

A Giancarlo

Marilena Pasquali

GIORGIO MORANDI
Il sentimento delle cose

**gli
ori**

Volume realizzato da
Gli Ori, Pistoia

in collaborazione con

Centro Studi
Giorgio Morandi

Si ringraziano gli studiosi del Comitato per il Catalogo Morandi: Pier Giovanni Castagnoli, Fabrizio D'Amico †, Franz Armin Morat, Pietro Lenzi, Mattia Patti; e anche Filippo Maria Previti, segretario del Centro Studi Giorgio Morandi. Un ringraziamento particolare a TEMA Vita - Mutua con Socio Sostenitore Banca TEMA.

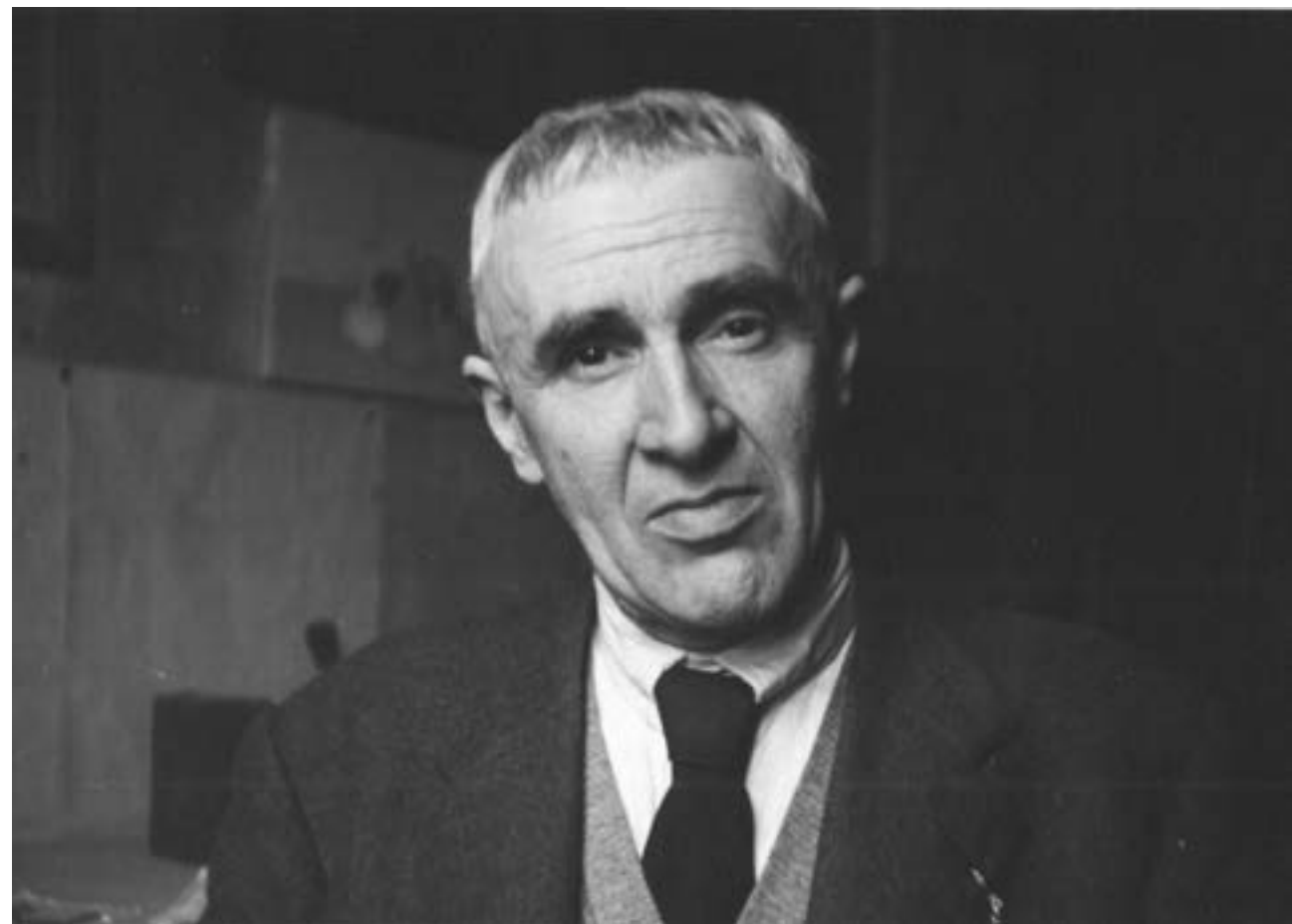
Progetto grafico, impaginazione
Gli Ori Redazione

Impianti e stampa
Baroni e Gori, Prato

© Copyright 2019
per l'edizione Gli Ori
per i testi Marilena Pasquali
per le foto gli autori
© Giorgio Morandi, by SIAE 2019

ISBN 978-88-7336-730-7
www.gliori.it
www.giorgiomorandi.it

In copertina
Paesaggio, 1940 (V. n. 1351)
Pistoia, Fattoria di Celle - Collezione Gori



Sommario

Tullio Pericoli			
Morandi: la Pittura, il Tempo, gli Oggetti	9		
I. La vita e l'opera	17		
1. Le radici, la famiglia, la formazione (1890-1911)	19		
2. Gli incontri del giovane Morandi (1910-1914)	23		
3. Il confronto con le avanguardie (1913-1917)	31		
4. La stagione della Metafisica e dei "Valori Plastici" (1918-1921)	47		
5. L'emergere di un paesaggio interiore (1920-1943)	63		
6. Un piccolo capolavoro ritrovato (1943)	87		
7. L'immagine dell'assenza. I paesaggi degli anni di guerra (1940-1944)	89		
8. Il perfezionamento di un percorso: il campo percettivo, la variante, la densità (1946-1964)	111		
9. L'ultima estate a Grizzana (1963)	121		
II. I temi, i luoghi, il metodo, la poesia	127		
10. Oggetti e stati d'animo	129		
11. L'immagine di Grizzana	133		
12. Una stagione fervida di pittura. Le estati a Rocca di Roffeno.	143		
13. Una cristallina purezza: i fiori di Morandi	151		
14. Una natura incline alla contemplazione	161		
15. Lo studio e il metodo	165		
16. Il mutare di intensità luminosa e di vibrazione emotiva nell'arte morandiana	175		
17. Il tempo come durata	187		
18. Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi	191		
19. Morandi e Leopardi	205		
20. L'incontro fra Giorgio Morandi e Dino Campana	219		
21. Affinità, tangenze, assonanze. L'arte contemporanea e Morandi	227		
III. La critica e la ricerca	251		
22. Le reazioni all'arte di Morandi. Il suo riconoscimento critico	253		
23. Il "giovane Morandi" 1910-1919. Il punto sul lavoro degli anni di formazione. Risultati della ricerca, interrogativi e ipotesi	265		
Appendice al cap. 23. Il "giovane Morandi"	289		
Bibliografia selezionata: cataloghi generali e studi monografici	305		

Morandi: la Pittura, il Tempo, gli Oggetti

TULLIO PERICOLI



In tanti vogliamo bene a Giorgio Morandi, perché sentiamo di dovergli essere grati. A ciascuno di noi credo abbia donato qualcosa: forse non sappiamo né quando né in che modo, ma sicuramente c'è stato un momento in cui qualche fiore o qualche bottiglia ci hanno parlato.

Quando Marilena Pasquali, gratificandomi, mi ha chiesto di scrivere su Morandi sono stato colto da un comprensibile stupore e spavento. E mentre le difficoltà che mi si sono immediatamente presentate mi spingevano a rifiutare, allo stesso tempo mi sentivo avvolgere da una sensazione di piacere che poco a poco ha preso il sopravvento sulla paura. Il piacere veniva proprio da Morandi, dall'occasione che mi si presentava di ripensare a lui e alle sue opere, ma anche al suo volto, alla sua persona e alla sua vita. L'idea di tornare a riguardare i suoi quadri, osservarli, reinterrogarli, mi prometteva piacere. E mi attirava anche andare a cercare dentro di me, come in una cara soffitta trascurata, quello che si era conservato ancora vivo delle emozioni e delle idee che avevo ricevuto da lui. Restava comunque la cosa più difficile: riuscire a trovare il modo di restituire in parole quello che avessi trovato.

Con scadenze quasi generazionali si torna a parlare di Morandi, in diverse parti del mondo e senza che necessariamente siano grandi eventi a provocarlo: ci sono i suoi quadri che bastano. Attorno a lui non c'è mai clamore, né gli avrebbe fatto piacere, ma attenzione e attrazione.

In verità al loro primo apparire le sue opere non promettono molto, anzi quasi nulla; non sono animate da demoni critici, tanto meno annunciano proclami. Molte bottiglie, qualche fiore, case e alberi. Ma a poco a poco queste discrete figure ci attirano verso di loro, ci invitano a guardare di più, a pensare di più, a voler partecipare alla loro vita e alla pittura di cui sono fatte.

Morandi, apparentemente, non parla mai di pittura: però, senza dirlo, lo fa di continuo, in maniera sottile e nascosta, finché siamo presi solo dalla sua pittura. Si desidera coglierne i segreti, scoprire come nasce e come si crea in quella maniera, e quali sono i meccanismi interni che la regolano.

LA PITTURA

Comincio quindi dalla pittura, cercando di vedere che pittura è, mettendo da parte i canoni estetici e esaminandone la materia.

Come viene deposta e come sta sulla superficie della tela la pittura di Morandi?

La prima parola che mi viene in mente è “appoggiata”. La materia pittorica di Morandi non è stesa, è appoggiata. Ogni sua pennellata si regge perché si appoggia a quella vicina, e quella che le è accanto è sostenuta e sta in equilibrio su un'altra pennellata che ha a fianco, e l'insieme del quadro vive in un equilibrio fragile e leggero. Si parla spesso del silenzio che si crea intorno alle opere di Morandi. È vero e forse avviene perché avvicinandoci a esse temiamo che una parola o un gesto di troppo possano far crollare quell'equilibrio di cui avvertiamo la precarietà. Tacere o parlare a voce bassa è una reazione naturale.

Quando provo a guardare bene e seguire la stesura dei colori e esaminare le pennellate una per una mi sembra di entrare direttamente in rapporto con le sue dita, con la sua mano, il suo braccio e il suo corpo. Mi accorgo che i movimenti sulla tela lasciano tracce temporalmente misurabili; nella stesura della materia si può cogliere l'inclinazione della mano, la sua pressione, si sente la resistenza dei peli del pennello e se ne intuisce la curvatura. Tutto questo sulla traccia di un segno, di un movimento del pennello, nelle differenze tra una pennellata e quella che le sta vicino.

Nell'aprile del 1961 Morandi, a Milano per controllare le lastre di alcune sue acqueforti, si trovò per caso, ad assistere a un concerto di Thelonious Monk. Quasi con sua sorpresa il concerto lo coinvolse e gli piacque al punto che, tornato a Bologna, scrisse una lettera al musicista che conteneva queste parole “...sedeva piuttosto vicino al palco, e ho ancora impresso il movimento delle sue dita *tese* come bacchette sulla tastiera...”.

Rileggendo questa frase, per una associazione che farei fatica a spiegare, mi è venuta in mente la silhouette di Vladimir Horowitz: Horowitz al pianoforte sedeva sulla punta estrema dello sgabello, la schiena dritissima e perfettamente a angolo retto con le gambe. Prestando attenzione al suo corpo se ne coglieva tutta la concentrazione fisica: dalle gambe alla schiena, dalle spalle al collo e alle braccia, fino alle punte “tese” delle dita: tutta la *tensione* dei muscoli si scaricava lì, negli estremi punti finali. Morandi mi fa immaginare lo stesso rapporto con il suo fisico, e se i suoi gesti sono contenuti e per niente esibiti, come non lo erano quelli di Horowitz, un occhio attento può cogliere nelle tracce lasciate dal pennello il suo coinvolgimento muscolare, tutto concentrato sul punto che in quell'attimo sta toccando la tela. E avvicinando gli occhi a quelle superfici mi sembra di sentire il fruscio del pennello sul tessuto della tela e di entrare tattilmente nella sua pittura.

La pittura di Morandi è soprattutto gesto e in ogni quadro sembra che racconti come lo ha fatto, come lo ha iniziato, da quale punto ha cominciato a muoversi la sua mano. Come ha proseguito, come ha steso i colori e come ha coperto la superficie intera della tela.

Dalla purezza dei colori si può anche capire come li ha pensati inizialmente, quali ha scelto e perché ha scelto quelli, come li ha avvicinati o distanziati uno dall'altro.

Ma non ci sarebbero i colori senza la luce e quella senza di essi. Da dove viene quella luce e perché da quel punto?

La luce di Morandi non fa brillare mai niente, ma sembra che sia lì affinché gli oggetti la assorbano e la trasformino in ombra. L'ombra servirà a dare una collocazione agli stessi oggetti, a farci vedere dove sono e quali altri oggetti hanno accanto, a quale distanza e che rapporto c'è tra loro.

Yves Bonnefoy in un testo su Morandi di qualche anno fa lo accostava a Giacometti, con acute argomentazioni. Tra queste “...l'intensità dell'impegno e il rigore nella conduzione dell'opera” e anche “...il fatto di aver consacrato (entrambi) quasi ogni istante della loro vita alla loro ricerca”. Anche a me è venuto in mente Giacometti, partendo però esclusivamente dalla pittura di Morandi.

Se riuscissi a isolare una sola pennellata, una sola linea, una sola traccia di pennello e la immaginassi appoggiata in piedi su uno dei tavoli morandiani, immediatamente mi verrebbe da pensare a Giacometti. Le pennellate di Morandi, se isolate dal racconto, sarebbero personaggi giacomettiani, immobili e sospesi, in piedi e incerti se fare ancora un passo, se e come muoversi in quello spazio di mondo in cui qualcuno o qualcosa li ha costretti a vivere.

IL TEMPO

Oggi con strumenti ormai perfetti misuriamo il tempo, nel senso oggettivo. Ma, come sappiamo, il tempo vero, quello che ha davvero valore per ognuno di noi, essendo individuale è la cosa meno misurabile che ci sia: ognuno vive in un tempo fatto di spazi temporali che potrebbero essere calcolati solo con strumenti personali. E questo tempo è diverso per ciascuno di noi, e diversamente viene misurato dal nostro imperfetto strumento che è la mente. Questo fa sì che sia difficile assimilarsi al ritmo temporale di un altro individuo. Nel caso avvenisse, si avrebbe un coinvolgimento veramente profondo, direi potente.

Grazie ai suoi quadri, Morandi mi fa entrare in una sorta di indipendenza dal tempo, preludio alla conoscenza del suo tempo, che non si scandisce ma si vive, sino alla sintonia completa e all'assorbimento. Seguendo la sua mano, scoprendo come si è mossa e come ha proceduto nella stesura della materia pittorica sulla tela, entro nella velocità o lentezza dei suoi movimenti, passando così dal mio tempo al suo, e risalendo attraverso la sua mano e il suo braccio arrivo al moto della sua mente. In un tempo per me atemporale, non più misurabile con i miei personali strumenti, ma con gli strumenti mentali di Morandi.

A volte mi sembra che il tempo oggettivo che ha impiegato a dipingere un quadro sia più breve di quello che mi occorre per guardarlo. Il suo tempo mi si impone e mi costringe ad un “festina lente”, un affrettarsi per stare al suo tempo, senza dimenticare però la lentezza che mi serve a non farmi sfuggire i dettagli.

Quando ero ragazzo il mio desiderio è stato sempre quello di fare il pittore, ma il mio sogno vero era di diventare così bravo da fare la cosa seguente: prendere un pennello molto grande, quasi quanto me, distribuire sui suoi peli in maniera perfetta, quasi uno per uno, lavorandoci magari per giorni, dei colori scelti con cura e infine, afferrato



questo enorme pennello, carico come un'arma, con un gesto solo creare su una grande tela il quadro perfetto. Morandi, in piccoli spazi, compie segretamente questo miracolo.

GLI OGGETTI

Le bottiglie, le scatole, le teiere di Morandi non sono solo oggetti, sono anche persone che soffrono di agorafobia. I quattro lati della tela, invece che chiuderla,

A. *Natura morta*, 1953 - V. n. 849

B. *Natura morta*, 1953 - V. n. 868

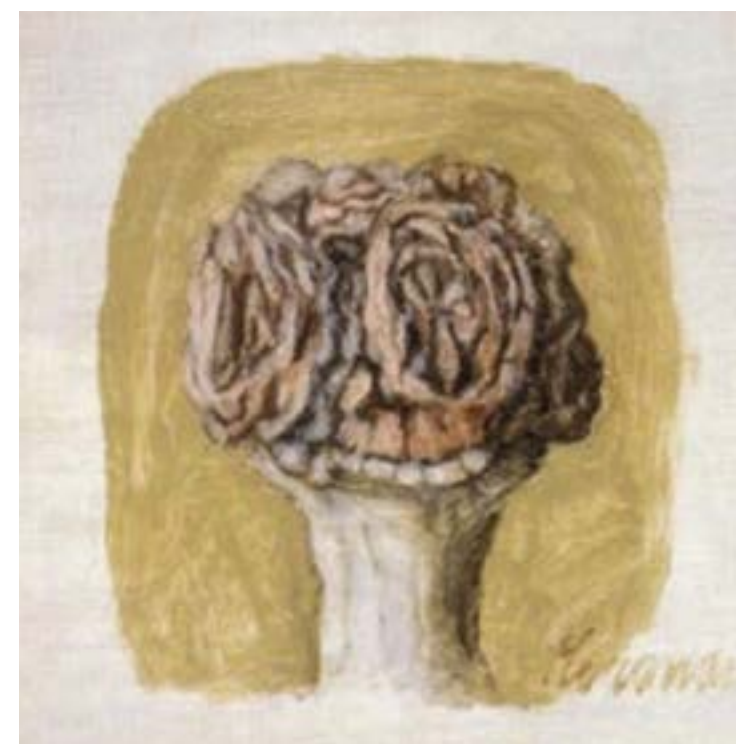


danno spesso l'impressione di aprirla verso il vuoto, spalancando spazi senza confini dentro i quali gli oggetti vivono quasi impauriti.

Temono il vuoto della tela, vorrebbero un luogo più racchiuso e protetto. Forse per questo Morandi qualche volta sistema alle loro spalle un velario, una parete finta, che ha soprattutto il compito di proteggerli dallo smarrimento di quel vuoto (fig. A). Quando invece lo spazio rimane aperto, ecco che sono gli oggetti stessi che tendono a riunirsi, a raggrupparsi (fig. B), a stare uno accanto all'altro, a nascondersi uno dietro l'altro, bisognosi di riparo (fig. C). Altre volte è il profilo alto del tavolo che diventa quasi un tetto che li protegge, più che un orizzonte che li separa dall'infinito (fig. D-E). I tavoli si aprono come piazze deserte, sono luoghi da temere, perché ai loro estremi c'è il vuoto. Un vuoto che ogni tanto sembra aprirsi come un abisso, tanto spaventoso da spingerli magneticamente fino al bordo (fig. F). E a volte la loro ombra vi è già precipitata (fig. G).

C. *Natura morta*, 1953 – P. 2016 n. 1953/1

D. *Natura morta*, 1954 – V. n. 901



E. *Natura morta*, 1954 - V. n. 895

F. *Natura morta*, 1949 - V. n. 683

Nella pagina a fianco,
G. *Natura morta*, 1951 - V. n. 767

H. *Fiori*, 1964 - V. n. 1339

Quando poi Morandi dipinge dei fiori è la tela stessa che è uno spazio troppo grande come lo era il piano del tavolo per le bottiglie. Allora interviene la pittura a contenere quello spazio, a racchiuderlo in un'atmosfera più circoscritta, come se la tela intera fosse troppo grande e spaventevole. Troppo simile a una piazza vuota. Il mazzo di fiori ha bisogno di essere concentrato in un luogo più stretto, dentro un secondo recinto protettivo (fig. H).

È infine della pittura quindi che si deve tornare a parlare. È lei che sostituendosi ai fiori, alle bottiglie e alle teiere, ritorna come materia salvifica, che riaccoglie in sé i suoi oggetti, li contiene e li legittima.