

Che le nature morte, le famose bottiglie, rappresentino l'espressione più significativa, l'aspetto più emblematico dell'arte di Giorgio Morandi è un pregiudizio che ha durato a lungo, e non solo fra i più sciocchi dei suoi vecchi detrattori che in quell'ostinata fedeltà a un tema iconografico scorgevano soltanto i segni di un'umana limitatezza. E' un pregiudizio che trova riscontro in uno sbiadito clichè, quello di "pittore di bottiglie", una definizione che col vento del passato ci riporta il rumore di anni ormai remoti in cui si accusava Morandi di non saper uscire dalla chiusa cerchia delle emozioni intime e delle sensazioni circoscritte e pr'oprio in un momento in cui si proclamava la necessità di affermare l'etica e l'impegno sociale dell'arte. Ma per molti anni anche coloro che amavano Morandi, anche quei collezionisti che non volevano o non potevano avere che una o due opere dell'artista, puntavano sempre sulle nature morte. Erano quasi una presenza obbligata nelle piccole collezioni "intelligenti" del dopoguerra. Ma è un equivoco che evidentemente pesa ancor oggi se è vero che, nel mercato, le sue nature morte, ricercate più dei paesaggi, valgono economicamente di più.

Pregiudizio o abitudine mentale che sia, devo dire che non conosco nulla di più ridicolo e di meno fondato di questa assurda divisione per generi dell'opera di Morandi soprattutto se si conferisce a quella divisione il valore di un discrimine qualitativo. Pochi artisti moderni sono nati, come Morandi, sotto il segno di una vocazione così costante e invariata che, nel suo svolgersi, non da mai luogo a oscillazioni o a deviazioni di qualità; pochi hanno mantenuto vivo con dedizione altrettanto uniforme un impegno formale così intenso che assorbe, nel severo ordine della sua norma, ogni suggestione esteriore, compreso quella inerente al soggetto. Nature morte e paesaggi sono espressioni esattamente equivalenti del suo mondo interiore e si potrebbe dire di Morandi quello che Kandinsky diceva di Cézanne : "Ha trattato gli oggetti come ha trattato l'uomo perchè aveva il dono di scoprire dappertutto la vita interiore" "Non è un uomo

né una mela né un albero che vuole rappresentare; Cézanne si serve di tutto questo per creare una cosa dipinta che dia un suono tutto interiore che si chiama immagine".

Difficilmente credo si potrebbe trovare una definizione più calzante per l'arte di Morandi; e per parlare di quella "cosa dipinta" che sono i suoi paesaggi, può forse darci uno spunto d'avvio pensare che Kandinsky pubblicò il suo saggio "Sullo spirituale nell'arte" nel 1912, proprio quando Morandi iniziava il suo solitario e meditato cammino. Se Morandi lesse mai il libricino di Kandinsky non so; non lo lesse certamente allora ma, se mai, molto più tardi quando fu tradotto. Appena uscito quello scritto ebbe scarsa circolazione fuori della Germania e da noi lo lesse forse, o ne conobbe il contenuto, soltanto Boccioni che ne discusse in "Pittura Scultura Futuriste" uscito nel 1914, cioè due anni dopo. Resta però il fatto che, nell'opera di Morandi, e fin dai primi inizi, non si può non scorgere una segreta consonanza con il mondo dell'astrazione, dell'astrazione intesa come ricerca di una vita delle forme, come risultato di un travaglio interiore, di un intenso percorso mentale, come aspirazione alla spiritualità; <sup>E questo</sup> non tanto, <sup>in virtù di un</sup> penso, diretto rapporto con quegli artisti europei che, in quegli anni, si avviavano decisamente, programmaticamente per quella strada, ma piuttosto come riflesso di quelle fonti comuni, o piuttosto delle comuni aspirazioni, dalle quali era nato il sereno e rigoroso astrattismo umanitario di Mondrian o l'astrattismo fantastico di Kandinsky. E' una congiuntura che notò, sfiorandola con estrema delicatezza, Francesco Arcangeli. Parlare di fonti comuni può forse sembrare un pò vago, almeno che non si accenni esplicitamente a Cézanne e alla sua apertura verso le avanguardie novecentesche. Ma è sempre difficile documentare, per un artista così solitario e schivo (ma con gli occhi ben aperti) come Morandi, e che non amò mai parlare molto di se, precisi agganci cronologici con i fatti dell'arte e del pensiero artistico europeo dei primi due decenni del Novecento. Soffici, con il quale Morandi era in rapporto,

3

fu certo, per le sue precedenti esperienze avanguardistiche parigine, un tramite estremamente efficace. Morandi stesso nei suoi anni più tardi raccontò a Beccaria : "Quando avevo 19-20 anni, in quell'età che è la più importante per la nostra formazione, noi giovani trovavamo per la nostra cultura il terreno già dissodato per merito di Soffici. Fu lui ad indicarci le strade che si aprivano davanti a noi". Certamente Soffici ebbe il merito in quegli anni di allargare l'orizzonte, allora ancora molto ristretto, del mondo artistico italiano. I suoi articoli sulla Voce, quello del 1910 sulla mostra dell'Impressionismo a Firenze e quello del 1911 su Braque e Picasso ("Intorno al Cubismo", firmato Henry des Prurieux ma Apollinaire riconobbe subito l'autore e gli scrisse "Qui est M. de Prurieux? Je pense que c'est vous") furono certo molto importanti. In quanto a Morandi e al suo costume riservato e solitario, non bisogna dimenticare come basti molte volte assai poco, o una semplice riproduzione fuggevolmente afferrata e impressa nella memoria, o il riflesso in un artista minore di un artista maggiore ancora sconosciuto, perchè un giovane assetato di immagini nuove possa appropriarsi di una determinata situazione. Le mediocri riproduzioni del volume di Vittorio Pica sull'Impressionismo, <sup>pubblicato dalle Arti Grafiche nel 1908,</sup> ~~le esili monografie~~ della Voce intitolate "Maestri Moderni", pubblicate per lo più nel 1914, le illustrazioni della rivista stessa, potevano essere piccole scintille che accendevano un grande fuoco. Credo comunque che <sup>quella</sup> sorta di semplificazione cezanniana che nelle opere giovanili di Morandi ci fa sentire una indubbia consonanza con lo spirito dell'astrazione spirituale (chiamiamola così) degli <sup>Dieci-</sup>anni Venti ci indichi come Morandi si inserì a modo suo in quella situazione "di minoranza" con spirito di grande indipendenza: uno spirito che può essere molto ben chiarito da questa sua emblematica dichiarazione "Non c'è nulla di più astratto del mondo visibile".

Fin dai primi paesaggi di Morandi (e le sue prime opere sono in prevalenza paesaggi) appare infatti evidente l'intenzione di far coincidere le suggestioni del mondo visibile (che Morandi non dimenticò mai di seguire, nemmeno nel breve periodo "metafisico") con il meditato ordine di una rigorosa norma formale. E' un punto d'incontro, un punto d'incontro molto italiano, che potrebbe a sua volta suggerirci, se vogliamo riferirci al "geistig" di

Kandinsky, una propensione tutta particolare, diciamo pure una sorta di versione italiana del valore spirituale dell'astrazione alla quale Soffici, con spirito decisamente latino, classicista, nello stesso 1912, dava il nome di "armonia". Forse più esattamente si potrebbe vedere in quel punto d'incontro fra astrazione e mondo visibile un intenso modo di rivivere l'interiorità della costruzione spaziale di Cézanne. Basta guardare uno dei primissimi paesaggi di Morandi, la "Neve" della collezione Rollino, del 1913. Morandi raccontò ad Arcangeli d'averlo dipinto all'inizio di quell'anno, con fatica, tenendo la tela appoggiata ad una siepe, i piedi gelati. E' straordinario questo bisogno di controllo continuo sulla realtà che presiede alla nascita delle immagini di Morandi. Come se non potesse fare a meno di quel controllo per inquadrare, sottomettere la realtà al filtro trasfigurante della propria interiore, si può veramente dire "spirituale" ricerca della norma. Ed è soprattutto impressionante, in questo paesaggio, il rapporto molto stretto, notato dall'Arcangeli, con uno dei più affascinanti paesaggi di Cézanne, il "Bacino del Jas de Bouffan" dipinto verso il 1880. Ma da parte mia mi sembra di cogliere in quel paesaggio del 13 anche una segreta, inconsapevole consonanza con quell'intrecciarsi di andamenti lineari orizzontali e verticali di certe opere di Mondrian DEL 1912, come "L'albero Grigio" o persino come il più astratto "melo in fiore".

Fra il 1910 e il 1920, dunque, il solitario Morandi nel raccolto silenzio del suo studio o nel corso dei soggiorni estivi sull'appennino bolognese, con i suoi rari e brevi viaggi fuori Bologna e le sue poche, ma certo stimolanti frequentazioni, non si estraniò mai da quanto accadeva in quei turbinosi decenni dell'arte europea. Non si può dire che ne fosse coinvolto o assorbito, ma non rimase certo indifferente. La sua personalità ne uscì indubbiamente temperata, rafforzata. Dell'avanguardia, sia pure di quella determinata avanguardia cui prima ho accennato, ma per saltuari episodi anche del futurismo, non colse mai il senso rivoluzionario né i decisivi espliciti programmi: quell'avanguardia significava per lui

soprattutto l'affermarsi di poche idee certe e nuove che corrispondevano alle sue più intime, connaturate esigenze di ordine formale, di compenetrazione fra astrazione e mondo visibile, per ricordare la sua citata affermazione. Ma l'avanguardia di Morandi, se avanguardia vogliamo, come mi sembra lecito, chiamarla, iniziata seguendo le aperture di orizzonte offerte dalla frequentazione di Soffici, quel suo cauto sperimentare che non lo fece distaccare mai dalla ricerca di una severa norma formale e di un intenso tonalismo, fu un'esperienza che può considerarsi già finita subito dopo il 1920. Finì con l'esaurirsi della breve avventura metafisica, con l'allontanarsi dalla tangente che gli aveva fatto sfiorare il mondo di de Chirico e dei Valori Plastici. Dal 1920 in poi si può dire che Morandi fu sempre solo. Alla Biennale veneziana del 1920, che Morandi visitò, erano esposte, nel padiglione francese, ben 28 opere di Cézanne, tredici delle quali erano paesaggi. Credo che Morandi le guardò con animo diverso, vorrei dire più disteso, più maturo di quando, nel 1913, cercò, nel paesaggio di neve di spingere fino ai limiti dell'astrazione formale lo spazio cézanniano.

Bisogna pensare che la breve parentesi metafisica, documentata da non più di una dozzina di dipinti, significava certamente l'adesione ad un movimento che tutt'ora si considera una delle avanguardie storiche: la metafisica appunto. Ma, dopo tutto, nella Metafisica, così almeno come l'intese Morandi che era più vicino alla concretezza spaziale, mediterranea di Carrà che non allo spazio enigmatico, inafferrabile di de Chirico, c'era un'intensa ricerca di valori formali, di assolutezza, di geometrica purezza, un intento di "restaurazione" stilistica, che differiva profondamente, per i suoi agganci col passato, non solo dal dinamismo futurista ma, in generale, dallo spirito profondamente rivoluzionario, rivolto al futuro, delle avanguardie. Era la ricerca, soprattutto per Morandi, degli elementi primari di un codice linguistico che nella sua assolutezza recuperasse i valori più puri della tradizione italiana. Già qualche anno prima Carrà aveva scritto il suo saggio su Giotto e si andava maturando proprio negli anni della metafisica la rivalutazione di Piero della Francesca.

6

Nel corso degli anni Venti, il rapporto con il mondo visibile diviene in Morandi più confidante, più diretto, ma anche più intenso. E così, mentre in Italia, e non solo in Italia, sempre più diffuse e perentorie circolavano le voci che richiamavano all'ordine, alla compostezza, ai valori della tradizione, e che da noi porteranno ben presto alla retorica vuota di pensiero del peggiore "Novecento", Morandi, il più antiretorico degli artisti (i suoi amici non erano nel "Novecento" ma fra gli strapaesani del Selvaggio) ritrovò in quella pausa anti-avanguardia, una sua calma, meditata, silenziosa naturalezza. Dopo il 1925 soprattutto. E questo suo nuovo dominio del linguaggio della pittura, questa sua confidente naturalezza nei confronti del mondo visibile la si riscontra in modo particolare nei paesaggi. Cézanne resta il suo faro, o meglio uno dei suoi fari, che altri ora, e più consapevolmente, se ne aggiungono sospinti da quel tempo di recuperi della passata grandezza che induceva a guardare con occhi nuovi Giotto, Masaccio, Piero. Nell'ordito personalissimo della sua cultura operato sulla trama di quei recuperi, Morandi svolge la solitaria ricerca del suo "tempo perduto", ove ritrova quegli artisti che sentiva consanguinei, cittadini come lui di un mondo antiromantico, concreto, apparentemente oggettivo, ma aperto ai sentimenti, se per sentimento si intende un senso patetico, di commossa empatia con la natura. Artisti come Corot, per esempio, il Corot italiano degli anni fra il 1825 e il 1835 con il quale, nei suoi paesaggi, soprattutto degli anni Trenta e Quaranta, dimostrò sempre una straordinaria affinità.

Numericamente, i paesaggi costituiscono circa un quarto dell'opera di Morandi, ma un tale rapporto di disparità nei confronti delle nature morte (e dei fiori) che occupano invece da sole gli altri tre quarti, non si riscontra negli anni fino al 1944, anni nei quali il numero di paesaggi che dipinse è solo leggermente inferiore a quello delle nature morte. A parte il tempo delle sue prime prove, tuttavia, dove i paesaggi prevalgono (ma molti furono distrutti dall'artista) gli anni in cui Morandi ne dipinse di più vanno all'incirca dal 1940 al 1944.

Queste variazioni, che accenno solo sommariamente, sono dovute in gran parte a fattori di ordine esterno, facilmente individuabili nella vita ordinata e abitudinaria dell'artista che aveva un rapporto diretto, costante, estremamente concreto, con le cose, i luoghi, le ore, le stagioni. Morandi i suoi paesaggi li dipingeva soprattutto l'estate, a Grizzana a cominciare almeno dal 1913, come risulta anche da una incisione, il N.2 del catalogo di Vitali. Grizzana è un piccolo borgo dell'appennino bolognese, sulla linea ferroviaria Bologna-Firenze, a circa 500 metri d'altezza, sul crinale fra il Reno e il Setta. Un tipico posto di villeggiatura della piccola borghesia <sup>grizzana</sup> bolognese. Morandi vi abitava l'ultimo piano di una casa fuori del paese che dava con le sue finestre sull'ampio anfiteatro di colline della valle del Reno. Dalla finestra della sua camera studio, Morandi individuava nelle lontananze, sui pendii delle colline, e meditava a lungo i motivi dei suoi paesi. E' per questo che, quando negli anni della guerra, si intrattenne più del solito a Grizzana per sfuggire i bombardamenti e per trovare migliori condizioni di vita, fu sollecitato soprattutto dalle immagini che gli venivano incontro dalla finestra aperta sul vasto orizzonte di colline, di macchie, di radure, dai cascinali bianchi e muti, dai magri filari di viti di un verde un pò spento che interrompevano le zone color ocra dorata dei campi di grano falciato (come in un paesaggio di Piero della Francesca) dalle folte siepi polverose che costeggiavano le curve lente delle strade bianche, dalle masse confuse degli alberi che si stagliavano contro il pallido azzurro del cielo estivo. Fu quello indubbiamente il momento più felice, più luminoso di Morandi paesista. Ma quando la guerra si avvicinò e il fronte, nel suo lento procedere, passò per l'appennino bolognese, con gli orrori che tutti sanno, e passò anche per Grizzana, Morandi non lasciò più Bologna e non ritornò per l'estate nella sua campagna che qualche tempo dopo la fine della guerra. Di qui la scarsità di paesaggi dopo il 1944 e negli anni immediatamente successivi. Unica alternativa a Grizzana era il cortile della casa bolognese di Via Fondazza o quanto vedeva al di sopra dei tetti o degli alberi dei viali dalla finestra del suo studio.

8

Questa scarsità di paesaggi, devo dire, continua anche negli anni seguenti, ma per ragioni che non devano ricercarsi più nelle circostanze. E4 come se qualcosa gli impedisse di riprendere il capo di quel filo che la guerra aveva bruscamente interrotto, è come se, nel lieve ma sicuro e lento variare della sua pittura, in quel suo trascolorare verso tonalità più severe, verso rapporti più essenziali che riducono il cromatismo al prevalere di bianchi e di grigi, anche di neri, Morandi si allontane dalla luce di quella stagione felice: dalla luce di Grizzana.

Nessuno, che io sappia ha mai visto Morandi dipingere. Mai, se non forse nei primissimi anni <sup>"Nove", per quanto ho detto ad Arcangeli</sup> (~~ma nulla~~ ce lo fa supporre), mise il suo cavalletto in una strada o al margine di un campo per dipingere "en plein air" o, come si diceva, "sul motivo". Il "motivo" nasceva, e molto lentamente, solo nella sua testa. Se, come confessò una volta a Lamberto Vitali, i suoi dipinti erano quasi sempre impostati e risolti in una sola seduta, senza pentimenti, con una padronanza assoluta dei toni e delle forme, spesso soltanto sulla traccia di un rapido e leggero accenno a matita, questo "scioglimento" si verificava soltanto dopo una lunga incubazione, dopo una lenta e meditata assimilazione del soggetto, dopo una serie di disegni, quando cioè il quadro era già maturo nella sua mente.

Non procedeva diversamente nel concepire i suoi paesaggi. Non è difficile immaginarlo alla finestra della casa di Grizzana fissare a lungo, stringendo gli occhi, nella lontananza, un particolare del paesaggio, ricercandolo nella luce giusta, per poi dilatarlo, semplificarlo, trasfigurarlo, renderlo "quadro", attraverso una pensosa elaborazione, ancor prima nella mente che sulla tela. Fosse una casa bianca dietro un filare d'alberi, larve fantastiche di una realtà pazientemente scomposta, portata all'ultima consunzione e poi ricostruita, o un'altra casa appoggiata contro il fondo della macchia sul dorso della collina, e tagliata diagonalmente da una siepe, purissimi incastri di volumi ma sui quali trascorre il soffio vitale della natura, oppure un gruppo di casolari tagliati



9

contro il cielo che presta loro la sua luce, sul margine erboso di una strada bianca di sole. Particolari anche molto lontani, isolati nel vasto anfiteatro di colline che circonda Grizzana, visti talvolta anche con l'aiuto del binocolo, attraverso il velo di caligine dell'aria dilatata dall'estate che ne rende meno precisi i contorni, più semplici i contrasti di luci e di ombre, lievemente annebbiati i colori.

Racconta un amico che possiede molti suoi quadri, come un giorno, indicandogli dalla finestra di Grizzana un punto lontano, Morandi gli disse : "Lo vede lassù il suo quadro ? L'ho dipinto in questa stanza " e porgendogli il canocchiale con cui soleva contemplare, ravvicinati, i paesaggi prescelti, gli mostrò il luogo che aveva posato per un suo paesaggio del '42.

Talvolta, dopo il lungo lavoro della mente, la ricerca formale raggiunge il diapason e sconvolge le immagini sino al limite della violenza, anche se di una controllata violenza; allora larve indistinte e agitate che appena conservano l'impronta di antiche geometrie prendono il sopravvento sulla misura classica, quasi leopardiana, del mondo interiore di Morandi. Quando quel sovvertimento, per trapassi quasi insensibili, si verifica, nature morte e paesaggi sembrano confondersi in una unità che li accomuna come per una sotterranea esplosione. Come in una xilografia del '28 con le conchiglie che sembrano montagne contro il cielo, come in certi paesaggi del '35, trame quasi informali di materia fluente. Ma nei suoi paesaggi degli anni '40-44, nella chiara luce estiva, ora immensa ora appena velata, un modo di dipingere che sembra talvolta fatto di nulla, di poche libere tracce che segnano gli alberi, la curva lieve delle colline, la disadorna geometria delle case, sembra oggi rievocare alla nostra memoria il silenzio di un'Italia remota e riportarci l'eco pensosa di un momento del mondo, passato, irripetibile e quindi unico, ma nello stesso tempo eterno. La voce eterna della natura immersa in un sonno dal quale solo la poesia la ridesta.

Usiamo semplici parole, per favore. Non illudiamoci che la metafora, l'aggettivo inatteso, l'avvicinamento forzato e inedito, l'accenno indefinito a qualcosa di indefinibile ma di suggestivo, il confidare insomma nelle imprevedibili associazioni mentali del lettore, sia un giusto modo di scrivere, di fare letteratura. Coltiviamo idee chiare e nuove ed esprimiamole con parole chiare, con sintassi piana. Uccidiamo la retorica, l'esaltazione, il dramma artificiale, esclusivamente mentale, e nemmeno, il dramma falso, che non corrisponde alla spesso piccola realtà del soggetto. Quando soprattutto questo soggetto è un io che cerca riparo nell'inflazione alla poca solidità del proprio patrimonio intellettuale.