all’ascolto del palpito segreto delle cose”⁶⁰⁵, che la Pasquali vede un diretto riferimento all’opera di Morandi. In catalogo è presente anche un breve scritto di Umberto Eco estratto da una conferenza del 1984, in cui l’autore rivela di essere stato iniziato all’arte contemporanea da Morandi. Per Eco l’attualità di Morandi si afferma nella dialettica tra serialità e materia che accompagna la sua produzione, infatti scrive: “Morandi è un importante momento della pittura contemporanea proprio perché si pone come cerniera tra pittura figurativa e pittura non figurativa. Morandi è seriale nel soggetto che esprime attraverso segni che al limite potrebbero essere riprodotti dal calcolatore, e invece è

⁶⁰¹ R. Barilli, *I realisti selvaggi degli anni Trenta*, in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant e P. Hulten, Bompiani, Milano 1989, p.245.

⁶⁰² M. Perniola, *Pittura italiana tra le due guerre e filosofia*, in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant e P. Hulten, *cit.*, p.172.

⁶⁰³ Cfr. *Giorgio Morandi*, Mostra del Centenario, Galleria Comunale d’Arte Moderna Bologna 12 maggio - 16 settembre 1990, (testi di P. G. Castagnoli, F. D’Amico, F. Gualdoni, W. Haftmann, M. Pasquali e M. Semff), Electa, Milano 1990.

⁶⁰⁴ M. Pasquali, *Gli acquerelli di Giorgio Morandi*, in *Morandi. Gli Acquerelli*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1990, pp.9-14.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p.14.

continuamente innovativo, inventivo quando lavora sulla materia”⁶⁰⁶. La contemporaneità di Morandi, per il semiologo bolognese, è nella “semiotizzazione totale della materia, questo rendere parlante la materia”⁶⁰⁷ che la sua opera testimonia. Nell’anno che celebra Morandi, omaggi giungono anche da Roma, che alla Calcografia Nazionale espone le opere grafiche del maestro; da Milano, che con la mostra *Morandi e Milano* a Palazzo Reale approfondisce i rapporti tra l’artista bolognese ed i collezionisti milanesi; da Siena che propone, nel nome di Brandi - scrive Rubiu nel testo in catalogo “Morandi è l’artista a cui Brandi ha dedicato una vita, con innumerevoli studi e saggi anche di carattere teorico, sino al punto di farne il modello ideale della sua estetica”⁶⁰⁸ - una rassegna dedicata ai fiori di Morandi. Ma è, forse, ancora un saggio di Barilli a ben definire lo spazio di Morandi nelle ricerche artistiche del Novecento. Barilli passa in esame l’intera produzione dell’artista e riconosce all’arte di Morandi l’altissimo valore di aver tenuto “un dialogo aperto con tutte le tendenze e le personalità che si succedono sulla ribalta della ricerca internazionale”⁶⁰⁹. Prima tra un certo materismo, presente nei suoi dipinti già dal ’20, che preannuncia l’informale, prova “di un rapporto a staffetta tra la ricerca morandiana e quella di Morlotti, di Moreni, di Leoncillo, di Burri, in Italia, o Fautrier, di De Stael in Francia”; ed ancor più “Morandi non è scavalcato quando, verso il ’60, il clima generale cambia radicalmente e vengono tempi sensibilizzati sul tema dell’oggetto”⁶¹⁰ che mostrano affinità tra l’opera del bolognese ed alcuni interpreti, tra cui Oldenburg e Dine, della Pop Art. Questo avvicendamento per Barilli è testimoniato anche dagli oggetti che ritroviamo nelle composizioni morandiane, “le suppellettili si fanno adeguate ai tempi; spariscono i pezzi ormai insostenibili; si sente che ora le suppellettili vengono da una produzione industriale di serie, e dunque hanno un piglio più asciutto ed essenziale”⁶¹¹.

⁶⁰⁶ U. Eco, *Il segno di Morandi*, in *Morandi. Gli Acquerelli*, catalogo della mostra, *cit.*, p.33.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p.34.

⁶⁰⁸ V. Rubiu, *Morandi come una dedica*, in *Morandi. I fiori*, catalogo della mostra, a cura di V. Rubiu e M. Pasquali, Electa, Milano 1990, p.13.

⁶⁰⁹ R. Barilli, *Giorgio Morandi*, in *Storia Illustrata di Bologna*, a cura di W. Tega, Nuova Editoriale AIEP, Milano, 1990, p.239.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ *Ivi*, p.238.

Morandi al museo e in fotografia, anche

“Una stanza che sembra una rêverie”
Charles Baudelaire, *La camera doppia*, 1869

La voce autorevole di Brandi che, già nel 1983, invocava, dalle pagine del “Corriere della Sera”, un “museo per Morandi nel cuore di Bologna”⁶¹², trova realizzazione solo dieci anni dopo. E’ il 4 ottobre del 1993 quando viene inaugurato il Museo Morandi con sede a Palazzo d’Accursio a Bologna, la direzione è affidata a Marilena Pasquali che con tenacia e passione ne ha seguito la nascita e la realizzazione. Il museo, che rappresenta uno dei momenti più rilevante della storia recente di Morandi ed è sicuramente l’avvenimento centrale degli anni Novanta per lo sviluppo del discorso sull’artista, al momento dell’inaugurazione dispone di un *corpus* di opere composto da 59 dipinti, 11 acquerelli, 59 disegni, 78 acqueforti che ne fanno il più grande nucleo di opere morandiane al mondo. La costituzione del museo è preceduta da un lunghissimo cammino costellato di donazioni, lasciti ed acquisti operati con il sostegno del Comune di Bologna⁶¹³. Anna, Dina e Maria Teresa Morandi, sorelle dell’artista, donano nel corso degli anni numerose opere, prima alla Galleria Comunale d’Arte Moderna e poi al Comune, in vista dell’inaugurazione del Museo Morandi. Accanto alle donazioni dei familiari dell’artista giungono quelle di studiosi e collezionisti, tra i quali Cesare Gnudi, Giuseppe Raimondi, Camilla Malvasia. Tra gli acquisti è assai rilevante quello finanziato dal comune bolognese nel 1985 per l’acquisizione di ben ventidue dipinti dalla collezione di Francesco Paolo Inghrao. Nel museo, al momento dell’apertura, trova posto anche la ricostruzione integrale della camera-studio dell’artista donata da Maria Teresa Morandi, che “verrà realizzata in una specifica sala spazialmente e concettualmente collegata al complessivo percorso museografico”⁶¹⁴, come spiega Marilena Pasquali, mentre la sala è in fase d’allestimento. La studiosa ritiene che la ricostruzione dell’*atelier*, “un luogo che assume i connotati di uno spazio mentale di concentrazione e di riflessione”, è necessaria per l’approfondimento delle conoscenze sull’arte di Morandi “se si considera l’indissolubile legame che unisce questa agli oggetti reali che egli di volta in volta

⁶¹² C. Brandi, *Morandi merita un museo nel cuore di Bologna*, in “Corriere della Sera”, 23 dicembre 1983.

⁶¹³ Per una dettagliata ed approfondita cronologia dei momenti più importanti che hanno preceduto la nascita del Museo Morandi, si veda: *Formazione e sviluppo del Museo Morandi. Cronistoria della raccolta*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana editoriale, Milano 2004, p.451-453.

⁶¹⁴ M. Pasquali, *La Donazione Morandi*, in *La Donazione Morandi alla Città di Bologna*, Electa, Milano 1991, p.6.

elegge a protagonisti della composizione che sistema sul tavolo o sui ripiani contro le pareti”⁶¹⁵. Ma senza prenderla troppo alla larga, il trasferimento dello studio presenta non poche insidie, infatti anche Carlo Zucchini, fautore del trasferimento dalla casa di Via Fondazza alle sale di Palazzo d’Accursio - “ci lasceremo alle spalle una scatola svuotata dalle sue principali memorie”⁶¹⁶ - si chiede “come passare allora il difficile guado dallo studio originale alla sua ricostruzione, in modo da non creare un falso né un altare alla memoria?”⁶¹⁷. Zucchini ritiene che la soluzione possa essere nella semplicità ed economia dell’intervento, così l’universo morandiano deve trovare posto in una sorta di *white cube*: “pareti bianche, luce chiara e diffusa, molta pulizia, ogni presenza al suo posto, con ordine e semplicità”⁶¹⁸. Per schivare il pericolo avvertito da Zucchini, gli allestitori avvertono che la ricostruzione dello studio vuole essere “non una ricostruzione feticistica, ma un modo per capire come ogni opera [...] venisse concepita in termini di composizione e di piani di vista e realizzata a partire dallo stesso angolo visuale”, infatti “il visitatore vi accede non come poteva avvenire dalla porta interna dell’appartamento, ma dalla porta finestra, cioè dalla parte della luce”⁶¹⁹. Ed ancora, proprio per sfuggire alla temuta feticizzazione che, ad ogni istante, rischia lo spazio privato elevato ad identità pubblica, si spiega che “all’interno dello studio saranno ciclicamente messe a confronto alcune opere con le relative composizioni dal vero di oggetti”⁶²⁰, in modo da conferire allo spazio la dinamicità del laboratorio più che la staticità di un *atelier*. In effetti la messa in scena di uno spazio dal così elevato valore simbolico come l’*atelier* morandiano - un interno la cui atmosfera è a tal punto impregnata della vita di colui che lo abita da esserne estensione fisionomica⁶²¹ - risponde alla “necessità che il museo si aprisse, rinunciando ai propri esclusivi privilegi, alla condizione di separatezza, di estraneità dai turbamenti e dalle contraddizioni del presente”, e coincide necessariamente “con l’accelerazione di un processo, quello di feticizzazione, che se da sempre è il processo con cui il museo esercita il suo potere di legittimazione, [...] si mostra

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ C. Zucchini, *Lo studio di Giorgio Morandi: persistenza e trasformazione*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, cit., p.30.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ *Ivi*, p.31.

⁶¹⁹ R. Scannavini, *Il Museo Morandi: un museo nel Palazzo di Città*, in *La Donazione Morandi alla Città di Bologna*, cit., pp.25-26.

⁶²⁰ *Ivi*, p.26.

⁶²¹ Tomás Maldonado ha discusso della memoria dei luoghi dell’abitare, della casa, e in particolare del microambiente domestico nel capitolo *Memorie e luoghi dell’abitare* nel suo volume *Memoria e conoscenza: sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2005.

poi anche come uno degli elementi che meglio caratterizza la società contemporanea”⁶²². Se è vero che l’apertura, lo svelamento del privatissimo laboratorio dell’artista - nel caso di Morandi addirittura luogo segreto - ha esposto lo spazio ad un inevitabile processo di feticizzazione, ne ha anche permesso una rinnovata assimilazione ed un’elaborazione consapevole dalle estetiche di fine Novecento.

Partecipe dello svelamento e della diffusione dell’iconografia dell’*atelier* morandiano, ma anche linguaggio che maggiormente ha contribuito ad una risemantizzazione dello spazio dell’artista è stato certamente il *medium* fotografico. Lo spazio morandiano rivela un magnetico potere fotogenico che ne potenzia i significati, preannunciato dagli scatti di Folon allo scadere degli anni ’70, e, successivamente, approfondito in modo rigoroso da numerosi fotografi, tra cui Luigi Ghirri, Gianni Berengo Gardin, Paolo Ferrari⁶²³. Il contributo maggiore al rinnovamento dell’estetica morandiana attraverso la fotografia, anche a distanza di anni, resta quello di Luigi Ghirri. Il lavoro del fotografo emiliano, commissionato da Carlo Zucchini e da Maria Teresa Morandi, fu realizzato in vista dell’imminente trasferimento dello studio nelle sale del Museo Morandi. Luigi Ghirri, la figura chiave della *New Wave*⁶²⁴ fotografica italiana degli anni Ottanta, partito da un assetto concettuale nel corso del decennio, “approda ad una fotografia apparentemente concentrata sull’oggetto-immagine, sul tema costante di questo oggetto, il paesaggio, ed infine sulle stesse modalità di costruzione dell’immagine”⁶²⁵. Ghirri si muove nello stesso solco definito da Morandi, facendo della fotografia uno strumento per analizzare la composizione e la percezione delle immagini, per approfondire, non a caso, attraverso paesaggi ed oggetti, il rapporto con il reale⁶²⁶. Così “il paesaggio non è, o meglio non è per Ghirri, un’entità fisica, una macro-forma da studiare e ristrutturare, il paesaggio è una condizione del nostro vivere,

⁶²² S. Zuliani, *Il museo all’opera. Le ragioni di una riflessione*, in *Il museo all’opera. Trasformazioni e prospettive del museo d’arte contemporanea*, a cura di S. Zuliani, Bruno Mondadori, Milano 2006, p.2.

⁶²³ L’esposizione *I fotografi e Morandi* a cura di Marilena Pasquali svoltasi al Museo Morandi di Bologna (1 aprile -20 ottobre 2001) è stata, ad oggi, la prima ed unica occasione di indagine del legame tra fotografia e mondo morandiano. In mostra furono presentate, in un’ampia curvatura cronologica, sia ritratti dell’artista, sia fotografie dei luoghi da lui abitati. Tra gli artisti presenti: Lamberto Vitali, Leo Lionni, Franz Hubmann, Duane Michals, Herbert List, Lee Miller, Ugo Mulas, Antonio Masotti, Libero Grandi, Jean-Michel Folon, Paolo Ferrari, Paolo Monti, Nino Migliori, Luigi Ghirri, Gianni Berengo Gardin, Luciano Calzolari.

⁶²⁴ Claudio Marra ha utilizzato per la prima volta quest’espressione nel testo, *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio negli anni Ottanta*, Montanari, Ravenna 1995, con riferimento al lavoro di Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Giovanni Chiaromonte, Mario Cresci, Carlo Gajani, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice.

⁶²⁵ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “Senza combattimento”*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p.224.

⁶²⁶ Per un’analisi approfondita del rapporto che lega la ricerca di Ghirri a quella di Morandi si veda, *Il senso delle cose. Luigi Ghirri. Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di P. Borgonzoni Ghirri, Diabisis, Reggio Emilia 2005.

del nostro essere immersi, qui ed ora, nel mondo”⁶²⁷. L’opera di Ghirri traduce il respiro dei lavori morandiani in un’intensa ricerca sui luoghi e gli oggetti marginali, su cui misura il peso del nostro essere al mondo. Le affinità tra il lavoro dei due artisti si concretizzano nelle foto realizzate nello studio di Via Fondazza, dove Ghirri con grande acume “si convinse che Morandi utilizzasse l’atelier come una camera ottica in cui la finestra era il foro stenopeico che veniva attrezzato con diversi teli e tende per creare un tipo particolare di luce che illuminasse i soggetti”⁶²⁸. Le osservazioni del fotografo non solo offrono ulteriori contributi per una comprensione più approfondita del *modus operandi* di Morandi, dimostrando l’enorme lavoro di costruzione scenografica e concettuale che precedevano la stesura pittorica, ma offrono anche supporto a nuovi modelli di lettura dell’opera morandiana. Ad un lavoro compositivo che faceva dello studio una *camera ottica*, Morandi unisce quasi un occhio fotografico che elabora “gli stessi oggetti in una visione dove varia la messa a fuoco e la distanza focale”⁶²⁹, come rileva Maurizio Fagiolo Dell’Arco. Così orientato, lo storico dell’arte romano ribadisce, sulla scia di Ragghianti e quasi in concomitanza con il lavoro di Ghirri, che l’affannosa ricerca di Morandi - “un’indagine sul punto di vista (dal basso, a altezza d’occhio, dall’alto), sulla illuminazione (positivo e negativo), sul montaggio degli elementi e delle sequenze, sul tipo di concentrazione e dilatazione dell’immagine (messa a fuoco, dissolvenza)”⁶³⁰ - manifesta suggestioni cinematografiche. Ghirri riflette sugli oggetti del mondo morandiano, ricrea le sue composizioni, riprende i suoi strumenti di lavoro, ma poi superando “uno sguardo rigido, che più che a vedere lo costringeva a documentare”⁶³¹, si abbandona su particolari *minimi* dell’interno - le ante di un armadio, la pila di libri, le imperfezioni che solcano le pareti - sui quali, forse, avrà trovato riposo lo sguardo di Morandi, estenuato dall’ossessiva contemplazione delle sue composizioni. Scrive Messori che Morandi, dopo aver costruito la sua composizione, “cominciava una paziente attesa contemplativa, dove poteva anche spostare e cambiare disposizione agli oggetti, non senza però aver prima segnato l’esatta posizione in cui erano, per poterla ritrovare”⁶³².

⁶²⁷ *Ivi*, p.225.

⁶²⁸ Luigi Ghirri, a cura di M. Mussini, Federico Motta Editore, Milano 2001, p.67.

⁶²⁹ M. Fagiolo dell’Arco, *Giorgio Morandi, Natura morta (1927). Luce e geometria pierfrancescana*, in Idem, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, cit., p.176. Quest’aspetto dell’opera morandiana è stato oggetto d’analisi nel saggio dedicato all’artista nel volume: *Memoria Del Futuro. Arte Italiano Desde Las Primeras Vanguardias a La Posguerra*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant e I. Giannelli, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1991.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ G. Messori, *Luigi Ghirri. Atelier Morandi*, Palomar, Bari 2002, p.31.

⁶³² *Ivi*, p.25.

Quest'attesa contemplativa richiedeva "molto più tempo di quanto non ne occorresse per la stesura pittorica. Era una preparazione lunga, pazientemente meditata, che probabilmente si concludeva soltanto quando Morandi riusciva a cogliere, nel modo più giusto e duraturo, l'effetto che faceva una particolare intensità luminosa che si depositava sugli oggetti, avvolgendoli in quel rapporto di reciprocità, fra di loro e con lo spazio"⁶³³. Forse Ghirri, in questa *camera spirituale*, come la baudelairiana *Camera doppia*, in cui "un sentore infinitesimale del genere più squisito, a cui si mescola una leggerissima umidità, galleggia in [un'] atmosfera in cui la mente assopita è cullata da calde sensazioni di serra", in cui "non ci sono più né minuti, né secondi. Il tempo è sparito"⁶³⁴, avrà atteso, in contemplazione, la giusta inquadratura. Anche lo sguardo di Ghirri, dopo lungo esercizio, si sarà arreso "a una sorta di animazione interna alle cose, che già sapeva guidare sulla tela la mano di Morandi, e che per Merleau-Ponty si realizza «quando il mondo visibile e quello dei miei progetti motori sono parti totali del medesimo Essere»"⁶³⁵. Ghirri sente Morandi come un congenero, percepisce la sua pittura in termini fotografici, sia per la costruzione compositiva che la precede, sia perché essa, come la sua fotografia, è una scrittura di luce capace di cogliere l'evanescenza, l'impalpabilità delle cose. Le foto furono scattate nel 1989 e, a quasi quarant'anni dalla morte dell'artista, il luogo conservava inalterato un mistero tale da spingere Ghirri ad affermare: "sembrava che lui fosse ancora lì; fosse appena uscito di casa"⁶³⁶. A poca distanza dal lavoro di Ghirri si confrontò con l'*atelier* di Morandi Gianni Berengo Gardin⁶³⁷. Anche il lavoro del fotografo ligure nasce dalla rete d'iniziative create dalla commissione istitutrice del Museo Morandi tese a documentare lo studio dell'artista prima del trasferimento nelle sale museali. Con sicuro intuito scrive Pietro Citati: "le fotografie di Gianni Berengo Gardin sono bellissime: tra le più belle che abbia mai visto. Riproducono con estrema fedeltà lo studio ricostruito: ma le trombettine, le caraffe, i fiori secchi, persino la polvere che un tempo erano intrise di colori, ora appaiono in bianco e nero. Tutto è cambiato. Rispetto ai quadri sembrano più intense, fisse e violente, come se il mondo di Morandi fosse stato pietrificato da una mano invisibile. Talvolta, sulla fotografia, appaiono fantasmi. Così immaginiamo che, in Morandi, nascosto dietro il delicatissimo velo

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ C. Baudelaire, *La camera doppia*, in *Lo spleen di Parigi*, B.U.R. Milano 1955, p.20.

⁶³⁵ G. Messori, *Luigi Ghirri. Atelier Morandi*, cit., p.31.

⁶³⁶ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, p.46.

⁶³⁷ Cfr. *Berengo Gardin. Lo studio di Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di M. Pasquali, Charta, Milano 1993.

giallo e rosa, abitasse un pittore apocalittico, che attendeva la fine del mondo”⁶³⁸. Seguendo le preziose indicazioni disseminate da Citati constatiamo che Berengo Gardin, in antitesi al racconto dolce di Ghirri che evoca la presenza-assenza di Morandi nella trasparenza dei colori, utilizza l’intensità del bianco e nero per restituire la solidità del mondo morandiano. Le foto, realizzate nel 1993, con uno stile secco e asciutto restituiscono materialità e drammaticità al luogo abitato da Morandi, così, laddove Ghirri percepisce gli oggetti dell’artista come epifanie fenomenologiche, Berengo Gardin ne avverte tutto il peso oggettuale. Berengo Gardin, con il suo allenato occhio da fotoreporter, squarcia il *velo* fenomenologico, aggira l’evanescente pittoricismo che impregna gli scatti ghirriani, e recupera la spazialità, si direbbe l’abitabilità, del mondo di Morandi. In quest’universo gli “Oggetti, scatole [...]. Emanano oscurità, senso di presentimento [...] di qualcosa di più generale, un qualcosa di grande portata e contenuto”⁶³⁹. Gli oggetti diventano “personaggi di un teatrino della crudeltà”⁶⁴⁰, simboli dei rituali di una quotidianità perturbante e misteriosa. Oscillante tra il bianco e nero ed il colore, è la doviziosa ed accurata documentazione di Paolo Ferrari dei luoghi morandiani, dalla casa studio di Via Fondazza e quella di Grizzana, agli spazi laboratoriali dell’Accademia di Bologna. La ricerca del fotografo bolognese, la più estesa e dettagliata, sviluppata lungo circa un trentennio, è il racconto dei numerosi incontri con i luoghi e le cose dell’artista, sempre sostenuti da una partecipazione ed un’adesione all’estetica morandiana, mai finalizzati alla sola documentazione. Il grande contributo della fotografia al discorso su Morandi, forse, è incentrato prevalentemente sulla dimostrazione di un articolato ed enigmatico universo pre-pittorico nella ricerca dell’artista, costituito dal contesto spaziale ed esistenziale in cui l’artista operava e soprattutto dalla complessa impalcatura concettuale, scandita da interminabili verifiche d’accertamento, che presiedeva la realizzazione dei dipinti. Ed è su questo spazio ansioso che ha lavorato e lavora, una generazione di artisti, tra i quali Rachel Whiteread, Lawrence Carroll, Tacita Dean, Tony Cragg, Pier Paolo Calzolari, Claudio Parmigiani, che ha dialogato con Morandi non più su un piano esclusivamente pittorico, ma ha traslato il suo mondo poetico, di cui il dipinto è approdo definitivo, in una forma di linguaggio installativo. E’ in quest’incontro con modelli postmoderni - si pensi ancora alle

⁶³⁸ P. Citati, *Chardin Morandi uno studio fisso nel tempo*, in “La Repubblica”, 20 marzo 2009.

⁶³⁹ D. DeLillo, *Rumore bianco*, trad it., Einaudi, Torino 1999, p.12.

⁶⁴⁰ M. Fagiolo dell’Arco, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, cit., p.73.

“drammatiche scansioni”⁶⁴¹ d’oggetti che formano il *Theatre of Consumption* dell’americano Haim Steinbach o alle *Still life*, accurate ricostruzioni in gomma, plastica, vetro, di composizioni morandiane, di Jane Simpson⁶⁴² - che il *dispositivo Morandi* attua l’ennesima riconfigurazione. Questo territorio d’incontro tra Morandi e la ricerca artistica contemporanea è stato indagato dal Museo Morandi attraverso un’articolata e ragionata programmazione espositiva. Questo proposito è infatti chiaramente esemplificato da Peter Weiermair, direttore del museo dal 2001 al 2008, che spiega: “è mia intenzione considerare l’opera di Morandi non isolata, ma appunto in un contesto attuale” ed approfondire il lavoro di quegli “artisti che mantengono vivo un dialogo con l’opera di Morandi”⁶⁴³. Forte di questo programma, il Museo Morandi - nella ventennale attività svolta nella sede di Palazzo d’Accursio e poi nella sede del MAMbo, dopo il trasferimento *temporaneo* per consentire dei lavori di ripristino nella struttura storica - ha intessuto un’attenta strategia di dialogo con grandi istituzioni internazionali e sin dall’apertura si è relazionato con ArteFiera, ponendosi come punto nodale nel circuito dell’arte contemporanea. Il Museo Morandi ha, nel corso degli anni, approfondito quegli aspetti latenti che costellano l’articolato *dispositivo Morandi* attraverso il confronto con l’opera di artisti che hanno esplorato con modalità eterogenee le traiettorie linguistiche del lavoro morandiano. Una delle prime esposizioni a rientrare in questa strategia di artisti in dialogo con le opere del bolognese, è la personale di acquerelli di Jean-Michel Folon nel 1997⁶⁴⁴. Il surrealismo dolce dell’artista belga, che aveva già realizzato il manifesto d’inaugurazione del Museo Morandi, si riflette negli acquerelli morandiani, ma trova approdo anche in una componente velatamente *naïf* che si manifesta in alcuni lavori dei primissimi anni d’attività di Morandi, nati dall’interesse per la pittura di Henri Rousseau. Se in questa scia di affinità linguistica si colloca anche l’esposizione dedicata agli acquerelli veneziani di Zoran Music nel 1998, segna invece uno spostamento verso sentieri concettuali l’opera *Polvere* di Claudio Parmiggiani presentata, a cura del Museo Morandi, nel 1999 come omaggio a Morandi. Parmiggiani costruisce la sua opera muovendo dal “significato metafisico” della polvere appreso, come lui stesso riferisce, nello

⁶⁴¹ A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, cit., p.64. Ad un’ascendenza morandiana per il lavoro di Haim Steinbach fa riferimento Guido Curto, si veda Idem, *Steinbach, un Morandi Postmoderno*, in “Tuttolibri”, Torino 15 Dicembre 2001.

⁶⁴² In particolare si fa riferimento all’esposizione: *Jane Simpson. Still, Still life*, Galeria Javier Lòpez (20 gennaio - 2 marzo 2006), Madrid.

⁶⁴³ P. Weiermair, *Il Museo Morandi oggi*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, cit., p.15-16.

⁶⁴⁴ Cfr. *Folon. Acquerelli*, a cura di M. Pasquali e E. Tadini, Grafis, Bologna 1996.

studio di Morandi. La polvere della presenza, *coltivata* ad arte sugli oggetti da Morandi, o quella dell'assenza, accumulatasi negli anni senza l'artista, diviene per Parmiggiani "materia dell'intervallo, della separazione, del lontano, sia nello spazio che nel tempo, e dunque del passato [...] ma contemporaneamente di un tempo fabbricato, manipolato, moltiplicato, tempo senza tempo, temporalità del disorientamento della storia"⁶⁴⁵. Nel segno della polvere, come dispersione di materia, ma anche come deposito esistenziale, si apre nel 1999 l'esposizione dedicata all'opera di Giacometti, a cui fa seguito l'anno successivo, nell'ambito del progetto *Morandi e tre maestri: Giacometti, Klee, Cézanne*, l'esposizione *Figure e Metamorfosi* con cento opere su carta di Paul Klee. Il progetto *Morandi e tre maestri* si propone di individuare le coordinate comuni di un discorso recitato da quattro voci isolate, si tratta nelle intenzioni della Pasquali, curatrice ed allora direttrice del Museo Morandi, di "un'ipotesi di sensibilità affine, di parallela necessità di pensiero e di analogo atteggiamento, tutto interiore, nel fare arte"⁶⁴⁶. Nel 2003, curata da Weiermair, nuovo direttore del Museo Morandi, s'inaugura una grande rassegna monografica dedicata all'opera dell'artista Julius Bissier. Il linguaggio essenziale di Bissier, che fa dell'acquerello la tecnica prediletta, è contrappunto perfetto all'opera morandiana degli ultimi anni: anche l'artista tedesco, infatti, assume la natura morta come tema fondamentale della sua visione, ma la sottopone ad un processo radicale di sintesi fino a farne un puro strumento d'astrazione. Se nei confini del linguaggio pittorico Bissier è certamente uno degli artisti formalmente più vicini a Morandi, altrettanto si può dire di Josef Saudek, corrispondenza che però si attua attraverso il medium fotografico. Lo sguardo del fotografo cecoslovacco, a cui il Museo Morandi ha dedicato una mostra nel 2003, ha fermato in una visione intima, atemporale, piccoli oggetti della quotidianità, ricavandone delle poetiche *vanitas*. Meno immediato, ma forse più interessante, è il dialogo portato in scena nel 2004 con l'esposizione che incrocia le opere di Antonio Calderara, Karl Prantl e Morandi. Le composizioni astratte imbevute di luce di Calderara e la leggerezza e la levigatezza delle *Pietre per la meditazione* dello scultore austriaco trovano felici consonanze con Morandi. Si evidenziano al contempo le qualità strutturali della luce di Morandi, ma anche il rigoroso minimalismo che regola le sue architetture. In questi *incontri ravvicinati* l'opera di Morandi conferma la sua inarrestabile vitalità semantica, la possibilità di colloquiare con linguaggi

⁶⁴⁵ E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p.206.

⁶⁴⁶ La citazione è riportata in S. Brighetti, *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, in "IBC", VIII, n.4, Bologna 2000.

differenti senza veder indebolita la propria identità. Ancora nel 2004 il Museo Morandi ospita una personale di trenta disegni di Joan Hernandez Pijuan, che coglie nelle opere dell'artista spagnolo un bilanciamento, un equilibrio, accompagnati da un bisogno di sintesi che azzerava la rappresentazione a pochissimi segni isolati al centro della composizione. La visione delle opere concretizza la rilevanza di Morandi che Pijuan ha sottolineato, in numerose occasioni, per la sua formazione artistica e per la definizione della sua pittura a *bassa voce*. Nel 2005 l'incontro tra l'opera di Morandi e Joseph Albers porta le opere dell'artista bolognese nel museo dedicato al maestro del Bauhaus a Bottrop e quelle di Albers al Museo Morandi. Il confronto tra i due artisti dimostra il comune approccio verso la serialità dei soggetti dipinti: entrambi attuano una ricerca ossessiva condotta, attraverso infinite verifiche, sempre sugli stessi motivi. Morandi persegue la sua speculazione sottoponendo gli oggetti delle sue nature morte a costanti variazioni, Albers invece indaga in modo rigoroso le qualità percettive del colore attraverso la forma del quadrato. Ed è lo studio della luce del colore a demarcare l'altra e, forse, più profonda affinità tra i due artisti⁶⁴⁷. Diverse sono le motivazioni che nel 2009 hanno portato nelle sale del Museo Morandi le opere fotografiche di Bernard e Hilla Becher⁶⁴⁸. La coppia tedesca ha adempiuto ad una straordinaria documentazione di edifici considerati oggi archeologia industriale. Questa ricerca, condotta con grande rigore compositivo, ha depurato questi edifici da ogni elemento di contestualizzazione ambientale, facendone invece emergere la funzionalità e la purezza delle forme architettoniche. Così le fotografie di Bernard e Hilla Becher agiscono, come le composizioni morandiane, alla definizione di un ordine strutturale. La rigida frontalità delle loro inquadrature è anche l'occasione per tornare a riflettere sulla qualità fotografica della prospettiva che Morandi utilizza per le sue nature morte. Il 2009 è anche l'anno che segna l'apertura al pubblico della casa-studio di Morandi di Via Fondazza, nella quale, dopo l'acquisto ed il restauro operati dal Comune di Bologna, si è deciso di riportare gli oggetti e gli arredi per ricostruire *in situ* lo studio. A più di quindici anni di distanza dal trasferimento dello studio nelle sale del Museo Morandi, con il ritorno nel ricostruito luogo d'origine si riaccende il dibattito sulla correttezza filologica di tale operazione e sull'ancora più marcata sacralizzazione-feticizzazione dei luoghi dell'artista. In merito, Marilena

⁶⁴⁷ Cfr. *Josef Albers. Omaggio al Quadrato. Una retrospettiva*, catalogo della mostra, cura di P. Weiermair, Silvana Editoriale, Milano 2005.

⁶⁴⁸ Cfr. *Bernard & Hilla Becher at Museo Morandi*, a cura di G. Maraniello, Schirmer/Mosel Verlag, Monaco 2009.

Pasquali, che più di tutti ha seguito e custodito l'eredità morandiana, scrive: "In primo luogo si pone l'interrogativo, tutto culturale, se sia meglio avere gli oggetti di Morandi vicino alle sue opere, per una migliore conoscenza della sua arte, oppure se debba prevalere la logica museografico-feticistica del luogo sacro e intangibile a cui ci si avvicina con reverenza, come a un palcoscenico ormai deserto. Non ho una risposta chiara a questa domanda e anche se io preferisco decisamente la prima soluzione, credo che possano avere un senso entrambe le ipotesi: oggetti e opere insieme, al museo, per comprendere meglio l'artista e il suo *modus operandi*; studio ricostruito (perché, oggi, più di questo non si può comunque fare) come meta di una visita rispettosa e meramente evocativa"⁶⁴⁹. Nel 2011 si susseguono ben tre esposizioni dedicate ad artisti che con linguaggi diversi mostrano affinità con l'opera di Morandi: Pier Paolo Calzolari, Wayne Thiebaud, Alexandre Hollan. Di Calzolari viene esposta la grande installazione *Senza Titolo 2010* che appare come una dolce elegia del pensiero morandiano, una metafora della purezza concettuale e della pensata leggerezza che le opere tarde di Morandi emanano. Un incontro, quello tra i due artisti, tutto bilanciato sulla *luminosità* del pensiero, infatti sembra che Calzolari avverta nei dipinti di Morandi la luce che racconta di aver percepito nei suoi anni veneziani, "una luce invadente [che] possedeva gli oggetti e le realtà fisiche rendendole astrattamente tattili. Dava la sensazione che gli oggetti fossero fatti di luce, fisici ma impalpabili"⁶⁵⁰. Anche se i lavori di Thiebaud e di Morandi ad una prima osservazione appaiono poco conciliabili, infatti le modalità pop dell'artista statunitense - le cui composizioni sono affollate da oggetti simbolo della società dei consumi (dolci, caramelle, chewing gum, hot dog, cosmetici, giocattoli) - sembrano in antitesi con le atmosfere morandiane, una riflessione più attenta rivela insospettabili affinità. Thiebaud come Morandi utilizza oggetti comuni, quotidiani, e sviluppa il suo linguaggio sulla ripetitività della rappresentazione e sullo studio delle varianti, dimostrando una profonda attenzione al controllo degli aspetti formali e strutturali delle sue composizioni. Da una comune disposizione per un'osservazione di tipo fenomenologico sono accomunati Alexandre Hollan e Morandi, infatti l'artista ungherese seguendo la lezione morandiana mantiene la forma e lascia oscillare la sua ricerca tra figurazione e astrazione. Spiegano le curatrici della mostra che tra i due artisti ci sono "sia affinità che differenze, ciò che li accomuna sono i soggetti della rappresentazione, ma la differenza è sicuramente nel modo

⁶⁴⁹ M. Pasquali, *Morandi: due studi, due storie*, in "IBC", XVII, n.1, Bologna 2009.

⁶⁵⁰ *Pier Paolo Calzolari*, in G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, p.156.

di guardare gli oggetti del quotidiano. Là dove Hollan esprime una vicinanza, Morandi sembra esprimere una distanza, la natura resta osservata, anche se in ultima analisi entrambi conducono l'osservatore verso un oltre"⁶⁵¹. L'ultimo artista presentato accanto a Morandi nelle sale del Museo Morandi, prima del suo trasferimento negli spazi del MAMbo, è stato Carlo Mattioli nel 2012. Con l'artista modenese si è analizzata una ricerca che, muovendo dall'esempio morandiano, si è rivolta allo studio della natura morta come simbolo della condizione moderna. Mattioli lavora sulla perdita di forma che contraddistingue le opere più *libere* di Morandi e ne accentua lo spessore materico, portando ad esiti più radicali certe premesse insite nei lavori morandiani. Il confronto tra i due artisti permette quindi di riflettere anche sulle qualità materiche del tessuto pittorico morandiano.

⁶⁵¹ *Intervista a Lorenza Selleri e Giusi Vecchi*, a cura di M. Rapagnetta. Il documento è consultabile online all'indirizzo internet: <<http://www.incontrarsinellarte.it/2012/01/09/intervista-a-lorenza-selleri-e-giusi-vecchi/>>.

Nuove letture di una critica interminabile

“Per un novello Vasari, fortuna e sfortuna di Morandi, costituirebbero un capitolo edificante sul costume e le ideologie, le ignoranze e lo snobismo del nostro mondo”

Pio Maria Bardi

L'apertura del Museo Morandi negli anni Novanta determina un ulteriore rilancio degli studi morandiani e sul finire del decennio, attraverso alcune cruciali esposizioni, si affermano nuove letture critiche che delineano gli sviluppi per gli anni successivi, trovando poi riscontro nella grande esposizione al Metropolitan di New York del 2008. La partita dell'arte italiana, a fine secolo, si gioca ancora sulla compresenza di antico e moderno come tratto caratterizzante dello spazio artistico italiano, ed in questo spazio, ancora una volta, è centrale la presenza di Morandi. Di questo *stato dell'arte*, si direbbe, ne è sintomo e prova la XLVII Biennale veneziana che Germano Celant, curatore del settore delle arti visive, costruisce sullo slogan *Futuro-Presente-Passato*⁶⁵². Il progetto critico di Celant, inscritto nella curvatura cronologica 1967-1997, dispone su “una piattaforma orizzontale”⁶⁵³, in un eterno presente, artisti storici ed artisti più giovani. Nello stesso periodo, negli spazi di Palazzo Quirini Dubois a Venezia, Achille Bonito Oliva cura la sua personale contro-biennale, *Minimalia. Da Giacomo Balla a ...*, anch'essa un'esposizione che corre lungo il filo della tradizione artistica italiana. Bonito Oliva rintraccia un “minimalia italiano” e spiega che “dalle Avanguardie storiche alle Neoavanguardie, dal Futurismo alla Transavanguardia è possibile riscontrare una linea mediterranea e cosmopolita dell'arte italiana capace di rappresentare la modernità senza appiattirsi sui modelli nordeuropei ed americani”⁶⁵⁴. L'anno successivo, ancora nell'inquieto spazio lagunare e sempre tesa dal proposito di un necessario raccordo tra passato e presente, s'inaugura nelle sale della collezione Peggy Guggenheim, dopo essere stata in precedenza alla Galleria dello Scudo di Verona, l'esposizione *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964* che “ci fa capire con chiarezza ammirevole e con approccio critico nuovo un periodo di attività di Giorgio

⁶⁵² Cfr. G. Celant, a cura di, *Futuro, Presente, Passato*, Catalogo della XLVII Biennale di Venezia, Electa, Milano 1997.

⁶⁵³ M. Carboni, *A Venezia Futuro, presente, passato*, in “il Tirreno”, 11 giugno 1997.

⁶⁵⁴ A. Bonito Oliva, a cura di, *Minimalia. Da Giacomo Balla a ...*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1997, p.16.

Morandi, l'ultimo, che è stato finora liquidato dalla critica con troppa facilità"⁶⁵⁵. L'esposizione è di grande interesse per le numerose novità metodologiche proposte. Innanzitutto, a differenza di gran parte delle esposizioni monografiche dedicate all'artista, è disegnata su un singolo periodo d'attività, l'ultimo, che fino ad allora è stato il meno studiato; questo segmento cronologico è attraversato mediante un'accurata ricostruzione filologica attenta al valore dei dipinti e alle fonti visive coeve. Inoltre numerosi sono gli affilatissimi studiosi che compaiono in catalogo che, attraverso una pluralità di linguaggi, rileggono Morandi al presente. Laura Mattioli Rossi, curatrice dell'esposizione, nel testo introduttivo, dal significativo titolo *Morandi: questioni di metodo*, precisa che la rassegna intende "verificare e approfondire le [...] 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 di storia applicato alla produzione artistica e i metodi della critica d'arte"⁶⁵⁶. L'esposizione si pone così in un alveo più ampio della semplice monografia e si propone di analizzare l'opera morandiana in un campo ampio che contenga la storia, la storia dell'arte e la critica d'arte. In questa complessa tessitura il problema delle variazioni, cioè del *modus operandi* di Morandi che caratterizza l'esorbitante produzione in *serie* del periodo in esame, segna "l'abbandono dell'idea di creare capolavori", infatti se Walter Benjamin⁶⁵⁷ aveva teorizzato la morte dell'aura, "Morandi persegue invece pragmaticamente all'interno della pittura [...], la morte dell'aura, perché non crede più che il reale, molteplice e discontinuo, soggetto alla posizione relativa dell'osservatore e alle scelte arbitrarie del pittore, possa ancora essere rappresentato con un atto emblematico e unico"⁶⁵⁸. Questo significativo scatto, rilevato dalla studiosa con una concezione marcatamente postmoderna, sancisce l'abbandono, da parte di Morandi, dell'idea di progresso, e quindi l'uscita dalla storia dell'arte, intesa come disciplina evolucionistica. Il sistema di variabili configurato da Morandi, la molteplicità e la relatività di cui è metafora, fuoriesce dalla storia e diviene indizio di una "temporalità fratturata,

⁶⁵⁵ T. Krens, *Introduzione*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, s.p.

⁶⁵⁶ L. Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.9.

⁶⁵⁷ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad.it., Einaudi, Torino 1966.

⁶⁵⁸ L. Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.12.

discontinua, incerta”⁶⁵⁹. Ma l’*ultimo* Morandi ottiene questo risultato anche per mezzo di una nuova costruzione spaziale che abolisce la dittatura prospettica, infatti “gli oggetti non sono più disposti su un tavolo, in una tridimensionalità accentuata dai contrasti di luce e ombra, ma su una superficie [sulla quale] sembrano sovrapporsi o scivolare in verticale gli uni sugli altri”⁶⁶⁰. Conseguenza di queste osservazioni - la domanda sulla quale è costruita l’esposizione è “come debba essere considerata l’opera estrema del pittore nell’ambito della storia dell’arte del XX secolo”⁶⁶¹ - è che la modernità di Morandi si gioca su “un atteggiamento diacronico, legato alla ricerca non di un bello eterno ed estetizzante, ma di un linguaggio capace di conferire senso e significato alla forma pittorica”⁶⁶²; di questa ricerca la pittura di Morandi diviene “luogo di una riflessione sull’uomo e sul mondo di natura sostanzialmente filosofica”⁶⁶³. Da questa lettura di fine secolo i lavori realizzati da Morandi nell’ultimo quindicennio d’attività, con una sorprendente torsione, si liberano dalla rete della modernità e si trovano proiettati nella costellazione postmoderna; paradossalmente, ma poi forse nemmeno tanto, le opere morandiane sfuggono alla modernità - il moderno si manifesta come discontinuità, perpetuazione del nuovo⁶⁶⁴ - e si ritrovano ad abitare nell’orizzontalità storica della postmodernità. Sono parte di questo teorema anche alcune osservazioni che trapelano dagli scritti in catalogo di Maria Mimita Lamberti e di Marilena Pasquali. Maria Mimita Lamberti, in un accurato affresco in due tempi, risale prima alle fonti visive di Morandi e poi alla fortuna delle sue opere, aspetto, quest’ultimo, analizzato anche attraverso la presenza di opere morandiane nell’arredo di interni del cinema italiano. Da questo bilancio si evince che per lungo tempo il giudizio critico su Morandi è rimasto attardato ed ancorato al repertorio visivo d’anteguerra, quasi che la questione Morandi si fosse chiusa con la Quadriennale romana del 1939. La critica italiana, tranne poche voci, conosceva poco l’ultimo ventennio d’attività dell’artista e si esprimeva per formule sclerotizzate che riducevano l’opera morandiana ad un formulario di banalità. Ne è prova, ad esempio, il giudizio di un critico come Gillo Dorfles che nel 1963, dimostrando d’ignorare totalmente i lavori ultimi dell’artista, scrive: “non è più il tempo di

⁶⁵⁹ A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, cit., p.48.

⁶⁶⁰ L. Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., pp.15-16.

⁶⁶¹ *Ivi*, p.18.

⁶⁶² *Ivi*, p.21.

⁶⁶³ *Ivi*, p.23.

⁶⁶⁴ Angelo Trimarco ha discusso questi problemi nel capitolo *L’uscita dal postmoderno*, in *Idem, Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, cit., pp.35-48.

macchiaiolo, né della scapigliatura, e neppure dell'espressionismo alla Brucke o al Blau Reiter o del naturalismo alla post-Morandi. E' un tempo molto più serio dove alla pittura competono altri compiti di quelli aneddotici, illustrativi, romanticamente sentimentali, atmosfericamente intimisti"⁶⁶⁵. Anche la citata presenza di Morandi negli interni del cinema italiano è segnale di un uso stereotipato della sua opera, l'appartenenza ad una ristretta e raffinata cerchia borghese, come traspare nei due episodi più noti, *La notte* di Antonioni e *La dolce vita* di Fellini, entrambi del 1960. In particolar modo *La dolce vita*, in cui appare una natura morta del 1941, riflette "la ridotta visibilità (e conoscenza) del nuovo Morandi postbellico, diffusa anche tra gli addetti ai lavori" e "la difficoltà di vedere direttamente o in riproduzione fotografica le nuove opere che Morandi va dipingendo, e che potrebbero mutare lo schema critico di un maestro ormai fuori dal tempo"⁶⁶⁶. Il paradosso è che la lacuna creata dalla mancata ricezione degli ultimi decenni dell'attività di Morandi da parte della critica italiana, che avrebbe permesso la riformulazione del giudizio espresso, è colmata dalla critica straniera, così "l'ultimo Morandi è [...] meno visto e riconosciuto in Italia che all'estero"⁶⁶⁷. Della veridicità di questa osservazione, per restare in ambito cinematografico, ne è testimonianza il film *Un bacio e una pistola* del 1955 di Robert Aldrich, in cui una natura morta del 1954, posta accanto ad un dipinto di Afro Basaldella, dimostra l'aggiornatissima conoscenza dell'opera morandiana. Di questo parere è anche Marilena Pasquali che ribadisce: "mentre all'estero il coro unanime degli studiosi vede in questa pittura il vertice di tutta l'arte morandiana, 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 di protagonista di tutto questo secolo"⁶⁶⁸.

A riallacciare Morandi al tempo presente e a valutarne l'assorbimento da parte della cultura d'oltreoceano, ci pensano i saggi di Joseph J. Rishel e di Angela Vettese. La studiosa italiana, muovendosi sul terreno sdruciolevole degli artisti apparentati a Morandi, si propone di "confrontare questo corpus notevole di opere con le ricerche che,

⁶⁶⁵ G. Dorfles, *I pericoli di una situazione*, in "Il Verri", n.12, Milano, dicembre 1963, p.4.

⁶⁶⁶ M. Mimita Lamberti, *Convenzioni e convinzioni di un genere pittorico*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., p.33.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p.35.

⁶⁶⁸ M. Pasquali, *Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., p.41.

contemporaneamente alla sua realizzazione ma anche in tempi successivi al suo termine, si sono presentate alla ribalta in Europa e negli Stati Uniti”⁶⁶⁹. Il processo che, per la Vattese, avvicina l’artista bolognese alle ricerche del presente è “il raffreddamento del dipingere manifestato dall’ultimo Morandi”, che in antitesi al contemporaneo dilagare dell’informale e dell’espressionismo astratto lo videro raffreddare e “progressivamente pulirsi da qualsiasi eccesso emozionale”⁶⁷⁰. Quest’operazione che connota i dipinti degli ultimi anni facendone processi iterativi e analitici, come già abbiamo avuto modo di segnalare, s’incrocia con le ricerche che definiscono la menniana “linea analitica dell’arte moderna”, e quindi con esperienze come “le proliferazioni di cubi delle prime opere di Sol LeWitt, il combinarsi ritmico di parallelepipedi negli Specific Objects di Donald Judd, nei blocchi di Carl Andre”⁶⁷¹. La *famiglia* dei morandiani invece non comprenderebbe per la Vattese, artisti come Tony Cragg, Haim Steinbach, Allan McCollum, operanti nell’ambito della scultura oggettuale. La studiosa in questo caso, forse, non ritiene opportuno far convergere tra gli interessi che questi artisti hanno potuto maturare rispetto a Morandi la totalità del processo creativo dell’artista bolognese e quindi gli oggetti che nella loro concreta materialità abitano l’universo morandiano e che, invece, con grande prontezza la fotografia ha presentato nello *spazio* dell’arte. In conclusione l’esposizione vuole dimostrare che “il Morandi del dopoguerra non solo comprese il suo tempo, ma anche seppe incamminarsi a modo suo sulla via modernista e sulla via di un’arte che ripensa le proprie ragioni interne”⁶⁷². Più che modernista, verrebbe da dire che il destino dell’opera morandiana sembra incrociare delle istanze postmoderniste emerse sulla “via newyorkese”⁶⁷³ indicata da Trimarco allo scoccare degli anni Novanta. Il proposito che orienta l’esposizione curata da Laura Mattioli Rossi, di approntare nuovi modelli interpretativi per l’opera dell’ultimo Morandi, si nutre anche del contributo dello psicanalista Fausto Petrella. Lo studioso precisa che il suo lavoro “non è certo una diagnosi clinica o una psicanalisi di Morandi”⁶⁷⁴, lavoro peraltro impossibile vista la biografia senza notizie dell’artista, ma è certamente un primo tentativo di avvicinarsi al lavoro dell’artista con strumenti meno usurati dall’interminabile esercizio a cui la critica ha

⁶⁶⁹ A. Vattese, *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.59.

⁶⁷⁰ *Ivi*, pp.60-62.

⁶⁷¹ *Ivi*, p.67.

⁶⁷² *Ivi*, p.69.

⁶⁷³ A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, *cit.*, p.59.

⁶⁷⁴ F. Petrella, “*Lux claustrii*”: costruzione di un mondo sublime. Note su Giorgio Morandi, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, *cit.*, p.70.

sottoposto Morandi. La mancanza totale d'informazioni di prima mano sulla vicenda esistenziale e la sterilità dei pochi scritti prodotti, lettere e quant'altro, che si assestano quasi sempre su un registro di superficiale formalità, fanno dell'uomo Morandi una nebulosa muta e indecifrabile, ed allora la prima cosa che colpisce è “lo strano parco d'oggetti che l'artista custodiva gelosamente [...] che significato poteva mai avere questa selezione di povere cose, accuratamente custodite”⁶⁷⁵. Questi oggetti si presentano già come un problema, che diventa di ancor maggiore risoluzione se si affrontano le complicazioni che emergono nella complessa metamorfosi a cui sono sottoposti nel farsi opera. Ma l'aspetto più destabilizzante è quello che potremmo definire, con la brillante definizione trimarchiana, *l'inconscio dell'opera*⁶⁷⁶, cioè la pericolosa scissione tra le intenzioni dell'autore ed i significati liberati dall'opera: quali sono i “messaggi [...] che Morandi affidava ripetutamente alle sue bottiglie? Oppure siamo noi che li accogliamo come messaggi enigmatici, che parlano dunque, più che di lui, di noi stessi, delle nostre risposte?”⁶⁷⁷. Domande, forse irrisolvibili, ma che in parte inducono Petrella a congedare l'iterazione tematica come necessario e facile effetto di un'ossessione, perchè la ripetizione è ogni volta attivata da una differenza, ciò che si ripete non è l'identico, ma identico è il ripetersi della differenza⁶⁷⁸. Gli oggetti - Morandi “era proteso verso il polo della cosa e questa lo assorbiva praticamente, facendogli dimenticare se stesso, il polo dell'Io, il soggetto dell'azione e della presa di posizione verso di essa” - sono fondamentali per l'artista nella relazione con il mondo e con se stesso, mediano la sua conoscenza della realtà che “nel suo spazio privato viene rispettata, ma fortemente limitata e piegata”⁶⁷⁹. La partita che Morandi gioca è l'eterna partita con l'irrappresentabilità del reale, anch'egli vive “il delirio, cioè la fondamentale inadeguatezza del linguaggio e del reale”⁶⁸⁰, scrive Barthes, questo è anche il senso più profondo della sua oracolare sentenza “nulla è più astratto del reale”. Il suo “oggetto di desiderio non è mai altro che il reale”, che poi è altrettanto l'irreale, perché

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

⁶⁷⁶ Cfr. A. Trimarco, *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicanalisi dell'arte*, Officina edizioni, Roma 1974.

⁶⁷⁷ F. Petrella, “*Lux claustris*”: costruzione di un mondo sublime. Note su Giorgio Morandi, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., p.71.

⁶⁷⁸ Scrive Gilles Deleuze: “tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un effetto ottico, attraverso un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione”, in Idem, *Differenza e ripetizione*, trad. it., Raffaele Cortina, Milano, 1997, p.2.

⁶⁷⁹ F. Petrella, “*Lux claustris*”: costruzione di un mondo sublime. Note su Giorgio Morandi, in *Morandi Ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, cit., pp.71-79.

⁶⁸⁰ R. Barthes, *Lezione* (Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977), in Idem, *Sade Fourier, Loyola*, seguito da *Lezione*, trad. it., Einaudi, Torino 2001, p.183.

“crede sensato il desiderio dell’impossibile”⁶⁸¹. Non a caso *Objects of Desire: The Modern Still Life*⁶⁸² è il titolo della grande esposizione in cui Morandi è presente con un’opera del periodo metafisico, che il Museum of Modern Art di New York dedica alle trasformazioni subite, nel corso del Novecento, dalla natura morta come sistema di rappresentazione del reale. Negli ultimi anni del secolo passato, tra le ormai innumerevoli mostre dedicate all’artista, occorre registrare l’esposizione *Giorgio Morandi. Flowers and Landscape* che fa conoscere la pittura dell’artista in Giappone, la grande antologica del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid e la mostra *Morandi and His Time: Paintings from the Giovanardi Collection*, primo approfondimento che la Estorick Collection di Londra dedica al lavoro del bolognese.

Nel 2000, con la personale che la Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino dedica a Morandi, si ritorna all’analisi dell’intero percorso morandiano, ma con un particolare interesse agli anni Venti, come registrano gli scritti di Del Puppo e D’Amico⁶⁸³. Sempre a Torino, per l’apertura al pubblico della Manica Lunga del Castello di Rivoli, s’inaugura l’esposizione collettiva *Quotidiana*⁶⁸⁴ che, già in clima di nuovo realismo⁶⁸⁵, riflette sull’ambiguo rapporto dell’arte contemporanea con la realtà quotidiana. L’articolata ricostruzione, che insegue il concetto di quotidiano in un percorso che attraversa la pluralità di esperienze che costellano il Novecento, è l’occasione per vedere l’opera di Morandi, assunta, opportunamente, come simbolo di *trasfigurazione del reale*, in dialogo con artisti molto distanti dal suo lavoro. Questo dialogo presiede anche l’esposizione *Jannis Kounellis-Giorgio Morandi* curata nel 2001 da Bonito Oliva alla Galleria Sprovieri di Londra, in quello che può essere considerato l’anno londinese di Morandi, con, in contemporanea, la doppia personale alla Tate Modern e all’Estorick Collection⁶⁸⁶ che indagano rispettivamente la produzione dell’ultimo Morandi, confermando l’interesse internazionale per questa fase emerso dalla rassegna veneziana del 1998, e il rapporto dell’artista con Roberto Longhi.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Cfr. *Objects of Desire: The Modern Still Life*, catalogo della mostra, a cura di M. Rowell, The Museum of Modern Art, New York 1997.

⁶⁸³ Cfr. *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di P. G. Castagnoli, Umberto Allemandi, Torino 2000.

⁶⁸⁴ Cfr. *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell’arte del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di D. Ross, N. Serota, I. Gianelli, G. Verzotti, J. Watkins, Charta, Milano 2000.

⁶⁸⁵ E’ del 2000 l’espressione *realismo isterico* coniata dal critico letterario inglese J. Wood per descrivere il rapporto tra gli scrittori contemporanei e la realtà. Su questo tema si veda C. D’Amicis, *Realismo*, Enciclopedia Italiana Treccani, VII Appendice, 2007. Lo scritto è consultabile online all’indirizzo internet: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/Enciclopedia-Italiana>>.

⁶⁸⁶ Cfr. *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di D. De Salvo e M. Gale, Tate Modern, Londra 2001; *Morandi: the collectors’ eye*, catalogo della mostra, a cura di P. Coldwell e M. James, Estorick Foundation, Londra 2001.

Bonito Oliva spiega che Morandi e Kounellis incrociano le loro ricerche ad un livello più profondo dell'apparente lontananza formale, infatti “entrambi gli artisti con estrema coerenza con lo *Zeitgeist* del XX secolo, hanno perseguito una poetica costantemente aggiornata da una ansietà formale costruttiva di un ordine linguistico a sua volta rinviante a un superiore ordine morale”⁶⁸⁷. Quest’ansia fa di Morandi e Kounellis “sicuramente artisti d’avanguardia, nel senso della sperimentazione come continua esperienza del fare esecutiva” e, più specificamente, Bonito Oliva riconosce a Morandi “un rigore preminimalista [...] un eroismo da camera che sviluppa una iconografia riflessiva sul tema del tempo transeunte e trasforma il genere natura morta in «natura morte»”⁶⁸⁸. Il discorso di Bonito Oliva si dirama nella definizione delle consonanze filosofiche e letterarie che accomunano artisti come Giacometti, Bacon, Beckett a Morandi, ma distingue quest’ultimo per una “febbrile costanza esecutiva”, ed è proprio questa connotazione che rende Morandi e Kounellis esempi di una condizione esclusiva dell’arte italiana. I due artisti “costituiscono modelli di produzione estetica come resistenza morale, la durata contro l’effimero, la capacità di stemperare l’impazienza sperimentale dell’ avanguardia nella soluzione di una forma capace di affrontare domande primarie”⁶⁸⁹. In questo periodo di grande interesse internazionale per l’opera di Morandi, si colloca anche l’accurato studio di Maria Cristina Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, che ricostruisce attraverso il carteggio con la Biennale, nella lunga parabola 1947-1962, il decisivo ruolo avuto da Morandi nel panorama culturale italiano. Il saggio della Bandera contribuisce alla sottrazione di Morandi dall’immagine di uomo ed artista isolato, imposta ed autoimposta, e restituisce l’assoluta consapevolezza che l’artista aveva della sua opera e del suo tempo. Del 2002, invece, sono le *Osservazioni sullo sguardo* di Yves Bonnefoy che indica Morandi, accanto a Picasso e Giacometti, come l’incarnazione del suo paradigma visivo. Per il filosofo francese le opere di Morandi “non sono tanto fatti di pittura pura, quanto un interrogare il rapporto tra linguaggio e realtà”, sono testimonianza dell’irriducibilità del reale al linguaggio e da questa terribile presa di coscienza scaturisce la domanda che Morandi pone: “nell’illusione del discorso, come restare arroccati a un senso, come conservare il contatto tra le parole e il mondo, come permettere loro [...] di creare un

⁶⁸⁷ A. Bonito Oliva, *Jannis Kounellis, Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, Galleria Sprovieri, Londra, s.p.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

mondo?”⁶⁹⁰. Dunque la pittura di Morandi mostra “l’irrealtà innata delle parole”, l’ospitalità del linguaggio che non “offre alla vita un luogo in cui possa essere”, e, così come Mallarmé, prova “che le parole non hanno alcuna capacità di aprirsi un varco su qualcosa di diverso da ciò che sono”⁶⁹¹. Ma come il poeta grida che bisogna cambiare la lingua, anche Morandi, per Bonnefoy, cerca disperatamente nel “laggiù” del quadro “lo spazio di una parola nuova”⁶⁹². Così il *dispositivo Morandi* nei primi anni del nuovo secolo si presta ad un’ulteriore torsione, e, nell’itinerario che si schiude con la mostra alla veneziana Fondazione Guggenheim, alcune letture critiche riconfigurano l’esperienza dell’artista sulla soglia tra realtà e linguaggio. La sua pittura non è più, o almeno non solo, pratica analitica, riflessione intransitiva, ma metafora della non rappresentabilità del reale, scacco al linguaggio. E’ il 2004 quando Lorella Giudici, curatrice di una raccolta di lettere di Morandi, scrive: “il mondo visibile, con le sue forme plastiche, le sue architetture primigenie, le leggi e le sue strutture: questo lo interessa. Un mondo nel quale Morandi va in cerca non dell’effimero, ma del duraturo; non della fugacità, ma del razionale; non del trascendente, ma del vero; non della superficie, ma della sostanza. Perché le sue cose non appaiono, sono”⁶⁹³. Il problema sarebbe capire cosa sono, o meglio, come in modo scintillante ha osservato Bonnefoy, come queste *cose* si collocano sulla soglia tra linguaggio e realtà⁶⁹⁴. Nello stesso anno al Von der Heydt Museum di Wuppertal si tiene una grande personale dedicata alle nature morte dell’artista, mentre alla Fondazione Bandera di Busto Arsizio, a dimostrazione di una sempre maggiore integrazione dell’opera morandiana nelle poetiche del secondo Novecento, Angela Madesani ricostruisce il variegato panorama del disegno italiano ponendo Morandi ad apertura di un cammino che risale fino al concettuale⁶⁹⁵. Nel 2006 è ancora Londra⁶⁹⁶ a celebrare Morandi per mezzo di un’esposizione che prova ad individuare l’influenza dell’artista italiano su un gruppo di artisti inglesi. Il curatore, Paul Coldwell, muovendo dai dipinti di Morandi degli ultimi anni,

⁶⁹⁰ Y. Bonnefoy, *Osservazioni sullo sguardo. Picasso Giacometti, Morandi*, trad. it., Donzelli editore, Roma 2003, pp.110-111.

⁶⁹¹ *Ivi*, p.112.

⁶⁹² *Ivi*, p.113.

⁶⁹³ L. Giudici, *Il linguaggio delle cose ordinarie*, in G. Morandi, *Lettere*, cit., p.131.

⁶⁹⁴ Su questo aspetto del lavoro morandiano si veda anche: S. Agosti, *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.

⁶⁹⁵ Cfr. *Il disegno nell’Arte Italiana dal 1945 al 1975. Da Morandi al Concettuale*, catalogo della mostra, a cura di A. Madesani, Silvana Editoriale, Milano 2004.

⁶⁹⁶ Cfr. *Morandi’s Legacy: Influences on British Art*, catalogo della mostra, a cura di P. Coldwell, Philip Wilson Publishers, London 2006.

invita a riflettere sul significato dell'opera dell'artista italiano per artisti come David Hockney, Tony Cragg, Rachel Whiteread, Michael Craig-Martin, Patrick Caulfield, Paul Winstanley, Christopher Le Brun, Victor Willing, Ben Nicholson, William Scott, Euan Uglow. L'attenzione del mondo anglosassone per Morandi si concretizza anche nell'omaggio di Sean Scully⁶⁹⁷ che in una raccolta di suoi scritti menziona Morandi come artista centrale della sua ricerca. Tornando in Italia nel 2007 Marilena Pasquali antologizza, suddividendoli in due sezioni, parte degli scritti che nel corso di trent'anni ha dedicato a Morandi. La prima parte del volume segue un itinerario storico-biografico, la seconda è invece un approfondimento critico di alcuni aspetti che connotano l'opera morandiana, a cui segue un'appendice con materiali inediti. L'autrice, rinverdendo un *topos* introduttivo comune a molta letteratura morandiana, spiega nella prefazione che “in Italia non si sono più avuti studi monografici complessivi su Morandi, a fronte di numerosi ed interessantissimi saggi comparsi su riviste e, soprattutto, nei cataloghi delle rassegne che si sono succedute negli ultimi vent'anni”, ma soprattutto, giustamente, lamenta la mancanza di “pubblicazioni monografiche, volumi specifici che presentino il punto di vista del singolo studioso arricchendolo di contributi diversi, di immagini, di documenti, di aperture sul presente e sulle prospettive della fortuna critica morandiana”⁶⁹⁸. Uno degli aspetti più interessanti del saggio è indubbiamente il nuovo approccio metodologico che la Pasquali profila, infatti scrive: “distinguendomi dal tradizionale approccio nazional-novecentesco a Morandi, peraltro all'estero ormai del tutto superato, io non considero i suoi primi anni fino alla stagione metafisica compresa, come i più importanti, quelli che giustificano e sostengono la sua grandezza, quelli dei suoi unici, insuperati capolavori. Credo piuttosto, insieme a Roberto Longhi ed alla più attenta critica internazionale contemporanea, che il percorso dell'artista sia paragonabile non a un diapason ma ad una «traiettoria ben tesa» che lo porta, di riflessione in riflessione, di esperienza in esperienza, di opera in opera, a scavare sempre di più in se stesso fino ai dipinti struggenti e bellissimi degli ultimi anni”⁶⁹⁹. Dunque, nel nuovo secolo, gli studi morandiani, influenzati dalla “critica internazionale contemporanea”, ripensano l'opera dell'artista maturando un approccio metodologico che sposta l'attenzione critica sulle opere degli ultimi anni ed attraverso queste incrocia le rotte

⁶⁹⁷ Cfr. S. Scully, *Giorgio Morandi: Resistance and Persistence*, in *Resistance and Persistence: Selected Writings*, Merrell, London-New York 2006.

⁶⁹⁸ M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noe Edizioni, Firenze 2007, p.8.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p.9.

delle ricerche contemporanee. Forse è proprio questa *nouvelle vague* che caratterizza gli anni dieci del duemila fino a trovare approdo nell'esposizione, la più vasta e completa mai dedicata a Morandi, che tra il 2008 e il 2009 si tiene tra il Metropolitan Museum di New York e il MAMbo di Bologna. Philippe de Montebello, Direttore del Metropolitan Museum, cogliendo queste sollecitazioni scrive, nell'introduzione al catalogo che accompagna la mostra, "il momento di rivalutare pienamente l'arte di Morandi è finalmente arrivato", di "restituire a Morandi il posto che gli spetta nell'ambito dell'arte moderna", di "contribuire alla rinascita internazionale di Morandi"⁷⁰⁰. Da parte loro i curatori, Maria Cristina Bandera e Renato Miracco, spiegano in premessa che lo *zeitgeist* del tempo presente ha reso chiaro che "Morandi è stato non l'ultimo rappresentante della pittura figurativa, ma il poeta della sua crisi, capace di viverne e interpretarne il logoramento e contemporaneamente di cercare soluzioni a esse alternative", ma soprattutto avvertono, esemplificando le funzioni di quello che abbiamo definito *dispositivo Morandi*, che "la centralità di Morandi si è andata spostando e trasformando. [...] Così la [sua] ricerca, lungi dal costituire il momento culminante di un'unica tradizione, rappresenta l'aperto crocevia attraverso il quale non possono non transitare i diversi orientamenti della ricerca poetica del secolo scorso"⁷⁰¹. Il catalogo, suddiviso in scansioni cronologiche variabili, attraverso una pluralità di voci e di metodi segue l'intero corso dell'arte morandiana. Accanto all'ampio affresco della Bandera che apre il volume e tra i numerosi meriti individua nell'immenso *edificio* dei riferimenti di Morandi anche una particolare attenzione per l'Estremo Oriente⁷⁰², spicca la rigorosa filologia di Flavio Fergonzi⁷⁰³, che attraverso l'uso incrociato di documenti ed immagini ricostruisce il complesso universo delle fonti visive dell'artista e la tensione all'attualizzazione che sostiene lo scritto di Renato Miracco⁷⁰⁴.

⁷⁰⁰ P. de Montebello, *Introduzione*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, *cit.*, pp.16-17.

⁷⁰¹ M. C. Bandera e R. Miracco, *Premessa*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, *cit.*, p.21.

⁷⁰² Sull'attenzione di Morandi per l'arte orientale, oltre al saggio *Giorgio Morandi Oggi* nel catalogo dell'esposizione al Metropolitan di New York, si veda anche: M. C. Bandera, *Miscellanea per Morandi*, in "Paragone", LVII, 67 (675), maggio 2006.

⁷⁰³ Cfr. F. Fergonzi, *Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, *cit.*, pp.46-65.

⁷⁰⁴ Cfr. R. Miracco, *Nulla è più astratto del reale*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, *cit.*, pp.290-305.

Morandi attuale, inattuale, postmoderno

“Di tutto resta una bottiglia bianca”

Giorgio Morandi, 1962

Dopo l'esposizione al Metropolitan Museum di New York ed in contemporanea con la seconda tappa della mostra al MAMbo di Bologna, il numero di gennaio del 2009 della rivista “Paragone” dedica un ampio spazio di riflessione alla mostra newyorkese presentando gli scritti recensivi dei temutissimi Peter Schjeldahe del “New Yorker” e Holand Cotter del “New York Times” ed una lettera di Laurence Kanter, Lehman Curator⁷⁰⁵. I giudizi, tutti accomunati da un convinto apprezzamento dell'opera morandiana, sono una conferma della riuscita della mostra statunitense, ma sono anche la prova della consapevolezza ormai raggiunta, all'estero forse più che in Italia - anche su questo fu profetico Francesco Arcangeli - del ruolo centrale di Morandi nella tessitura artistica del Novecento ed i suoi riflessi nell'arte d'oggi. Una così elevata e diffusa percezione della rilevanza del *modus* morandiano viene osservata da Maria Cristina Bandera, che scrive: “è in questo nuovo secolo, e forse non a caso in questo nuovo millennio, che negli Stati Uniti si coglie palpabile una nuova e più avvertita attenzione per la pittura di Morandi, non solo presso collezionisti e galleristi, [...] ma tra le persone di cultura in senso lato, anche al di fuori dei circuiti accademici”⁷⁰⁶. Negli anni successivi alla mostra americana l'interesse per Morandi, se possibile, è ulteriormente cresciuto, attraverso un lungo elenco di esposizioni in Italia ed all'estero e nuovi studi critici dedicati alla sua opera, fino a giungere alle celebrazioni per i cinquant'anni della scomparsa dell'artista nel 2014. Tra le stazioni più significative di questo breve cammino, un lustro, che si apre a margine dell'appuntamento al Metropolitan Museum, occorre ricordare un'altra importante mostra oltreoceano, *Morandi: Master of Modern Still Life*⁷⁰⁷, curata da Flavio Fergonzi e Elisabetta Barisoni alla Phillips Collection di Washington. Sempre nel 2009, s'inaugura la grande rassegna dedicata all'opera grafica di Morandi, curata da Luigi Ficacci e portata in scena a Palazzo dei

⁷⁰⁵ Gli scritti a cui si fa riferimento sono: P. Schjeldahe, *Tables for one. Giorgio Morandi's still-life*; H. Cotter, *All that life contains, contained*; L. Kanter, *Lettera da New York*, in “Paragone” LVII, 67 (675), maggio 2006.

⁷⁰⁶ M. C. Bandera, *Morandi al Met*, in “Paragone” LVII, 67 (675), maggio 2006, p.55.

⁷⁰⁷ Cfr. *Morandi: Master of Modern Still Life*, catalogo della mostra, a cura F. Fergonzi e E. Barisoni, Phillips Collections, Washington 2009.

Diamanti di Ferrara⁷⁰⁸, la cui apertura, in concomitanza con la chiusura dell'esposizione al MAMbo, sposta il discorso dal linguaggio pittorico a quello grafico. Con la mostra *Morandi. L'essenza del paesaggio* del 2010 torna al centro dell'attenzione, dopo i precedenti studi di Giuliano Briganti del 1984 e di Roberto Tassi⁷⁰⁹ del 1992, il genere meno studiato del *corpus* morandiano. L'interesse di Morandi per i "paesi", come preferiva chiamarli, è sancito da una produzione che equivale a circa un quinto della sua opera pittorica e soprattutto, dalle opere pervenute, segna l'avvio della sua attività. L'importanza dei paesaggi nell'opera dell'artista è marcata dalla Bandera, curatrice dell'esposizione, che ne ripercorre la fortuna critica e vi appone a conclusione il giudizio autorevole di Federico Zeri, un critico, scrive la studiosa, che "può essere paragonato a Giorgio Morandi per l'intensità del suo sguardo indagatore"⁷¹⁰. Zeri, uno studioso dalle raddoppiate facoltà percettive, scrive: "Il fatto più curioso [...] è che, mentre tutti lo conoscono come autore di nature morte, pochi sono a conoscenza dell'altra sua attività, quella di pittore di paesaggio. Morandi ha eseguito molti dipinti di piccole dimensioni (più o meno come le nature morte) che raffigurano paesaggi. Io considero questi dipinti fra i più alti capolavori del paesaggismo di tutti i tempi. In essi si sente un'affettuosa attenzione verso l'opera giovanile di Corot; talvolta si percepiscono riflessi molto mediati e trasfigurati di Cézanne. Ne risultano paesaggi di una intensità lacerante, soprattutto quando il campo figurativo viene occupato da alberi o da piccoli muri di ville, e lì vengono racchiusi gli incanti stagionali, soprattutto estivi, nell'aria che vibra per il caldo, nel silenzio delle estati italiane in campagna, nell'ipnotica bellezza di quei momenti in cui tutto tace e il sole ardente batte e si riflette sulle vegetazioni e sugli intonaci"⁷¹¹. Le acute osservazioni di Zeri indicano gli antecedenti formali di Morandi nella polarità Corot-Cézanne, ma lasciano anche affiorare un fondo inquieto, una dimensione "lacerante" che fa dei paesaggi morandiani, alla stregua delle nature morte, dei paradigmi della nostra modernità. Davanti alla terribile provvisorietà di questi paesaggi, in particolar modo quelli degli ultimi anni, la cui composizione "appare sfuocata, quasi sottoposta ad un effetto di dissolvenza" e gli "esili e tremolanti bordi di tela bianca che costellano il quadro, suscitano una sensazione di poetica e apparente precarietà, a

⁷⁰⁸ Cfr. L. Ficacci, *Morandi, L'arte dell'incisione*, Ferrara Arte, Ferrara 2009.

⁷⁰⁹ Cfr. R. Tassi, *Il paesaggio di Morandi*, in *Giorgio Morandi. Artista d'Europa*, catalogo della mostra, a cura di M. Pasquali, Electa, Milano 1992.

⁷¹⁰ M. C. Bandera, *E dire che i paesaggi li amavo di più*, in *Morandi. L'essenza del paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera, 24 ORE Cultura, Milano 2010, p.10.

⁷¹¹ F. Zeri, *Abecedario pittorico*, a cura di M. Carminati, Longanesi, Brezno di Bedero 2007, pp.173-175.

differenza di qualsiasi fotografia forzosamente riquadrata”⁷¹², la Bandera si pone, e ci pone, il dilemma sull’effettiva comprensione dell’essenza di queste opere. Intendere questi dipinti significa avvertire la pittura di Morandi, “non già in sintonia con i propri tempi, ma piuttosto [...] per quella sua lacerazione tra l’essere e l’apparenza”, come immagine dell’“inquietudine moderna”⁷¹³. Solo dopo questa avvertenza preliminare si comprende “come questa sua pittura, enigmatica e talora sfuggente, sia anticipatrice e precorritrice della sensibilità dei nostri giorni, in grado di dialogare con l’oggi, così da essere più che mai attuale e universale”⁷¹⁴. Quest’inquietante attualità insita nelle opere di Morandi, come segnala ancora la studiosa, non sfugge a Don DeLillo che, non a caso, pone i suoi personaggi smarriti dal *post* 11 settembre, in attonita contemplazione davanti alle opere dell’artista: “erano gruppi di bottiglie, brocche, scatole di metallo per biscotti, nient’altro, ma c’era qualcosa nelle pennellate, o nei bordi irregolari di vasi e barattoli, che sembrava contenere un mistero a cui non sapeva dare un nome, una sorta di introspezione, umana e oscura, distante dalla luce stessa e dai colori del dipinto”⁷¹⁵. Ad una percezione frammentata e dissolta del reale che inquieta le immagini morandiane allude anche l’esposizione *L’abstraction du réel*⁷¹⁶ tenuta a Tolone nel 2010. La mostra francese, curata da Laura Mattioli Rossi, che pone accanto ad una quarantina di opere dell’artista - dipinti, acquerelli, opere grafiche - alcune fotografie realizzate da Ghirri nello studio di Via Fondazza, rivolge ancora una volta lo sguardo all’impossibile rapporto dell’artista con il reale. La riduzione della raffigurazione a pochi elementi strutturali ed il sostanziale monocromatismo sono il risultato dell’estremo sforzo osservativo che Morandi esercita di fronte alla realtà, e provano l’irriducibilità di quest’ultima al linguaggio pittorico. Tra gli ultimi anni del primo decennio del nuovo secolo e i primi del secondo si configura, dopo il tentativo attuato da Fausto Petrella nel 1998, un approccio psicanalitico all’opera morandiana. I due studiosi che maggiormente seguono l’irto sentiero psicanalitico per giungere a capo dell’enigma morandiano sono Massimo Recalcati e J. David Miller. Il lacaniano Recalcati dedica una serie di scritture all’opera di Morandi, a partire da una prima riflessione del 2005 in cui

⁷¹² M. C. Bandera, *E dire che i paesaggi li amavo di più*, in *Morandi. L’essenza del paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera, *cit.*, pp.28-30.

⁷¹³ *Ivi*, p.30.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ D. DeLillo, *L’uomo che cade*, trad. it., Einaudi, Torino 2008, p.14.

⁷¹⁶ Cfr. *Morandi : l’abstraction du réel*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Hôtel des Arts, Tolone 2010.

l'artista è citato come esemplificazione di una delle "tre estetiche" delineate nel pensiero di Lacan, cioè una delle "tre topiche possibili della creazione artistica e del suo prodotto che insistono in modo inedito a porre l'arte in una relazione determinante col reale"⁷¹⁷. L'opera di Morandi, per Recalcati, è un possibile paradigma dell'estetica del vuoto, in quanto mostra "l'azione della sublimazione artistica come azione di presentificazione-assentificazione della Cosa" ed "in questo senso allora l'oggetto rappresentato non è tanto in rapporto all'oggetto di natura quanto al vuoto della Cosa"⁷¹⁸. L'oggetto è utilizzato da Morandi "per bordare il vuoto della Cosa", ma finisce "in realtà per evocarlo continuamente come sua matrice invisibile" ed allora spiega Recalcati che nelle opere morandiane "l'oggetto è totalmente denaturalizzato; è più Cosa che oggetto ma, diversamente dall'informale o dall'astrattismo, esso resta in bilico tra l'uno e l'altro dei due poli. Questo equilibrio formale consente a Morandi di domare il vortice della Cosa; il vuoto che circonda le bottiglie morandiane non è, infatti, il vuoto incandescente di *das Ding*, il turbine del godimento, l'irrespirabile, ma un vuoto organizzato tonalmente, un vuoto che custodisce, come il silenzio dell'analista, il limite della rappresentazione"⁷¹⁹. A questo primo scritto segue nel 2010 la pubblicazione, sul primo numero della rivista "PsicoArt" del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna, di un saggio dedicato esclusivamente all'opera di Morandi. Recalcati, che segue il percorso dell'artista attraverso quattro nodi concettuali - anacronismo, immagine e ripetizione, il silenzio delle cose, la memoria del vuoto -, muove dall'inattualità di Morandi, da intendere non in termini storicistici, ma anzi "in quel rapporto fondamentale dell'opera d'arte con la Cosa che risulta necessariamente irriducibile al tempo storico. In altre parole, l'essere sfasato, dissestato, sospeso, non in linea con i tempi, non è la debolezza della poetica morandiana, ma la sua forza più propria"⁷²⁰. In questa dimensione atemporale, in cui la vita dell'artista conosce solo l'eros della pittura, non possiamo "misconoscere il carattere sintomatico del rapporto di Morandi con la pittura, né l'anacronismo o l'ascetismo che ne derivano. Dobbiamo però anche intenderci sul significato

⁷¹⁷ M. Recalcati, *Le tre estetiche di Lacan*, in "Aut Aut", n. 326, 2005, pp. 142-58. Vedi anche: Idem, *Le tre estetiche di Lacan*, in "The Symptom, on line journal for Lacan", disponibile online all'indirizzo internet: <www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati_estetichedilacan.html>.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ M. Recalcati, *L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, in "PsicoArt", vol.1, n.0, 2010, disponibile online all'indirizzo internet: <<http://psicoart.unibo.it/article/view/1819/1188>>. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta nel volume, Idem, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

del termine sintomo. Per Lacan, infatti, il sintomo non è semplicemente ciò che ostacola la vita di un essere umano rendendola infelice: ma è anche - e soprattutto - un'invenzione soggettiva, un modo particolare attraverso il quale un soggetto tratta la sua impossibilità di sanare l'inesistenza del rapporto sessuale"⁷²¹. Rispetto alla prassi iterativa che caratterizza l'operato di Morandi, Recalcati afferma che essa non va interpretata come manifestazione della pulsione di morte come diagnostica la psicanalisi clinica, ma "l'immagine-segno si manifesta piuttosto come insistenza, continuità, ritorno sintomatico dell'opposizione a forme stereotipate, nate già morte, del sapere. La creazione artistica è infatti chiamata a introdurre nuovi significanti, o meglio, nuove immagini-segni capaci di rompere la cristallizzazione negli stereotipi che condiziona ogni discorso già stabilito"⁷²². Questa ripetizione, un'elevazione sublimatoria nel senso lacaniano, che consente all'oggetto di assumere la dignità della Cosa, si pone come una figurazione radicalmente antillustrativa, evocazione dell'indecifrabilità della realtà, infatti ricordiamo, non a caso, che se per Lacan il reale è indecifrabile, per Morandi "nulla è più astratto del reale". In definitiva Recalcati sottolinea l'aspetto "fortemente fenomenologico" che sorregge la poetica dell'artista ed elegge le bottiglie di Morandi ad "immagini-segni che bucano l'esistenza dell'oggetto evocando il reale irrapresentabile che essa sembra custodire"⁷²³. Sul secondo numero di "PsicoArt"⁷²⁴, che si attesta come centro del dibattito psicanalitico su Morandi, ancora nel 2010, appare per la prima volta in lingua italiana anche lo studio dello psicanalista statunitense J. David Miller. Lo studioso muove dal tradizionale approccio codificato dal modello del *Leonardo* freudiano, per poi adottare un approccio comparativo tra analisi e critica d'arte; Miller spiega che l'arte di Morandi offre "un contributo alla psicanalisi da due punti di vista: innanzitutto per la tradizionale analisi applicata, che esplora il legame tra arte e vita d'artista; secondariamente per i punti di contatto tra analisi e critica d'arte, prospettiva dalla quale [...] l'arte di Morandi dimostra dei principi chiave del processo psicanalitico"⁷²⁵. In effetti Miller, dopo aver tratteggiato delle dinamiche relazionali abbastanza convenzionali - il conflitto con il padre, il senso di colpa successivo alla sua morte e l'esclusivo rapporto

⁷²¹ *Ibidem.*

⁷²² *Ibidem.*

⁷²³ *Ibidem.*

⁷²⁴ La rivista è illustrata in copertina da una natura morta di Giorgio Morandi del 1941.

⁷²⁵ J.D. Miller, *Giorgio Morandi tra psicoanalisi e critica d'arte*, in "PsicoArt", vol.1, n.0, 2010, disponibile online all'indirizzo internet: <<http://psicoart.unibo.it/article/view/2134/1514> >. Il testo riprende un intervento dell'Autore al congresso annuale dell'American Psychoanalytic Association (New York, 13 gennaio 2010).

con la madre e le sorelle - si scontra con una certa scarsità di dati biografici su cui riflettere ed infatti scrive: “per esplorare le origini psicologiche della sua arte, intesa come ciò che trae origine dalle sue esperienze infantili, o dalle sue fantasie e dai suoi sentimenti, sarebbero necessarie ulteriori informazioni biografiche e testimonianze personali”⁷²⁶. Ed allora l’analista intraprende una via diversa, considera che per Morandi la sua arte fosse la sua analisi ed immagina che l’artista invitato ad andare in analisi, avrebbe risposto: “qualsiasi cosa io abbia da dire, posso dirla dipingendo. Le mie tele sono come il vostro analista”⁷²⁷. Miller riconosce nell’arte di Morandi numerose affinità con il processo analitico, infatti ritiene che l’arte e l’analisi “riflettono una sublimazione, una trasformazione degli impulsi istintuali reindirizzati verso una gratificazione simbolica attraverso la creazione di un oggetto nuovo”, sublimazione che costituisce “il terreno comune tra analisi e arte, e [suggerisce] la possibilità di un incontro tra psicanalisi ed arte”⁷²⁸. Nei dipinti di Morandi, che Miller considera come delle registrazioni simboliche di “una seduta”, si manifestano le proiezioni delle sue “relazioni oggettuali interne” ed inoltre, la sua pittura combattuta ed oscillante tra una superficie serena ed un fondo inquieto, suggerisce all’analista anche una *mise-en-scèn* della teoria del conflitto e del compromesso. Miller chiude la serrata ed acuta comparazione, tra l’atto creativo dell’artista italiano e il processo d’analisi clinica, sottolineando come aspetto decisivo e centrale dell’arte di Morandi, l’evocazione di “tre aspetti misteriosi della realtà soggettiva, che sono centrali per l’analisi clinica, ognuno dei quali implica un mascheramento. Un aspetto è che l’apparente ripetizione maschera infinite variazioni. Un altro è che l’apparente chiarezza maschera una inevitabile ambiguità. Infine, la sua arte suggerisce come la realtà convenzionale ne mascheri un’altra, che potrebbe sembrare più reale, ma che è solo «nelle nostre teste»”⁷²⁹. L’originalità dei contributi, diversamente orientati, di Recalcati e Miller, avverte della necessaria esigenza di rapportarsi al complesso *dispositivo Morandi* operando una contaminazione dei saperi, che affianchi alle tradizionali metodologie un approccio interdisciplinare. In questa direzione trasversale si colloca il breve scritto, del 2011, del regista Ferzan Özpetek che dal suo *punto di vista* lavora alla definizione degli aspetti compositivi che apparentano l’artista bolognese ad un regista cinematografico. I quadri di

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ *Ibidem.*

⁷²⁸ *Ibidem.* Su queste questioni si è espresso Angelo Trimarco nel saggio *Sulla critica interminabile*, in Idem, *La parabola del teorico. Sull’arte e la critica*, Edizioni Kappa, Roma 1982.

⁷²⁹ *Ibidem.*

Morandi per Özpetek sono “inquadrature di possibili film, film la cui vita, la cui azione, è espressa nell’immobilità”; questa percezione cinematografica è possibile perché “il pittore sceglie cosa farci vedere, cosa per lui è importante, cosa serve a rappresentare il suo mondo” ed è questa scelta “del taglio del quadro, del punto di vista”⁷³⁰ a rendere così affine la ricerca di Morandi a quella condotta da un regista. Nel 2012 è ancora Maria Cristina Bandera a curare un’ampia rassegna dedicata all’artista dal Museo d’Arte della Città di Lugano⁷³¹. In mostra, accanto alle circa cento opere di Morandi, sono affiancate opere di artisti orbitanti nel solco morandiano come Stuart Arends, Bernd e Hilla Becher, Lawrence Carroll, Craigie Horsfield, Franco Vimercati, Rachel Whiteread, e non manca anche una riflessione sulla fortuna cinematografica di Morandi, ormai riconosciuta a pieno titolo come fonte preziosa di diffusione dell’iconografia dell’artista. Nel 2012 all’artista viene dedicata anche una personale dalla Fundação Iberê Camargo di Porto Alegre, ma è soprattutto la presenza di Morandi alla Documenta 13⁷³² ad attestarne ormai il riconoscimento nell’ambito dei circuiti del contemporaneo. La rassegna di Kassel, curata da Carolyn Christov-Bakargiev, non solo dedica un’intera sala all’opera dell’artista, ma, a prova della rilevanza di Morandi nel progetto espositivo - “un’interrogazione aperta sulla condizione di ritiro ed esodo nel mondo contemporaneo e sul significato che la parole distruzione e ricordo possono acquisire in differenti culture”⁷³³ - la colloca nella rotonda del Fridericianum, cioè nel centro strategico e simbolico della rassegna. Di Morandi sono esposti sei dipinti, una selezione di disegni e sono poste sotto teca cinque bottiglie e otto volumi appartenenti alla sua biblioteca personale, tra libri d’arte, testi letterari, poetici e cataloghi di mostre dedicati ad alcuni degli artisti che più amò. Così il racconto dell’artista non è *limitato* alle sole opere, ma è articolato in un discorso molto più ampio che porta in scena gli oggetti sui quali esercitò il suo sguardo, i libri che indirizzarono il suo cammino: il suo stesso vissuto diviene esemplificazione del desiderio della curatrice di “a slower form of time - the time of materials”⁷³⁴. L’universo morandiano, posto al centro della “mente”, così Christov-Bakargiev definisce la rotonda del Fridericianum, diviene costellazione atemporale di un

⁷³⁰ F. Özpetek, *Appunti su Giorgio Morandi*, in “Paragone”, anno LXII, n.95, gennaio 2011, p.6.

⁷³¹ Cfr. *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Bandera e M. Francioli, Silvana editoriale, Milano 2012.

⁷³² Cfr. *dOCUMENTA (13)*, catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2012.

⁷³³ M. E. Minuto, *dOCUMENTA (13). Tra contrazione e deflagrazione*, in “Doppiozero”, 11 luglio 2012. Lo scritto è disponibile online all’indirizzo internet: <<http://www.doppiozero.com/materiali/ars/documenta-13-tra-contrazione-e-deflagrazione>>.

⁷³⁴ C. Christov-Bakargiev, Press Release *dOCUMENTA (13)*, 2012.

archivio in cui si svolge un dialogo aperto e trasversale che coinvolge in uguale misura documenti, immagini, reperti archeologici e opere d'arte ed unisce le sue nature morte "ai sinistri metronomi di Man Ray, le fotografie di Lee Miller al grande disegno Hypotalamic Brainstorming di Gianfranco Baruchello del 1962, il pensiero di Lawrence Weiner alle antiche statuette in calcite dell'Asia Centrale"⁷³⁵. Le modalità con cui l'opera di Morandi viene esposta a Kassel sono caratterizzate da un'orizzontalità storica, che dispiega in unico campionario privo di qualsiasi gerarchia arti maggiori e storia delle cose, connotazioni, queste, tra quelle che più comunemente definiscono la condizione postmoderna. Allora la caducità, l'incertezza, la segreta inquietudine dell'opera di Morandi ed, al contempo, l'indifferenza e la seduzione dei suoi oggetti, nel grande caleidoscopio della rotonda fridericiana, non solo rispondono alle coordinate espositive, ma aderiscono al progetto curatoriale e diventano suggestiva ed implacabile metafora di questa condizione. Sempre in Germania ed ancora con modalità tese ad una discussione aperta e trasversale del linguaggio artistico, un'opera di Morandi è presente alla mostra *Atelier + Küche = labore der sinne*⁷³⁶ che attraverso un panorama assai variegato di centocinquanta opere dal 1500 ad oggi, segue l'affascinante analogia tra *atelier* e cucina come spazio creativo. Il 2013 è puntellato ancora da due esposizioni internazionali curate però da studiosi italiani: la prima è la retrospettiva del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles condotta con cura e perizia dalla Bandera che approfondisce il modello espositivo già sperimentato a Lugano, affiancando, in questo caso, alle opere di Morandi le misteriose immagini di Luc Tuymans, la cui pittura con uno sguardo cinematografico che tanto lo avvicina a Morandi, attraversa la frammentata realtà contemporanea divenendo sismografo di una condizione precaria, inquieta, che connota la società contemporanea di fronte al crollo delle sue ideologie e certezze. L'altra mostra, che espone il maggior numero di opere su carta dell'artista mai presentato all'estero, è *Giorgio Morandi: Lines of Poetry*⁷³⁷ alla Estorick Collection di Londra. I curatori definiscono la loro idea di Morandi seguendo le *linee* minime delle sue composizioni, suggerendo così un'ipotesi di lettura che passa per il segno anziché per il colore. Un altro aspetto rimarchevole dell'esposizione londinese è - come ormai consuetudine delle mostre dedicate all'artista - la costruzione di un dialogo aperto ad una trasversalità di esperienze e di

⁷³⁵ M. E. Minuto, *dOCUMENTA (13). Tra contrazione e deflagrazione*, in "Doppiozero", cit.

⁷³⁶ Cfr. *Atelier + Küche = labore der sinne*, catalogo della mostra, a cura di M. Herford, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2012.

⁷³⁷ Cfr. *Giorgio Morandi: Lines of Poetry*, catalogo della mostra, a cura di A. Baldinotti e R. Cremoncini, Silvana editoriale, Milano 2013.

linguaggi al cui centro si pone l'opera morandiana. Nel caso specifico i lavori dell'artista sono accompagnati dalla proiezione del documentario *La polvere di Morandi*⁷³⁸ di Mario Chemello e dalla serie di Polaroid rielaborate, *Paesaggi immaginati: I Luoghi di Morandi*, realizzate dal fotografo Nino Migliore nel corso degli anni Ottanta. Il 2014, anno che celebra i cinquant'anni della morte di Morandi, è abitato da numerose iniziative che si svolgono prevalentemente tra i confini italiani. A premessa di quanto andato in scena nel corso dell'anno appena concluso, diciamo che, a fronte di un'attenzione mediatica sicuramente accresciuta nei confronti di Morandi causata da una proliferazione espositiva mai conosciuta prima, ben poche, a giudizio di chi scrive, sono state le concrete novità emerse nel dibattito critico morandiano, tali da sottrarle alla continuità dell'ultimo quindicennio. Un primo bilancio consente di individuare, nella fitta rete espositiva intessuta, due orientamenti critici che, come tutta la vicenda critica morandiana mirabilmente esemplifica, oscillano tra antico e moderno, facendo paradossalmente di Morandi un artista dall'orizzonte atemporale che sfugge alla linearità della storia per collocarsi nella postmodernità. Le istituzioni bolognesi, come ovvio, hanno svolto un ruolo centrale nell'articolazione del programma celebrativo, con il MAMbo che ha traghettato l'artista verso la costellazione del contemporaneo, lasciando sfilare, nel corso dell'anno, tra le sale del Museo Morandi, ospitato ancora al suo interno, le opere dei tre artisti anglosassoni - Tacita Dean, Rachel Whiteread e Lawrence Carroll - da lungo tempo legati alla lezione morandiana. *The Studio of Giorgio Morandi* è il progetto di Tacita Dean che ha reso visibili due film, *Still Life* e *Day for night*, girati dall'artista nello studio di Morandi nel 2009. I due film riflettono sul lavoro concettuale che presiede le composizioni di Morandi, restituendo gli elementi dimenticati che costituiscono il processo costruttivo delle opere. In *Still Life* vengono ripresi gli involontari disegni nati dalle linee che l'artista tracciava a matita sui fogli che avvolgevano il suo tavolo di lavoro e sui quali disponeva i suoi oggetti per ricordarne l'esatta collocazione o per segnalarne le variazioni. Invece *Day for night* ci racconta di come l'occhio dell'artista britannica indugi sugli oggetti di Morandi, sull'opacità e la polvere che li avvolge - "Giorgio Morandi era il pittore che sapeva dipingere la

⁷³⁸ Il documentario dedicato all'opera ed alla vita di Morandi, è stato realizzato in occasione dell'apertura di Casa Morandi a Bologna nel 2009, si sviluppa - spiega il regista - "a partire dai tre luoghi canonici della sua vita: le case di via Fondazza e di Grizzana, le campagne di Grizzana e Roffeno, e il museo, luogo fisico astratto dove si manifesta la vita della sua arte". Si veda il sito internet: <<http://www.lapolveredimorandi.com/blog/il-documentario/>>.

polvere”⁷³⁹ scrive l’artista - provando a sottrarli al rigido paradigma visivo a cui li sottoponeva l’artista. In contemporanea con i lavori della Dean, Rachel Whiteread ha proposto *Study for Room*, un dialogo poetico tra alcune nature morte di Morandi degli anni Cinquanta ed alcune sue piccole sculture, composizioni in resina e gesso, a forma di parallelepipedi. Le *scatole* monocrome dell’artista inglese, una silenziosa esplorazione dei volumi architettonici, creano un’architettura negativa segnata dal vuoto, dall’assente, dal mancante, che trova corrispondenza nelle scansioni spaziali morandiane. L’esposizione *Ghost House* di Lawrence Carrol, artista che più volte ha indicato Morandi tra i suoi modelli, presenta i lavori di una ricerca trentennale, al “confine tra quadro, scultura e installazione [...] frutto di un’operazione di archeologia del presente, recupero di materiali esistenti, per lo più di scarti della contemporaneità”⁷⁴⁰, che fa della poetica morandiana una dimensione abitabile. Infatti scrive Angela Vattese: “le sue tele [di Carrol] sono tutte similmente visitate dal trascorrere di cambiamenti minimi, di piccole variazioni cromatiche, di un tempo che non è quello eroico dei grandi atti ma quello del giorno per giorno. Il teatro che l’artista emiliano racconta in un quadrangolo di formato medio si ripropone in un palcoscenico tridimensionale e abitabile. Il ruolo della polvere sulle bottiglie di Morandi viene assunto, nel lavoro di Carroll, dalle sgranature del bianco o comunque del colore sbiadito e opaco”⁷⁴¹. La seduzione del contemporaneo si afferma come orizzonte anche per l’esposizione che alla Galleria De’ Foscherari ha posto accanto a due opere di Morandi, quelle di due allievi indiretti, Pier Paolo Calzolari e Claudio Parmiggiani. Si tratta di un confronto imbastito, ancora una volta, su una dimensione di atemporalità che nelle intenzioni dei curatori si manifesta sotto forma di inattualità, “intesa come presa di distanza rispetto al proprio tempo, un tempo con il quale i maestri di cui parliamo non si sono mai riconciliati, un tempo che con la loro opera hanno sottoposto a critica, una critica che è sostanzialmente critica del moderno, di quella che Heidegger chiama l’Età della tecnica”⁷⁴². In questo spazio si colloca anche la mostra *Giorgio Morandi e Ettore Spalletti. Un dialogo di luce* portata in scena dalla Galleria Maggiore di Bologna nei mesi conclusivi del 2014,

⁷³⁹ Cfr. *Tacita Dean. The studio of Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, a cura di G. Maraniello, MAMbo, Bologna 2013.

⁷⁴⁰ G. Colin, *Silenzio, c’è pace nelle opere di Carroll*, in “la Lettura” 25 gennaio 2015.

⁷⁴¹ Cfr. A. Vattese, *Una pace che bolle*, in *Lawrence Carroll. Ghost House*, catalogo della mostra, a cura di G. Maraniello, Corraini Edizioni, Mantova 2015, p.14.

⁷⁴² Press release *Calzolari Morandi Parmiggiani*, Galleria De’ Foscherari, Bologna 2014. Il documento è consultabile al seguente indirizzo internet: <<http://www.defoscherari.com/mostre-galleria-arte-de-foscherari-bologna/calzolari-morandi-parmigiani>>.

che “travalicando i confini del tempo e dello spazio [...] mira a dimostrare come l'arte di Morandi sia di grande attualità e sia stata fonte di riflessione per uno dei massimi esponenti viventi dell'arte contemporanea italiana”⁷⁴³. Seppure in questo caso, in apparente antitesi con il progetto della De' Foscherari, il confronto si propone di discutere l'attualità di Morandi, la sostanza non cambia, attualità o inattualità fa poca differenza, in una dimensione segnata dall'orizzontalità della storia e dall'atemporalità dell'artista. A Grizzana, l'altro luogo d'elezione della pittura morandiana, nella casa dell'artista la rassegna *Grizzana ricorda Morandi*, curata da Eleonora Frattarolo, ha celebrato il ricordo del maestro bolognese attuando, ancora una volta, un dialogo trasversale che ha coinvolto artisti e linguaggi diversi. La mostra *Omar Galliani incontra Morandi* che ha aperto, per la prima volta ad una tale modalità espositiva, gli spazi della Casa Morandi è stata affiancata dalle fotografie realizzate da Luciano Leonotti ai luoghi abitati dall'artista e dal video *Modus Morandi* realizzato da Filippo Porcelli. Nell'ampia programmazione celebrativa un significativo spazio è stato dedicato alla verifica della passione per l'antico dell'artista, rapporto messo a fuoco, in modo particolare, dall'esposizione *Morandi e l'antico* del MAMBo di Bologna che ha ridisegnato il percorso espositivo del Museo Morandi, intervallando le opere di Morandi con opere di artisti - Vitale da Bologna, Federico Barocci, Giuseppe Maria Crespi, Rembrandt, tra gli altri - comprese in un arco temporale che va dal Trecento al Settecento. Il rapporto con l'antico è stato anche l'occasione per ripensare alla centralità del binomio Longhi-Morandi, a cui è stato dedicato la mostra *Giorgio Morandi-Roberto Longhi. Opere Scritti Lettere*⁷⁴⁴, curata da Maria Cristina Bandera, alla Fondazione Roberto Longhi di Firenze. Sempre memore della linea longhiana, occorre segnalare la rassegna *Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice*⁷⁴⁵ a Palazzo Fava di Bologna, curata da Vittorio Sgarbi seguendo la scansione tracciata da Contini nel percorso critico di Longhi. La prima mostra dell'opera di Morandi in Corea⁷⁴⁶, l'apertura, in concomitanza con la conclusione di questo lavoro, della grande esposizione dedicata

⁷⁴³ Press release *Giorgio Morandi e Ettore Spalletti. Un dialogo di luce*, Galleria Maggiore, Bologna 2014. Il documento è consultabile al seguente indirizzo internet: < <http://www.maggioregam.com/exhibitions/182-giorgio-morandi-ettore-spalletti-a-dialogue-of-light.html>>.

⁷⁴⁴ Cfr. *Giorgio Morandi-Roberto Longhi. Opere, lettere, scritti*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera, *cit.*

⁷⁴⁵ Cfr. *Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Bononia University Press, Bologna 2015.

⁷⁴⁶ L'esposizione è stata ospitata dal National Museum of Modern and Contemporary Art di Deoksugung a Seoul in Corea (20 novembre 2014 - 25 febbraio 2015)

all'artista al Complesso del Vittoriano di Roma, curata da Maria Cristina Bandera⁷⁴⁷, e l'annunciata presenza di un dipinto dell'artista nella grande rassegna *Arts&Foods. Rituali dal 1851*⁷⁴⁸, curata da Germano Celant, al Palazzo della Triennale nell'ambito di Expo Milano 2015, testimoniano la funzione mai spenta del *dispositivo Morandi* e segnano il sigillo con il quale mettiamo, per ora, la parola fine ad un discorso troppo a lungo protratto.

⁷⁴⁷ Cfr. *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera, Skira, Milano 2015.

⁷⁴⁸ In merito all'esposizione *Arts&Foods. Rituali dal 1851*, curata da Germano Celant, al Palazzo della Triennale nell'ambito di Expo Milano 2015, la cui inaugurazione è prevista per il 9 aprile 2015, si veda il Press release consultabile al seguente indirizzo internet: < [http://www.triennale.org/it/mostre/future/3572-arts-a foods #.VP3y ZH y G9Js](http://www.triennale.org/it/mostre/future/3572-arts-a%20foods%20#.VP3yZH%20yG9Js)>.

Bibliografia

La presente bibliografia segue un ordine cronologico e registra in quattro sezioni soltanto i testi citati nelle note dell'elaborato.

Opere di carattere generale

A. Beccaria, *Significato di Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano 1939

Romanità e Germanismo, Sansoni, Firenze 1941

A. Parronchi, *Nomi della pittura italiana contemporanea*, Arnaud, Firenze 1943

L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Hoepli, Milano 1945

G. Marchiori, *Giorgio Morandi*, Editrice Ligure Arte e Lettere, Genova 1945

C. Gnudi, *Morandi*, Edizioni U, Firenze 1946

M. Ramous, *Giorgio Morandi*, Cappelli, Bologna 1949

U. Apollonio, M. Valsecchi, a cura di, *Panorama dell'arte italiana*, Lattes, Torino 1950

F. Arcangeli, *Dodici opere di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1950

A. Soffici, *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze 1950

C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizione della Meridiana, Firenze 1952

L. Vitali, *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino 1953

G. C. Argan, *Studi e note*, Bocca, Roma 1955

C. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, B.U.R., Milano 1955

V. Bloch, *Morandi. Sei tavole a colori*, Edizioni del Milione, Milano 1955

A. Chastel, *L'Art italien*, 2 voll., Librairie Larousse, Parigi 1956

P. M. Bardi, *16 dipinti di Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1957

A. Malraux, *Il museo dei musei*, trad. it., Mondadori, Milano 1957

C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957

G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959

R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad.it., Lerici, Milano 1960

E. Cecchi, *Piaceri della pittura*, Neri Pozza, Vicenza 1960

- W. Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna*, trad. it., 2 voll., Il saggiatore, Milano 1960
- G. Marchiori, *Arte ed artisti d'avanguardia 1910-1950*, Edizioni della Comunità, Milano 1960
- E. Roditi, *Dialogues on art*, London 1960
- S. Rodman, *The insiders*, Louisiana Univ. Press 1960
- R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1961
- E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1961
- L. Vitali, *Giorgio Morandi*, Edizioni Olivetti, Ivrea 1961
- F. Menna, *Mondrian: cultura e poesia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962
- C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1962
- W. Hofmann, *La pittura del XX secolo*, Cappelli, Bologna 1963
- R. Longhi, *Piero della Francesca*, Opere Complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1963
- S. Newmeyer, *Enjoying modern art*, The New American Library 1963
- F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1964
- A. Martini, *Morandi*, "I maestri del colore", n.34, Fabbri Editore, Milano 1964
- M. Valsecchi, *Morandi*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1964
- E. Persico, *Tutte le opere 1923-1935*, a cura di G. Veronesi, 2 voll., Edizioni della Comunità, Milano 1964
- L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Edizione del Milione, Milano 1964
- R. Barthes, *Elementi di semiologia*, trad. it., Einaudi, Torino 1966
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad.it., Einaudi, Torino 1966
- C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1967
- F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it., Laterza, Bari 1968

- L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. it., Einaudi, Torino 1968
- R. Longhi, *Me pinxit e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1968
- J. Piaget, *Lo strutturalismo*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1968
- R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it., Einaudi, Torino 1969
- A.J. Greimas, *Semantica strutturale*, trad. it., Rizzoli, Milano 1969
- G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970
- C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, Rizzoli, Milano 1970
- N. Chomsky, *Le strutture della sintassi*, trad. it., Laterza, Bari 1970
- G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, Sansoni Editore, Firenze 1970
- G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970
- E. Montale, *La poesia non esiste*, Scheiwiller, Milano 1971
- I. Tomassoni, *Arte dopo il 1945 Italia*, Cappelli, Bologna 1971
- G. Contini, *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972
- L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, con una prefazione di C. G. Argan, Einaudi, Torino 1972
- R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973
- R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1973
- P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal divisionismo al Novecento*, D'Anna, Messina-Firenze 1974
- C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974
- G. Marchiori, *Ho presentato i ...*, Fausto Fiorentino editore, Napoli 1974
- C. L. Ragghianti, *Arte: fare e vedere*, Vallecchi, Firenze 1974
- R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio ed altri studi sul Quattrocento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1975
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975
- V. Zurlini, *Il tempo di Morandi*, Prandi, Reggio Emilia 1975
- F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Edizioni Alfa, Bologna 1976

- N. Pozza, *Morandi. I disegni*, Franca May Edizioni, Roma 1976
- F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977
- M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it., Einaudi, Torino 1977
- L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Electa, Milano 1977
- F. Solmi, *Morandi: storia e leggenda*, Edizioni Grafis, Bologna 1978
- E. Mucci, P. L. Tazzi, a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano 1979
- A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde La Transavanguardia Italiana*, Politi editore, Milano 1980
- C. Maltese, a cura di, *1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, C.N.R., Roma 1980
- J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1981
- Storia dell'arte italiana* (volume VII), a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1982
- L. Magnani, *Il mio Morandi*, Einaudi, Torino 1982
- G. Previtali, a cura di, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nell'arte del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma 1982
- C. L. Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*. Opere di C. L. Ragghianti. VIII, Calderini, Bologna 1982
- G. Soavi, *La polvere di Morandi*, Elli&Pagani, Milano 1982
- A. Trimarco, *La parabola del teorico. Sull'arte e la critica*, Edizioni Kappa, Roma 1982
- G. C. Argan, F. Basile, *Morandi-Disegni*, a cura di E. Tavoni, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1984
- R. Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, trad. it., Einaudi, Torino 1984
- R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze 1984
- G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985
- R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno*, Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1985

- Morandi e il suo tempo. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi*, Mazzotta, Milano 1985
- G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1986
- G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988
- L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino 1989
- C. Brandi, *Morandi*, a cura di V. Rubbiu, Editori Riuniti, Roma 1990
- G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa&Nolan, Genova 1990
- W. Tega, a cura di, *Storia Illustrata di Bologna*, Nuova Editoriale AIEP, Milano 1990
- A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini Studio, Milano 1990
- M. Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa&Nolan, Genova 1991
- M. Pasquali, a cura di, *La Donazione Morandi alla Città di Bologna*, Electa, Milano 1991
- P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Tra Neorealismo ed anni Novanta*, vol. III, secondo tomo, Einaudi, Torino 1992
- M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1992
- F. Arcangeli, *Arte e vita. Pagine di galleria 1943-1971*, Accademia Clementina, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1994
- L. Caramel, a cura di, *Arte in Italia. 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994
- M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario d'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1994
- C. Lévi-Strauss, *Guardare ascoltare leggere*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1994
- P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino 1995
- R. Longhi, *Il palazzo non finito*, a cura di C. Garboli e M. Gregori, Electa, Milano 1995
- M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, trad. it., a cura di F. Volpi e P. Dal Santo, Adelphi, Milano 1995
- C. Marra, *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio negli anni Ottanta*, Montanari, Ravenna 1995
- E. Tavoni, *Morandi, amico mio*, Edizioni Charta, Milano 1995

- C. Baudelaire, *Opere*, trad. it., a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996
- J. L. Borges, *Altre inquisizioni*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1996
- E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Edizioni Le Lettere, Firenze 1996
- A. Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1997
- A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it., Raffaele Cortina, Milano 1997
- G. Genette, *Palinsesti*, trad. it., Einaudi, Torino 1997
- B. Zevi, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton edizioni, Roma 1997
- L. Beatrice, C. Perrella, *Nuova arte italiana*, Castelvechi, Roma 1998
- E. Crispolti, *L'oggetto Morandi*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998
- D. Ferrari, G. Scalia, a cura di, *Pasolini e Bologna*, Edizioni Pendragon, Bologna 1998
- A. Alofsin, a cura di, *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley- Los Angeles- London 1999
- M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999
- D. DeLillo, *Rumore bianco*, trad it., Einaudi, Torino 1999
- G. Genette, *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna 1999
- C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano 1999
- G. Benvenuti, P. Pieri, a cura di, *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna 2000
- M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milano 2001
- R. Barthes, *Sade Fourier, Loyola*, seguito da *Lezione*, trad. it., Einaudi, Torino 2001

- S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Arte Tipografica, Napoli 2001
- M. Mussini, a cura di, *Luigi Ghirri*, Federico Motta Editore, Milano 2001
- A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001
- A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002
- G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930 - 1940)*, Edizioni Vita e Pensiero, Milano 2002
- P. Mandelli, *Via delle Belle Arti*, Minerva, Bologna 2002
- G. Messori, *Luigi Ghirri. Atelier Morandi*, Palomar, Bari 2002
- C. Bo, *Letteratura come vita*, Marsilio, Venezia 2003
- Y. Bonnefoy, *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi*, trad. it., Donzelli editore, Roma 2003
- Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano 2004
- F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Monte Università Parma Editore, Parma 2004
- E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004
- G. Morandi, *Lettere*, a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004
- C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta ad oggi*, Marsilio, Venezia 2004
- Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio ed Isa De Chirico*, n. 5 - 6, Roma 2005
- L. Cannella, *Mandelli e Arcangeli insieme verso l'informale*, con prefazione di R. Pasini ed introduzione di R. Barilli, Edizioni Pendragon, Bologna 2005
- C. Garboli, *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino 2005
- T. Maldonado, *Memoria e conoscenza: sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2005
- S. Zuliani, a cura di, *Figure dell'arte 1950 - 2000*, Editoriale Modo, Milano 2005
- S. Agosti, *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006
- P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006

- H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, trad. it., a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Milano 2006
- C. Poppi, L. Selleri, a cura di, *Secondo Morandi. Dossier 03\06*, Edisai, Ferrara 2006
- S. Scully, *Resistance and Persistence: Selected Writings*, Merrell, London-New York 2006
- S. Zuliani, a cura di, *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Umberto Allemandi, Torino 2007
- M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noe Edizioni, Firenze 2007
- M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- F. Zeri, *Abecedario pittorico*, a cura di M. Carminati, Longanesi, Brezzo di Bedero 2007
- D. DeLillo, *L'uomo che cade*, trad. it., Einaudi, Torino 2008
- A. Spini, a cura di, *Conversazioni a Firenze*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2008
- M. Aprile Zanetti, *La natura morta de "La dolce vita". Un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*, Bloc-notes / Istituto Italiano di Cultura, New York 2009
- G. D. Bonino, a cura di, *Manifesti futuristi*, BUR, Milano 2009
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it., Einaudi, Torino 2009
- G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, trad. it., Edizioni Cronopio, Napoli 2010
- L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010
- M. Passaro, a cura di, *L'informale*, Mimesis, Milano 2010
- G. K. Sybil, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2010
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it., Oscar Mondadori, Milano 2011
- R. Pallucchini, *Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Fondazione Giorgio Cini, Scripta Edizioni, Verona 2011
- M. Pasquali, S. Bulgarelli, a cura di, *Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, Gli Ori, Pistoia 2011

F. Canali, *La promozione della modernità : la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze*, Emmebi Edizioni, Firenze 2012

A. Del Puppo, *Modernità e Nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012

G. Simmel, *Metafisica della morte ed altri scritti*, trad. it., Abscondita, Milano 2012

A. Trimarco, *Italia 1960 - 2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012

A. Bonito Oliva, a cura di, *Enciclopedia delle arti contemporanee. Il tempo interiore*, introduzione di F. Rella, Electa, Milano 2013

G. Castelfranco, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, a cura di A. Tolve, Solfanelli Editore, Chieti 2013

V. Re, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Mimesis Edizioni, Milano 2013

C. Brandi, *Morandi lungo il cammino*, a cura di V. Brandi Rubiu, con uno scritto introduttivo di D. Buzzati, Castelvecchi editore, Roma 2014

P. Giannelli, A. Tolve, a cura di, *L'età soffice. Teoria e pratica dei new media*, Quaderni dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, Quodlibet, Macerata 2014

Cataloghi di mostre

La fiorentina primaverile, prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo, Firenze 1922

Catalogo della XXIV Biennale di Venezia, Edizioni Serenissima, Venezia 1948

Twentieth-Century Italian Art, a cura di J. Thrall Soby e A. H. Barr Jr, The Museum of Modern Art, New York 1949

Arte moderna in una raccolta italiana, a cura di C. L. Ragghianti, Edizioni del Milione, Milano 1951

Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi, a cura di R. Longhi, Sansoni, Firenze 1951

La nature morte de l'antiquité à nos jours, a cura di C. Sterling, Editions Tisné, Parigi 1952

Pittori italiani del secondo Ottocento, a cura di G. Castelfranco, De Luca, Roma 1952

Giorgio Morandi/Giacomo Manzù, a cura di H. Keller, Kunstmuseum, Winnterthur 1956

Pittura e scultura italiane dal 1910 al 1930, a cura di G. Castelfranco e M. Valsecchi, De Luca, Roma 1956

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de San Paulo, Museu de Arte Moderna, San Paolo del Brasile 1957

Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, Drawings, Etchings 1912 - 1957, a cura di L. Venturi, World House Galleries, New York 1957

Painting in Post-war Italy 1945-1957, a cura di L. Venturi, La Casa Italiana della Columbia University, New York 1958

Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private, a cura di M. Valsecchi, Edizioni del Milione, Milano 1959

Il futurismo, a cura di G. Castelfranco e J. Recupero, De Luca, Roma 1959

5 pittori-Roma 60, a cura di P. Restany, Galleria La Salita, Roma 1960

La Scuola Romana dal 1930 al 1945, a cura di G. Castelfranco e D. Durbè, De Luca, Roma 1960

Monochrome Malerei, a cura di U. Kultermann, Städtisches Museum, Leverkusen 1960

Polarità: il dionisiaco e l'apollineo nell'arte, Stedelick Museum, Amsterdam 1961

Nuove Prospettive della Pittura Italiana, a cura di R. Barilli, D. Courir e A. Emiliani, Alfa Editoriale, Bologna 1962

Arte povera e IM-Spazio, a cura di G. Celant, Galleria La Bertesca, Genova, 1966

Catalogo della XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, Stamperia di Venezia, Venezia 1966

Five Europeans: Bacon, Balthus, Dubuffet, Giacometti, Morandi, a cura di J. Coplans, University of California, Irvine 1966

Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di C. L. Ragghianti, Marchi&Bertolli, Firenze 1967

Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli, a cura di F. Russoli, International Exhibitions Foundation, 1967

Arte povera, a cura di G. Celant, edizioni De' Foscherari, Bologna 1968

Gli acquerelli di Morandi, a cura di J. Leymarie, edizioni De' Foscherari, Bologna 1968

Giorgio Morandi, a cura di J. Leymaire, L. Vitali e G. White, Royal Academy of Arts, Londra 1970

Morandi, Rotonda della Besana, Milano 1970

Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, a cura di F. Arcangeli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1970

Catalogo della XXXVI Biennale Internazionale d'Arte, Stamperia di Venezia, Venezia 1972

Metamorfosi dell'oggetto, a cura di W. Haftmann e F. Russoli, Milano 1972

Contemporanea, a cura di A. Bonito Oliva, Centro Di Edizioni, Firenze 1973

Giorgio Morandi 1890-1964, De Luca editore, Roma 1973

Le riflessioni sulla pittura, a cura di F. Menna, I. Mussa e T. Trini, Acireale 1973

1960-1977 Arte in Italia, a cura di R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1977

Metafisica del quotidiano, a cura di F. Solmi, Grafis, Bologna 1978

La pittura metafisica, a cura di G. Briganti e E. Coen, Neri Pozza Editore, Venezia 1979

Opere fatte ad arte, a cura di A. Bonito Oliva, Centro Di, Firenze 1979

La metafisica: gli anni Venti, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Grafis, Bologna 1980

Giorgio Morandi, Des Moines Art Center, Des Moines 1981

Identité italienne - l'art en Italie depuis 1959, a cura di G. Celant, Centre Georges Pompidou, Parigi 1981

Tesoro, a cura di A. Bonito Oliva, Mazzoli, Modena 1981

Annitrenta. Arte e cultura in Italia, a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano 1982

Il Novecento Italiano 1923/1933, a cura di R. Bossaglia, Mazzotta, Milano 1983

Ateliers, a cura di A. Bonito Oliva, Carte Segrete, Roma 1984

I paesaggi di Morandi, a cura di G. Briganti e E. Coen, Umberto Allemandi, Torino 1984

Morandi alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, a cura di F. Solmi, Grafis Edizioni, Bologna 1985

Morandi e il suo tempo, a cura di F. Solmi, Mazzotta, Milano 1985

Giorgio Morandi un homenaje. En la collección Josè Luis y Beatriz Plaza, Caracas 1986

Giorgio Morandi, Hotel de Ville, Parigi 1987

L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento, a cura di A. Baccilieri e S. Evangelisti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988

Arte italiana. Presenze 1900-1945, a cura di G. Celant e P. Hulten, Bompiani, Milano 1989

Giorgio Morandi, Mostra del Centenario, a cura di P. G. Castagnoli e M. Pasquali, Electa, Milano 1990

Morandi. Gli Acquerelli, a cura di M. Pasquali, Electa, Milano 1990

Morandi. I fiori, a cura di V. Rubiu e M. Pasquali, Electa, Milano 1990

Morandi e Milano, Electa, Milano 1990

Memoria del futuro. Arte italiana desde las primeras vanguardias a la posguerra, a cura di G. Celant e I. Giannelli, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1991

Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi, a cura di G. Cortenova e R. Lambarelli, Mazzotta, Milano 1992

Giorgio Morandi. Artista d'Europa, a cura di M. Pasquali, Electa, Milano 1992

Berengo Gardin. Lo studio di Giorgio Morandi, a cura di M. Pasquali, Charta, Milano 1993

Folon. Acquerelli, a cura di M. Pasquali e E. Tadini, Grafis, Bologna 1996

I paesaggi di Carrà, a cura di R. Tassi, Electa, Milano 1996

Futuro, Presente, Passato, Catalogo della XLVII Biennale di Venezia, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1997

Minimalia. Da Giacomo Balla a ..., a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 1997

Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, a cura di L. Mattioli Rossi, Mazzotta, Milano 1997

Objects of Desire: The Modern Still Life, a cura di M. Rowell, The Museum of Modern Art, New York 1997

Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Edizioni Charta, Milano 2000

Giorgio Morandi, a cura di P. G. Castagnoli, Umberto Allemandi, Torino 2000

Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo, a cura di D. Ross, N. Serota, I. Gianelli, G. Verzotti, J. Watkins, Charta, Milano 2000

Giorgio Morandi, a cura di D. De Salvo e M. Gale, Tate Modern, Londra 2001

Jannis Kounellis, Giorgio Morandi, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Sprovieri, Londra 2001

Morandi: the collectors' eye, a cura di P. Coldwell e M. James, Estorick Foundation, Londra 2001

Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno, a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2003

La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2003

Il disegno nell'Arte Italiana dal 1945 al 1975. Da Morandi al Concettuale, a cura di A. Madesani, Silvana Editoriale, Milano 2004

Il senso delle cose. Luigi Ghirri. Giorgio Morandi, a cura di P. Borgonzoni Ghirri, Diabasis, Reggio Emilia 2005

Josef Albers. Omaggio al Quadrato. Una retrospettiva, cura di P. Weiermair, Silvana Editoriale, Milano 2005

Morandi's Legacy: Influences on British Art, a cura di P. Coldwell, Philip Wilson Publishers, London 2006

Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli, a cura di C. Spadoni, Electa, Milano 2006

Annisettanta, a cura di M. Belpoliti, G. Canova e S. Chiodi, Skira, Milano 2007

Pittura analitica, a cura di M. Meneguzzo e V. W. Feierabend, Silvana editoriale, Milano 2008

Sculpting the time, a cura di S. Holmes, Sperone Westwater, New York 2008

Bernard & Hilla Becher at Museo Morandi, a cura di G. Maraniello, Schirmer/Mosel Verlag, Monaco 2009

Morandi 1890-1964, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, Skira Editore, Milano 2009

Morandi. L'arte dell'incisione, a cura di L. Ficacci, Ferrara Arte, Ferrara 2009

Morandi: Master of Modern Still Life, a cura F. Fergonzi e E. Barisoni, Phillips Collections, Washington 2009

Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, Electa, Milano 2010

Morandi: l'abstraction du réel, a cura di L. Mattioli Rossi, Hôtel des Arts, Tolone 2010

Morandi. L'essenza del paesaggio, a cura di M. C. Bandera, 24 ORE Cultura, Milano 2010

Licini-Morandi. Divergenze Parallele, a cura di M. Pasquali e D. Simoni, Gli Ori, Pistoia 2011

Atelier + Küche = labore der sinne, a cura di M. Herford, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2012

dOCUMENTA (13), a cura di C. Christov-Bakargiev, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2012

Giorgio Morandi, a cura di M. C. Bandera e M. Francioli, Silvana editoriale, Milano 2012

On whiteness, a cura di B. Kölle, G. Sousa Pinto, P. Roettig, Kunsthalle, Amburgo 2012

Giorgio Morandi: Lines of Poetry, a cura di A. Baldinotti e R. Cremoncini, Silvana editoriale, Milano 2013

Tacita Dean. The studio of Giorgio Morandi, a cura di G. Maraniello, MAMbo, Bologna 2013

Giorgio Morandi - Roberto Longhi. Opere, lettere, scritti, a cura di M. C. Bandera, Silvana editoriale, Milano 2014

Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice, a cura di V. Sgarbi, Bononia University Press, Bologna 2015

Giorgio Morandi 1890-1964, a cura di M. C. Bandera, Skira, Milano 2015

Lawrence Carroll. Ghost House, a cura di G. Maraniello, Corraini Edizioni, 2015

Saggi ed articoli in periodici e quotidiani

A. Forti, *La mostra di pittura e scultura al Baglioni*, "Il Resto del Carlino", 14 marzo 1914

R. Bacchelli, *Giorgio Morandi*, "Il Tempo", 29 marzo 1918

R. Franchi, *Giorgio Morandi*, "La Raccolta", n. 9 - 10, Bologna, 15 novembre - 15 dicembre 1918

G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, "Valori Plastici", n. 11 - 12, 1919

R. Franchi, *Avvertimento critico*, "Valori Plastici", n. 4 - 5, Roma, aprile - maggio 1919

R. Longhi, *Al dio ortopedico*, "Il Tempo", Roma 22 febbraio 1919

G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, "Valori Plastici", n. 11 - 12, 1919

- C. Carrà, *Giorgio Morandi*, "L'Ambrosiano", Milano 25 giugno 1925
- E. Cecchi, *Piero della Francesca di Roberto Longhi*, "Corriere della Sera", 21 settembre 1927
- R. Longhi, *Introibo*, "Vita artistica", Roma, 1927
- L. Longanesi, *Morandi*, "L'Italiano", Bologna 31 dicembre 1928
- M. Maccari, *Giorgio Morandi*, "Il Resto del Carlino", Bologna 8 giugno 1928
- G. Morandi, *Autobiografia*, "L'Assalto", Bologna 18 febbraio 1928
- L. Vitali, *L'incisione italiana del Novecento: Giorgio Morandi*, "Domus", 36, dicembre 1930
- C. E. Oppo, *Pittura di Morandi*, "L'Italia Letteraria", Roma 10 aprile 1932
- A. Soffici, *Morandi*, "L'Italiano", Bologna, marzo 1932
- R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, "l'Archiginnasio", XXX, 1-3, 1935
- I. Cinti, *Pittori alla sbarra: la pittura di Giorgio Morandi*, "Perseo", Milano 15 aprile 1937
- C. Brandi, *Cammino di Morandi*, "Le Arti", I, n.3, febbraio-marzo, Roma 1939
- C. Carrà, *La Terza Quadriennale*, "Circoli", Roma, maggio 1939
- R. De Grada, *La Quadriennale del 1939*, "Corrente di vita giovanile", Milano 28 febbraio 1939
- G. Marchiori, *Morandi*, "Domus", Milano, febbraio 1939
- [s.f.], *Vuoti che rendono*, "Eccoci", Cremona 15 luglio 1939
- R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, "La Critica d'Arte", fasc. XXV-XXVI, luglio-dicembre 1940
- R. De Grada, *Posizione di Morandi*, "L'Illustrazione Italiana", 12-19 agosto 1945
- A. Trombadori, *Serietà e limiti di Morandi*, "Rinascita", Roma, maggio-giugno 1945
- Manifesto del realismo*, "Numero", II, febbraio 1946
- T. Scialoja, *Giorgio Morandi*, "Il Mondo", 33-35, Firenze 1946
- C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana*, "L'Immagine", I, n.2, giugno 1947
- C. Brandi, *La rivolta delle bottiglie*, "L'Immagine", I, n.3, luglio-agosto, Roma 1947

- C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, "L'Immagine", n. 4, settembre-ottobre 1947
- U. Apollonio, *The paintings of Giorgio Morandi*, "Horizon", n.115, Londra, luglio 1949
- C. Brandi, *La mostra dell'arte italiana moderna a New York*, "L'Immagine", n.13, Roma 1949
- G. Raboni, *Mario Ramous, una vita per i classici*, "Corriere della sera", 9 luglio 1949
- G. Raimondi, *Giorgio Morandi*, "Les Arts plastiques", 3-4, marzo-aprile 1949
- G. Raimondi, *Le cose dell'uomo nell'opera di Morandi*, "La Fiera Letteraria", Roma, 27 novembre 1949
- Un demi-siècle d'art italien*, "Cahiers d'Art", n.25, Parigi 1950
- F. Arcangeli, *Il limbo di Constable*, "Paragone", n.11, novembre 1950
- R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone", I, 1950
- C. L. Ragghianti, *Morandi imbottigliato*, "SeleARTE", n.3, novembre-dicembre 1952
- [s.f.], *Digestible Moderns*, "Time", New York, 10 novembre 1952
- H. Richter, *Dal Quadro alla Striscia al Film*, "SeleARTE", n. 4., gennaio-febbraio 1953
- A. Bevilacqua, *Visita a Morandi*, "Gazzetta di Parma", dicembre 1954
- F. Arcangeli, *Gli Ultimi naturalisti*, "Paragone", n. 59, 1954
- R. Guttuso, *L'arte è in pericolo di morte?*, "Rinascita", XI, 1954
- C. L. Ragghianti, *Giorgio Morandi*, "Critica d'Arte", n.1, gennaio, Vallecchi, Firenze 1954
- J. Berger, *Morandi the metaphysician of Bologna*, "Art News", n.10. febbraio, New York 1955
- F. Arcangeli, *Morandi on Guido Reni of Bologna*, "Art News", n.10. febbraio, New York 1955
- F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, "Paragone", n.86, 1957
- C. G. Argan, *Lionello Venturi*, "Belfagor", XIII, n.5, 30 settembre 1958
- R. Pallucchini, *Attualità di Morandi*, "Arte Antica e Moderna", n.1, Bologna, gennaio-marzo 1958
- F. Arcangeli, *Documenta 1960*, "Il Resto del Carlino", 27 gennaio 1960
- L'informale*, "Il Verri", n.3, 1961

Dopo l'informale, "Il Verri", n.12, 1963

F. Russoli, *Pretesti e Appunti. La mostra Magini-Morandi o della polivalenza della natura morta*, "Pirelli", a.XVI, n1, gennaio-febbraio 1963

A. Beccaria, *Visite a Morandi*, "La Botte e il Violino", I, n.2, Roma 1964

R. Longhi, *Exit Morandi*, "L'Approdo letterario", X, 26, aprile-giugno 1964

R. Longhi, *Neo Dada e Pop Art in alcuni giudizi della critica americana*, "Paragone", a.XV, n. 179, novembre 1964

R. Pallucchini, *Sono personaggi arcani le bottiglie di Morandi*, "Il Gazzettino", 24 giugno 1964

R. Wollheim, *Minimal art*, "Art Magazine", gennaio 1965

V. Fagone, *Morandi e il problema dell'oggetto pittorico*, "La Civiltà cattolica", Roma, 7 gennaio 1967

C. Brandi, *Poi la pittura scompare*, "La Fiera letteraria", 24 ottobre 1968

D. Buzzati, *Morandi sesto grado*, "Corriere della Sera", 19 luglio 1970

C. L. Ragghianti, *Lecture di Wright 1*, "Critica d'Arte", n.1, Vallecchi, Firenze, gennaio 1974

C. Brandi, *Morandi merita un museo nel cuore di Bologna*, "Corriere della Sera", 23 dicembre 1983

M. Fagiolo dell'Arco, *The World in a Bottle - Morandi's Variations*, "Artforum", 4 dicembre 1987

G. Briganti, *Caro Argan amico e nemico*, "La Repubblica", 13 Novembre 1992

Speciale in morte di Argan, "Vernissage", inserto de "Il Giornale dell'arte", a. X, n. 106, dicembre 1992

M. Carboni, *A Venezia futuro, presente, passato*, "il Tirreno", 11 giugno 1997

M. G. Messina, *Recensione a Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, "Paragone", 571-573 (15-16), 1997

La parola e l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva, Quaderno n. 1, Laboratorio di Didattica e Antropologia, Università degli Studi di Siena, 2000

S. Brighetti, *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, "IBC", VIII, n.4, Bologna 2000

G. Curto, *Steinbach, un Morandi Postmoderno*, "Tuttolibri", Torino 15 Dicembre 2001

Giuseppe Ungaretti: culture et poésie, "Revue des études italiennes", tomo 49, n.1-2 gennaio - giugno, 2003

M. Recalcati, *Le tre estetiche di Lacan*, "Aut Aut", n. 326, 2005

C. Affronte, *Quando Morandi arrivava secondo alla Terza Quadriennale dell'arte, 1939 : il grande pittore è favorito, ma vince un collega gradito al regime*, "l'Unità" (edizione di Bologna), 29 giugno 2006

M. C. Bandera. *Miscellanea per Morandi*, "Paragone", LVII, 67 (675), maggio 2006

H. Cotter, *All that life contains, contained*, "Paragone", LVII, 67 (675), maggio 2006

L. Kanter, *Lettera da New York*, "Paragone", LVII, 67 (675), maggio 2006

P. Schjeldahe, *Tables for one. Giorgio Morandi's still-life*, "Paragone", LVII, 67 (675), maggio 2006

P. Citati, *Chardin Morandi uno studio fisso nel tempo*, "La Repubblica", 20 marzo 2009

A. Crespi, *Una disordinata autobiografia per un grande regista*, "L'Unità", 30 dicembre 2009

A. Mugnaini, *Pittura analitica*, "Flash Art", n.273, dicembre-gennaio 2009

M. Pasquali, *Morandi: due studi, due storie*, "IBC", XVII, n.1, Bologna 2009

R. Venturi, *Non può essere che così. Ragghianti e il modernismo di Mondrian*, "Predella", n.28, dicembre 2010

P. Gervasi, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust*, "Italianistica". Rivista di letteratura italiana, anno XV, n.3, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2011

F. Özpetek, *Appunti su Giorgio Morandi*, "Paragone", anno LXII, n.95, gennaio 2011

G. Pellinghelli del Monticello, *Intervista ad Andrea Emiliani*, "Il giornale dell'arte", 308, Torino, aprile 2011

G. Colin, *Silenzio, c'è pace nelle opere di Carroll*, "la Lettura" 25 gennaio 2015

Documenti online

B. Zevi, *Frank Lloyd Wright, l'Europa e oltre: il caso Italia*, Fondazione Bruno Zevi, 1999, <<http://www.fondazionebrunozevi.it/19892000/frame/pagine/simposiowright.htm>>

S. Facchinetti, *Roberto Longhi, Dizionario biografico degli italiani*, Volume 65, 2005, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_(Dizionario_Biografico)/>)

- C. D'Amicis, *Realismo*, Enciclopedia Italiana Treccani, VII Appendice, 2007, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/Enciclopedia-Italiana>>
- J.D. Miller, *Giorgio Morandi tra psicoanalisi e critica d'arte*, "PsicoArt", vol.1, n.0, 2010, <<http://psicoart.unibo.it/article/view/2134/1514> >
- M. Recalcati, *L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*, "PsicoArt", vol.1, n.0, 2010, <<http://psicoart.unibo.it/article/view/1819/1188>>
- F. Fergonzi, *Giorgio Morandi, Dizionario biografico degli italiani*, Enciclopedia italiana Treccani, Volume 76, Roma 2012, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-morandi_28Dizionario-Biografico29/>
- M. E. Minuto, *dOCUMENTA (13). Tra contrazione e deflagrazione*, "Doppiozero", 11 luglio 2012, <<http://www.doppiozero.com/materiali/ars/documenta-13-tra-contrazione-e-deflagrazione>>
- M. Rapagnetta, a cura di, *Intervista a Lorenza Selleri e Giusi Vecchi*, 2012, <<http://www.incontrarsinellarte.it/2012/01/09/intervista-a-lorenza-selleri-e-giusi-vecchi/>>
- F. Fergonzi, *La periodizzazione dell'arte italiana del '900, Fare la storia dell'arte oggi. La prospettiva storica. Ipotesi di discussione e di rifondazione. Giornate di studio CUNSTA 2013*, Milano, Università Cattolica, <<http://www.cunsta.it/upload/documenti/FERGONZI-ConvegnoCUNSTA2013.pdf>>
- G. Frangi, *Giorgio Morandi sulle strisce pedonali*, Blog Associazione Testori, 18 aprile 2013, <<http://robedachiodi.associazionetestori.it/2013/04/18/giorgio-morandi-sulle-strisce-pedonali/>>
- T. Montanari, *L'eredità di Roberto Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi, Il contributo italiano alla storia del pensiero (Politica)*, Enciclopedia Italiana Treccani, 2013, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi> (Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Politica)/>
- A. Palladino, *Antonello da Messina al Mart. Lo racconta Ferdinando Bologna*, "Artribune Online", 8 novembre 2013, <<http://www.artribune.com/2013/11/antonello-da-messina-al-mart-lo-racconta-ferdinando-bologna/>>.
- Press release *Calzolari Morandi Parmiggiani*, Galleria De' Foscherari, Bologna 2014, <<http://www.defoscherari.com/mostre-galleria-arte-de-foscherari-bologna/calzolari-morandi-parmiggiani>>
- Press release *Giorgio Morandi e Ettore Spalletti. Un dialogo di luce*, Galleria Maggiore, Bologna 2014, <<http://www.maggioregam.com/exhibitions/182-giorgio-morandi-ettore-spalletti-a-dialogue-of-light.html>>

