



Giorgio Morandi a Bologna, 29 agosto 1955

CESARE BRANDI

MORANDI

A CURA DI
MARILENA PASQUALI

CON IL CARTEGGIO
BRANDI - MORANDI

Nuova edizione ampliata e aggiornata

Prima edizione
Editori Riuniti, Roma 1990

Realizzazione del volume
Gli Ori, Prato - Siena

Progetto grafico, redazione e impaginazione
Gli Ori Redazione

Impianti
Alsaba, Siena

Stampa
Alsaba, Siena

L'Editore ringrazia l'Associazione Amici di Cesare Brandi; l'Archivio Brandi, la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto; il MAMbo e il Museo Morandi di Bologna; l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna; il Centro di Documentazione "Giorgio Morandi" del Comune di Grizzana Morandi; la Fondazione Magnani Rocca di Mamiano di Traversetolo, Parma.

E, inoltre, Giuseppe Basile, Pier Angelo Bellettini, Loretta Cigni, Eva Fuchs, Carlotta Guerra, Anna Maria Guiducci, Graziella Leoni, Gianfranco Maraniello, Maria Vittoria Marini Clarelli, Aldo Sciacca, Lorenza Selleri

Un grazie particolare a Vittorio Brandi Rubiu per averci coinvolto in questa impresa

Il volume è stato realizzato in collaborazione con il Centro Studi Giorgio Morandi di Bologna

ISBN 978-88-7336-325-5
© Copyright 2008
per l'edizione Gli Ori, Siena - Prato
tutti i diritti riservati
www.gliori.it
info@gliori.it

SOMMARIO

AVVERTENZA DELL'EDITORE	7
LE OPERE DELLA COLLEZIONE BRANDI	9
MARILENA PASQUALI DICIOTTO ANNI DOPO	17
SCRITTI DI CESARE BRANDI	29
CAMMINO DI MORANDI	31
POSCRITTO A «CAMMINO DI MORANDI»	53
PAESI DI MORANDI	63
MORANDI INCISORE	65
EUROPEISMO E AUTONOMIA DI CULTURA	
NELLA PITTURA MODERNA ITALIANA	67
LA RIVOLTA DELLE BOTTIGLIE	71
HORTUS CONCLUSUS	72
MORANDI E DE PISIS	75
MOSTRA DELLE INCISIONI DI MORANDI	77
SALUTO A MORANDI	79
MORANDI ACQUAFORTISTA	81
PER CONTO DI MORANDI	85
APPUNTI PER UN RITRATTO DI MORANDI	87
IL MIRACOLO DI MORANDI	99
RICORDO DI MORANDI	103
I MORANDI DI MAGNANI	107
MORANDI A BREVE DISTANZA	111
POI LA PITTURA SCOMPARE	125
I DISEGNI DI MORANDI	129
GIORGIO MORANDI	135
MORANDI MERITA UN MUSEO NEL CUORE DI BOLOGNA	143
MORANDI NELLA COLLEZIONE MORAT	149
UN AMORE PER MORANDI NATO NELLA SELVA NERA	153
LETTERA A SAMARANCH	157
L'ATTIMO FUGGENTE	159
È TROPPO UN MUSEO PER MORANDI?	165
VITTORIO BRANDI RUBIU BRANDI E MORANDI (1990)	171
VITTORIO BRANDI RUBIU BRANDI, MORANDI, L'ESTETICA E ALTRE COSE	177
MARILENA PASQUALI IL SIGNIFICATO DI UN DIALOGO (1990)	181
CARTEGGIO MORANDI-BRANDI 1936-1964 (IN APPENDICE LETTERE DI BRANDI E DI ANNA, DINA E MARIA TERESA MORANDI)	191
APPARATI	358

Nel ventennale della morte di Cesare Brandi ci è sembrato doveroso riprendere in mano gli scritti brandiani su Morandi e il fitto epistolario che è testimonianza del legame strettissimo che unisce due protagonisti della scena culturale italiana. Da una ricognizione del materiale pubblicato nel 1990 da Editori Riuniti, è immediatamente emersa la necessità di integrare i documenti allora resi noti con le acquisizioni critico-documentali che si sono avute negli ultimi diciotto anni.

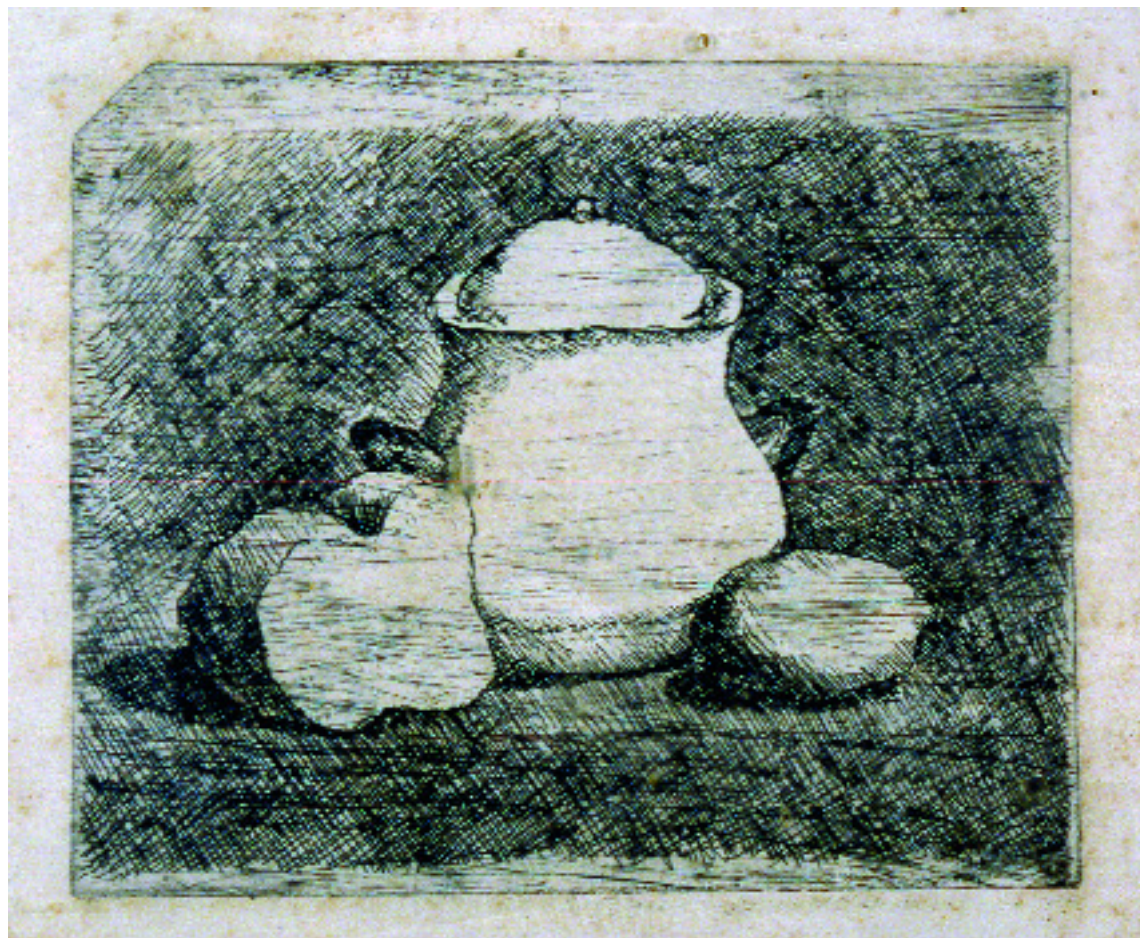
Accogliendo l'interessante proposta di Vittorio Rubiu Brandi, abbiamo quindi deciso di pubblicare questo volume, frutto di una ricerca completamente rinnovata che si è proposta di ampliare il raggio d'indagine a quante più fonti possibili, fondendo materiali vecchi e nuovi secondo un fondamentale criterio cronologico.

Si è scelto di pubblicare tutti i documenti reperiti, per quanto riguarda sia gli scritti che le lettere, nella convinzione che certe suggestioni, se non colte interamente oggi da noi, potranno venire in futuro meglio apprezzate da altri.

Abbiamo ritenuto infine interessante ripubblicare anche i saggi che accompagnano l'edizione 1990, preceduti da un'introduzione di Marilena Pasquali e seguiti da una postfazione di Vittorio Rubiu.



Giorgio Morandi, *Paesaggio di Roffeno*, 1934
olio su tela (V. n. 181), Siena, Vignano, Villa Brandi



Giorgio Morandi, *Natura morta con zuccheriera, limone e pane*, 1921-1922
 aquaforte (V. Inc. n. 9)
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
 Donazione Brandi-Rubiu, 2001



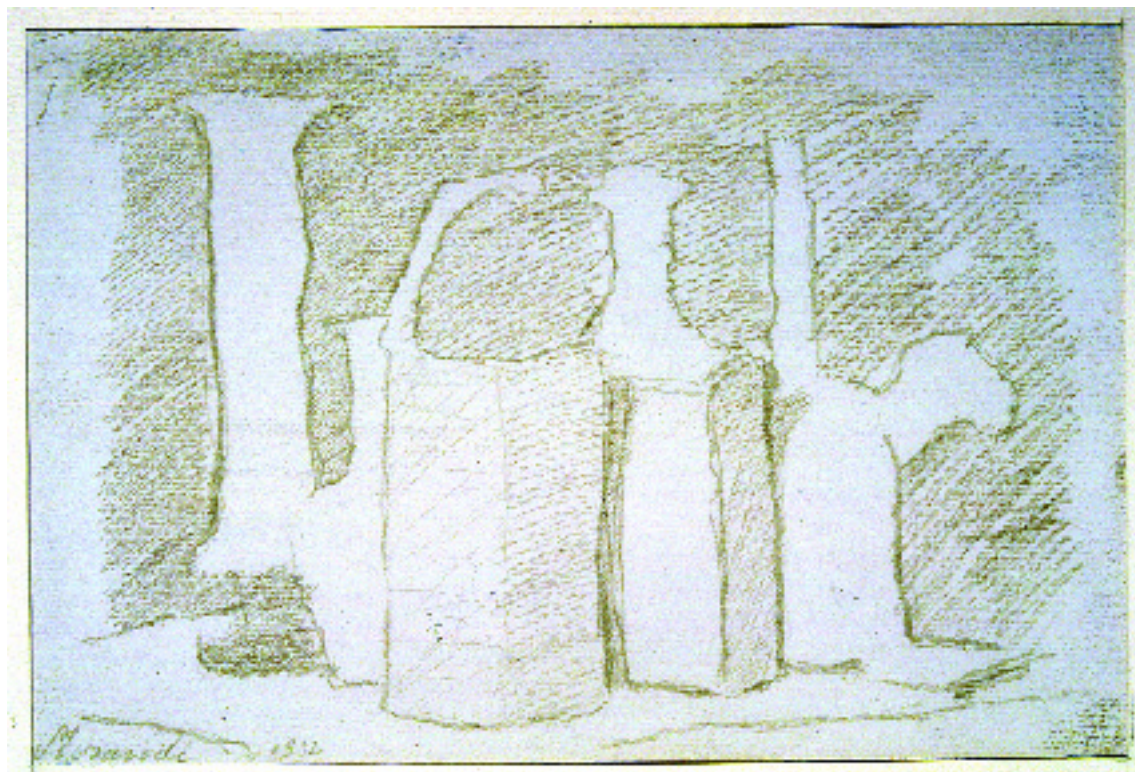
Giorgio Morandi, *Fiori*, 1939
 matita su carta (T.-P. 1939/1)
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
 Donazione Brandi-Rubiu, 2001



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1957
olio su tela (V. n. 1046)
già collezione Brandi



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1957 ca.
olio su tela (V. n. 1081)
Siena, Vignano, Villa Brandi



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1932
matita a punta d'argento (T.-P. 1932/7)
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Donazione Brandi-Rubiu, 2001



Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1959
acquerello su carta (P. 1991, 1959/55)
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Donazione Brandi-Rubiu, 2001

MARILENA PASQUALI
DICIOTTO ANNI DOPO

Io ho avuto ed ho la fortuna di conoscere grandi artisti, e dall'esperienza del loro fare ho tratto più che dai libri di estetica, ma da nessuno ho appreso una lezione così pura e limpida come da Morandi.

Cesare Brandi¹

Riprendere un lavoro dopo tanti anni, significa in pratica rifarlo. Si può infatti sperare che più matura sia l'ottica con cui si guarda all'argomento della ricerca e che ci si possa avvalere delle acquisizioni critiche e documentarie più recenti, per precisare ed approfondire le conoscenze specifiche e rendere più vivo e presente il tema.

Tutto ciò è puntualmente accaduto con la ristampa attuale degli scritti di Brandi su Morandi e del loro carteggio. Il volume che ne risulta è, di fatto, un libro nuovo che non solo amplia e sviluppa, ma realmente trasforma l'edizione già curata nel 1990 insieme a Vittorio Rubiu.

Alcuni dati, in primo luogo. Per i testi brandiani si è aggiunto qualche scritto raro e prezioso a quanto già noto (di tutto si dà conto nella bibliografia ragionata che chiude il volume²). I dieci testi proposti in questa edizione³ (soprattutto la complessa sintesi tentata da Brandi in *Europeismo e autonomia della cultura...*, il lucidissimo saggio *Morandi a breve distanza* del 1966, nel quale lo studioso pare sintetizzare trent'anni di riflessioni e studi, e l'articolo pubblicato sul "Corriere della Sera" del 16 aprile 1986, una delle ultimissime cose scritte da un Brandi già afflitto da gravi problemi di salute) aiutano ad ancor meglio comprendere non tanto la sua interpretazione critica, quanto la continua attenzione, e partecipazione, e persino trepidazione con cui egli segue fino all'ultimo le vicende e le sorti dell'arte dell'amico, scomparso ven-

tidue anni prima di lui. Per il carteggio si può affermare che con questa ripresa degli studi qualche luce in più è stata fatta e risultano molto più chiari sia i nessi di causa-effetto delle diverse questioni che via via interessano i due amici, sia il loro reciproco, costante riferirsi l'uno all'altro in ogni fase significativa della vita e del lavoro.

Recenti ritrovamenti effettuati tra le “Carte Morandi” nell'archivio Brandi e tra quelle di quest'ultimo conservate presso il Centro Studi Morandi di Bologna ed anche a Grizzana Morandi, hanno consentito di rivedere l'intreccio della corrispondenza, verificando e, laddove necessario, correggendo date e notizie fino a giungere ad un quasi perfetto susseguirsi di pensieri e di azioni, condivisi dai due amici in tempo reale, pur in presenza del concreto ostacolo rappresentato dalla lontananza (Morandi, quasi sempre a Bologna, a volte a Grizzana ed anche, troppo spesso per la sua serenità, in viaggio di lavoro come un «commesso viaggiatore»⁴; Brandi sempre in giro, nei suoi spostamenti di lavoro che lo portano un po' dappertutto, in Italia e all'estero, in nome dell'amore per l'arte e dell'impegno per la sua salvaguardia). Grazie a questo insieme di documenti – e grazie anche all'incrociarsi di altre voci, quelle di Gino Magnani, Giulio Carlo Argan, Francesco Arcangeli, Alessandro Parronchi, Gino Ghiringhelli, Giacomo Manzù, Mino Maccari, Francesco Paolo Ingrao e, soprattutto, quella dell'amico comune Giuseppe Raimondi, lo scrittore bolognese vicinissimo a Morandi ed altrettanto legato a Brandi⁵ – ora si può ‘leggere’ la vita dei due protagonisti molto più agevolmente e con maggiore ricchezza di particolari e sfumature.

Se nell'edizione 1990 i fogli dell'epistolario erano 99, oggi si pubblicano altri 111 documenti, per un totale di 210 lettere scritte in un arco di tempo che va dal giugno 1936 – anno in cui Brandi lascia Bologna, dopo un triennio di lavoro presso la locale Soprintendenza ai Monumenti – al 27 dicembre 1963, data del cartoncino d'auguri che Morandi invia all'amico⁶ (anche negli ultimi mesi di vita dell'artista, se pur non è stato possibile rintracciare altre lettere, è testimonianza della profondità della loro amicizia il breve scambio epistolare che Brandi intrattiene con le sorelle Morandi, prima per avere notizie sulla salute dell'amico e poi per condividere il loro dolore al momento della sua morte⁷). Importanti contributi d'archivio sono venuti anche dal Centro di

Documentazione del Comune di Grizzana Morandi (2 lettere e 6 cartoline) e dal Museo Morandi, ove sono conservate altre 14 lettere, per le quali, alla luce del quadro più ampio oggi a nostra disposizione, non si può più scrivere come feci nel 1990 che sono soltanto fogli “che trattano di problemi strettamente personali e che nulla aggiungono al quadro d'insieme”⁸.

I nuovi documenti pubblicati nel carteggio e in nota, contribuiscono in particolare a fare chiarezza sugli ultimi anni, a partire dal 1957 con la ‘spinosa’ questione della consegna del Gran Premio per la Pittura della Biennale di San Paolo del Brasile, e soprattutto sugli anni Sessanta e sul permanere tra Brandi e Morandi di un'affettuosa consuetudine di rapporto a distanza con cartoline, brevi messaggi, scambi di auguri, anche in assenza di nuove, concrete occasioni di impegno comune. E determinante è stato il lavoro di riordino di tutto il materiale, edito e inedito, nella sua comparazione e integrazione con ciò che in questi anni è stato in altre sedi pubblicato. Molto si chiarisce, molto si illumina, e dall'intreccio degli apporti e delle testimonianze più diverse nasce una trama più ricca che può contribuire alla migliore comprensione di un tempo della cultura e dell'arte, oggi molto studiato ma ancora non pienamente ‘afferrato’ nella sua attualità, nella sua pienezza di significato per il nostro presente (una piccola perla fra tante: commenta un giorno Morandi, con il suo abituale pessimismo consapevole: «a destra va male come a sinistra non va bene»⁹).

Da tutto questo vengono anche delle conferme importanti. Che dire infatti di quanto emerge in piena evidenza da queste pagine, la compresenza a Bologna, tra il 1933 e il 1939 o poco più, di molti intellettuali ‘emergenti’, qui convenuti da diverse parti d'Italia in gran parte per l'eccellenza della locale università? Sono giovani che a Bologna s'incontrano, si conoscono, scambiano sogni e progetti e cominciano ad operare concretamente. I nomi sono tutti importanti: oltre ai bolognesi Giorgio Morandi (il più anziano, poco più che quarantenne), Giuseppe Raimondi, Francesco Arcangeli, Cesare Gnudi, qui convergono in un breve volger d'anni Cesare Brandi (dal 1933 al 1936), Roberto Longhi ed il suo primo, eccezionale ma sfortunato allievo Alberto Graziani (Longhi insegnerà Storia dell'arte all'università dal 1934-'35 al

1948, ma già nel 1937 lascerà Bologna per Firenze; Graziani, romagnolo, verrà chiamato alle armi e morirà giovanissimo, nel 1943); Mario Tobino, che studia Medicina presso l'ateneo bolognese ove si laurea nel 1936; Carlo Ludovico Ragghianti, giunto in città intorno al 1940 e qui restato fino alla carcerazione politica dell'aprile-luglio 1943, in quanto fondatore ed esponente di spicco del Partito d'Azione¹⁰. Ma non basta ancora, perchè dalla vicina Ferrara studia a Bologna Giorgio Bassani, così come il friulano Pier Paolo Pasolini, mentre Mario Luzi da Parma ove insegna come primo incarico viene spesso la domenica a Bologna per passeggiare sotto i suoi portici ombrosi ed incontrare gli amici! E tutti costoro non solo conoscono e vanno a trovare Morandi in via Fondazza, ma lo stimano come un maestro ed amano la sua pittura di un amore esclusivo che accetta soltanto una sorta di complicità tra affini, tra coloro che 'capiscono' e condividono le stesse passioni e gli stessi ideali. Si tratta di un cerchio ristretto di giovani intellettuali, che quasi sicuramente non hanno molti rapporti né con la quotidianità né con l'ufficialità bolognese, ma che rappresentano già in quegli anni ed ancor più in futuro il sale dell'Italia, la sua voce critica, la sua interiore forza propulsiva. Perché, allora, non promuovere uno studio specifico su questa 'fatale' stagione bolognese della seconda metà degli anni Trenta, su questa sorta di 'vivaiò' ove si sono nutrite e da cui sono uscite alcune tra le più belle menti italiane? Forse non sarebbe male per la Bologna di oggi, un insieme di uomini, case e cose che sta perdendo la propria identità, ripensare a questo passato così vicino e cercare di ritrovarlo, di comprenderlo, di trarne anche quell'orgoglio che le può servire per fermare la deriva attuale.

Ma è tempo di ritornare a Brandi e a Morandi e all'analisi del rapporto di stima, fiducia e amicizia che li unisce, un rapporto fondante per entrambi. L'artista trova nel critico più giovane – sedici anni li separano – una sorta di alter ego che condivide la sua impostazione di pensiero ed è in grado, da maestro, di tradurre in parole le sue immagini o, meglio, di affiancare un raffinatissimo linguaggio verbale a quello suo visivo, altrettanto raffinato e complesso (ed è infatti proprio Brandi a definire Morandi «artista difficile e segreto»). Sì, certo: Raimondi è l'amico di tutti i giorni, è colui che divide con lui entusiasmi

e critiche, che lo tiene informato su tutto e lo sprona a fare; Arcangeli, ancora più giovane, è un 'quasi-figlio' geniale da seguire con appena celata preoccupazione; Maccari con la sua ironia sferzante e vivissima lo tiene di buon umore, lo consola e lo conferma nelle sue scelte di vita e di lavoro; Soffici e Longhi sono fari di luce potenti, ma lontani. Anche Brandi lo è, ma la divisione di punti di vista e di obiettivi è tale da far sì che il dialogo sia costante, in certi periodi quasi quotidiano, in ogni caso indispensabile.

Morandi lo considera il suo interprete migliore, quello che meglio lo comprende. Innumerevoli sono le attestazioni di approvazione e fiducia che l'artista non lesina allo studioso. Ha per lui parole rare e pacate ma convincenti negli anni della messa a punto dello sguardo brandiano sulla sua opera, tra il 1938 e il 1942 (ma, molto spesso, affida al ben altrimenti estroverso e torrentizio Raimondi il compito di riempire di elogi il critico¹¹), così come gli riserverà espressioni ancora più chiare vent'anni più tardi, al momento della crisi con Arcangeli, quando gli verrà naturale confrontare la posizione critica di Brandi, come è nata e cresciuta negli anni, al sofferto, a tratti geniale, ma squilibrato e comunque discutibile scritto arcangeliano¹²: «Le confermo che il primo dissidio nacque dalle ingiustificate e sciocche polemiche contro di Lei e contro Argan. Contro di Lei particolarmente riguardo al testo della mia monografia edita da Le Monnier e che, come Lei sa, ho sempre approvato e approvo pienamente». In realtà, Arcangeli non può fare a meno di confrontarsi, in qualche modo di colloquiare con lo scritto di Brandi, a volte per concordare con lui (ma sempre con una sottolineatura pungente, laddove spesso accenna alla «acutezza», all'«acuminato accanimento», alla «intelligente comprensione, ma un po' arida» di Brandi), ma assai più frequentemente per dissentire dalla sua «lettura stilistica» solo «calamitata dal momento estetico» e che ha fatto di Morandi «la sua illustre cavia». Scrive infatti Arcangeli: «Non è amore di polemica che ci spinge a discutere con un uomo della statura di Brandi; ma è la necessità di evitare dei fraintendimenti sostanziali. Il Brandi dibatte ad alto livello un concetto uniteralmente catartico dell'arte che viene banalmente divulgato da troppi altri; ma, finché la critica italiana, e attraverso la critica la cultura, non avrà compreso, e accettato che l'arte possa costituire il suo oggetto, non soltanto attraverso la premeditata calamitazione formale di eredità

mediterranea, ma anche pel tramite d'una più fulminea accensione, che può darsi proprio nello stesso momento ch'essa sembra rischiare la caduta nel naturale o addirittura nel materiale (cosa che può valere, oggi, anche pei granturchi di Morlotti o per i sacchi di Burri) [...] fino a quel giorno, credo, la strada dei fraintendimenti sarà lunga, anzi senza fine»¹³.

Insomma Arcangeli accusa Brandi di sostenere e condividere una critica «idealistica e metafisica, oltreché ermetica nel formulario», mentre a lui «corre l'obbligo morale di non andare in Arcadia, come hanno fatto tutti finora con Lei»¹⁴. Così scrive Arcangeli a Morandi nel momento più duro della lite che li porterà al rifiuto del testo ed alla separazione definitiva, ma l'artista si schiera decisamente dalla parte di Brandi perché ne condivide il pensiero, la cultura, l'impostazione critica ma anche per un altro motivo, probabilmente decisivo.

A mio avviso, la parola-chiave per comprendere qualche cosa di più della scelta di Morandi, è un concetto assai caro a Brandi, quello di «cammino». Proviamo a ricostruirne la genesi specifica: se Roberto Longhi, nella sua proloquio all'anno accademico 1934-'35, aveva definito Morandi «un 'nuovo incamminato'», indicandone l'appartenenza a pieno titolo alla migliore arte bolognese che trova una precedente, compiuta espressione nell'accademia fondata dai Carracci, il più giovane Brandi riprende il termine, accentuandone l'originario senso dinamico e, nei fatti, passo dopo passo, segue il cammino, lo sviluppo, la maturazione dell'arte morandiana, la osserva nel suo farsi, ne registra i continui mutamenti interiori, ne coglie lo sforzo costante per ancorarsi alla durata senza rinunciare alla possibilità di trasformazione, tanto da sottolineare in ogni occasione l'unicità fino al suo ultimo scritto importante, quell'*Attimo fuggente* su cui si appunta la sua attenzione in occasione della mostra di Madrid e Barcellona del 1984. Questo è l'incipit: «Diverso radicalmente da tutti, Morandi, diverso rimase per tutto il suo lungo cammino»; e questa è la conclusione: «Nell'ultimo quinquennio della sua vita, circa dal 1959 al 1964, sembrò che la pittura di Morandi fosse cambiata, o in procinto di cambiare: improvvisamente, né solo nel veloce trattamento degli acquerelli, il pennello di Morandi segnava larghi strisci, senza unificarli, e non rapportava a una distanza ravvicinata gli oggetti, fossero sulla

tavola o entro un paesaggio. Mi ricordo che molti [...] rimanevano interdetti : ma quei quadri non erano finiti... perché Morandi li firmava? Perché invece erano finitissimi, nel senso che la freschissima immagine era fissata come un fiore con la rugiada. [...] La sua visione non era cambiata, ma l'apparizione dell'immagine era divenuta ancora più istantanea, vivida: l'attimo fuggente. E su quell'attimo fuggente si spense»¹⁵. È ben diverso tutto ciò, nel tono e nella sostanza, dalla «mirabile stasi» individuata da Arcangeli nell'arte morandiana matura – dal 1946-'48 in poi e per ben quindici anni, fino alle opere ultime – alla quale nella sua poderosa monografia il bolognese dedica soltanto un decimo del suo scritto!

Morandi avverte questa diversa consonanza, intuisce che Brandi lo segue, lo comprende nel suo avanzare, nel suo maturare, che, in poche parole, cammina insieme a lui, mentre Arcangeli lo legge come qualche cosa di già concluso, come se la sua pittura dopo il 1948-'50, «quella meno avventurosa degli ultimi vent'anni», avesse già esaurito la propria linfa vitale per assestarsi solo su «mirabili variazioni formali»¹⁶. Ancora questo aggettivo: «mirabile», sì, ma non più vivo, non più in gara con la vita.

Non è quindi un caso se Morandi sceglie, e continua a scegliere fino alla fine, Brandi. E colpisce vedere le sue segnature autografe – nulla più di un tratto di matita, più o meno insistito, a lato di certi passi dello scritto – apportate sulla sua copia della monografia del 1942, quella inviata e dedicatagli dall'autore con poche, sobrie parole («All'amico Giorgio Morandi / con ammirazione e con affetto / Cesare Brandi»: amicizia, ammirazione, affetto: ancor prima che stima per la sua opera, ecco che cosa prova lo studioso per l'artista). Questi sottolinea inizialmente le parti aggiunte rispetto all'articolo del 1939, soprattutto il pezzo introduttivo riguardante Cézanne e l'influenza della sua «penata *costituzione dell'oggetto*», ma poi preferisce concentrarsi sulle frasi relative al «periodo che pochi anni dopo segue a questi primi paesaggi e che anche per Morandi passa per metafisico, per quanto fermamente distinto da De Chirico e da Carrà» (credo che l'artista fosse molto d'accordo su quel «passa per», in quanto doveva avere idee molto precise sul significato del sua pittura del 1918-'19 all'interno del suo percorso complessivo), evidenziando anche la riflessione, fondamentale, sulla «nascita dell'oggetto», che in lui non

si presenta come «una sciarada figurata» e «si scolpa da ogni intimismo borghese» (altroché *petit maître* rannicchiato tra la polvere delle sue bottiglie!). Ed ancora Morandi sottolinea l'equazione proposta da Brandi tra incisione e dipinto («Né, in verità, a parte il fatto manuale di procedimenti tecnici diversi, le acqueforti di Morandi si staccano dalla sua concezione pittorica»), tutto il lungo brano dedicato ai *Paesaggi* (pp. 24-26), la «penata lucidità», nuova, dei dipinti appena realizzati nel 1938-1939 (p. 32) e, soprattutto, la commovente, basilare dichiarazione di Brandi sull'umanità, sulla presenza al mondo dell'arte morandiana (p. 29): «Nulla è meno astratto, meno avulso dal mondo, meno indifferente al dolore, meno sordo alla gioia, di questa pittura che apparentemente si ritira ai margini della vita, e si interessa, umbratile, ai polverulenti ripostigli della cucina». Qui il tratto di Morandi è netto, deciso, quasi ad esclamare, come sempre con un semplice segno: «ecco qualcuno che mi capisce, qualcuno con cui posso intendermi anche senza parole, parlando solo con la pittura».

Come lo è per Morandi, anche per Brandi il rapporto è fondante, anche in senso letterale, dal momento che è sull'approfondito esame critico dell'opera dell'artista che lo studioso costruisce le basi della sua estetica, valendo Morandi per lui come riconosciuto e dichiarato «punto di partenza»¹⁷. Ciò è stato riconosciuto dagli studiosi in molte occasioni¹⁸ e non varrebbe forse la pena di soffermarvisi ancora, se non fosse per riprendere e mettere a fuoco due concetti che dal saggio su Morandi passano direttamente negli scritti d'estetica: il primo è ancora quello della «costituzione d'oggetto», elaborato nel 1940-'41 per la filiazione cézanniana della pittura di Morandi e meglio precisato, come peraltro l'altro cardine fondamentale del «colore di posizione», nel *Carmine* che, pur pubblicato in prima edizione nel 1945, in realtà risale ai primi anni di guerra¹⁹. Ma anche a distanza di molto tempo – ed è il caso della *Teoria generale della critica* del 1974 – Brandi riprende espressioni-chiave formulate e messe a punto nel suo studio morandiano. Se agli inizi degli anni Quaranta aveva infatti scritto, in uno dei passi non a caso evidenziati da Morandi: «Ma l'oggetto, lungi da divenire enigmatico, o valere come componente astratta di una sciarada figurata, lascia ancora percepire l'effra-

zione dal contesto naturale a cui appartiene...»²⁰, nella *Teoria generale* così osserva a proposito della struttura semantica ed espressiva del collage: «Il *collage*, pertanto, differisce dal *bricolage* perché dal campo della semiosi mira a transitare in quello dell'astanza: ci conduce a quella fase che, più di trent'anni fa, ricostruendo il processo creativo ebbi a chiamare *costituzione d'oggetto*. Nella costituzione d'oggetto si ha l'effrazione di un oggetto dal contesto abituale in cui si incontra e in cui è investito di un certo uso funzione. Una bottiglia vuota e polverosa, come nel caso di Morandi, viene isolata e proposta in un altro contesto, in cui non è d'uso, in cui anzi c'è straniamento dall'uso: valgono solo relazioni cromatiche, luminose, plastiche. La bottiglia resta bottiglia, come il biglietto del tram resta biglietto nel *collage*: ma folgorata, inutilizzata, che è quanto dire neutralizzata, *sospesa* dalla sua utensilità e quindi dal significato che vi corrisponde»²¹. Quanto valgono per tutta l'arte contemporanea ed in particolare per quella di oggi, i concetti di decontestualizzazione, spaesamento, straniamento, sospensione! E Brandi, con profonda sensibilità e con piena ragione, li ha messi alla prova per la prima volta quasi settant'anni fa, proprio per «le usate, cognitive forme degli oggetti» di Morandi²²!

Se appartiene al presente l'«astanza» sospesa di Morandi, altrettanto vale per la sensibilità critica e la lucidità teorica di Brandi. A dare il senso di questa loro piena, condivisa attualità è uno dei più grandi poeti viventi, raffinato saggista e 'occhio' acutissimo, Philippe Jaccottet, il quale nel suo recente saggio su Morandi, *Le bol du pèlerin*, così si ricollega al pensiero brandiano²³: «... si è creato nella mia mente un accostamento più preciso, se non più legittimo, derivato da una frase, che nella mente appunto galleggiava, del critico Cesare Brandi, il quale osservava che, nella pittura di Morandi, le cose sembrano giungere a noi dal fondo dello spazio, proprio come i ricordi risalgono dal fondo del tempo, e che poi precisava: “Come il punto lontano sul mare che via via diviene un bastimento”²⁴. D'un subito non ho potuto non ricordarmi del momento prodigioso, nel canto II del *Purgatorio*, che ritrae l'arrivo per mare dell'angelo nocchiero, in una folgorante accelerazione della luce: “Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, / [...] cotal m'apparve, s'io ancor lo

veggia / un lume per lo mar venir sì ratto / che ‘l muover suo nessun volar pareggia. / [...] Lo mio maestro ancor non facea motto / mentre che i primi bianchi apparver ali...²⁵. Ora per quanto eccessivo questo possa sembrare, quei “primi bianchi” che si rivelano poi delle ali io li avevo già visti in certi acquerelli del 1959, nei quali non si sa più se, ad innalzarsi, appunto, come un paio d’ali bianche e senza macchia, siano delle alte bottiglie bianche o degli intervalli, delle lacune...». Gli spiriti affini si ritrovano, in splendida circolarità, oggi come ieri. Forse solo per questo vale ancora la pena di lottare, impegnarsi, studiare, scrivere, nella convinzione che tutto ciò rappresenti un’arma invincibile, in quanto diversa e fatta di materia ‘altra’, rispetto alla mediocrità trionfante di un presente in cui anche chi, per ruolo e funzione, dovrebbe occuparsi del rispetto e dello sviluppo dell’arte e della cultura, può permettersi il lusso di disattendere impegni formalmente assunti e di non ascoltare l’appello accorato del vecchio Brandi che nel 1986, pochi mesi prima della morte, ha ancora la voglia e il fiato di ‘bacchettare’ le istituzioni bolognesi per la loro miopia nei confronti di uno dei più grandi artisti del XX secolo. Essendo noi riusciti con una fatica di undici anni ad aprire nel 1993 quel Museo Morandi così caldamente auspicato da Brandi come da «molti critici» (e non in un «vecchio palazzo bolognese» ma addirittura in quel Palazzo d’Accursio che ancor oggi rappresenta il cuore pulsante della città), che cosa direbbe oggi Brandi di fronte a quella stessa classe dirigente di una città ormai divenuta davvero un «fanalino di coda», che sta facendo di tutto per svuotare il museo di vita e significato, magari per chiuderlo presto e trasferire le opere di Morandi accanto a quelle dei pittori naturalisti o postimpressionisti da lui tanto deprecati?²⁶

Purtroppo il professore aveva ragione: «non c’è nulla di più avvilente di una temperie culturale scaduta».

2008

1. Cfr. Cesare Brandi, *Appunti per un ritratto di Morandi*, in “Palatina”, Parma, gennaio-marzo 1960.

2. Cfr. *Bibliografia ragionata*.

3. I dieci scritti qui pubblicati per la prima volta o ripresi da pubblicazioni di difficile reperimento

sono: *Morandi incisore* (“Comunità”, Roma, 6 ottobre 1946, si tratta di una anticipazione quasi letterale della pagina dedicata alla grafica morandiana nel *Poscritto* 1952 a *Cammino di Morandi*); *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana. II* (“L’Immagine”, n. 2, giugno 1947), *La rivolta delle bottiglie e Hortus conclusus* (“L’Immagine”, I, n. 3, luglio-agosto 1947; nell’edizione del 1990, il primo di questi due scritti compare nella nota n. 2 alla lettera di Morandi del 21 luglio 1947, p. 221-222); *Morandi e De Pisis*, testimonianza riportata in Vittorio Rubiu, *L’immagine dell’arte*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989; *Mostra delle incisioni di Morandi* (“L’Immagine”, II, n. 10, agosto-dicembre 1948); *Per conto di Morandi*, testo del discorso di Brandi per la consegna all’artista del Gran Premio della Biennale di San Paolo del Brasile, l’8 novembre 1957; *Morandi a breve distanza*, testo della conferenza di Brandi all’Archiginnasio di Bologna, 29 ottobre 1966; *Morandi nella Collezione Morat*, in catalogo della mostra *Giorgio Morandi (1890-1964)*, Freiburg im Breisgau, Morat Institut für Kunst und Kuntwissenschaft, 1984; lettera a Josè M. Samaranch, della Caja de Pensiones di Barcellona, 13 gennaio 1983; *È troppo un museo per Morandi?*, “Corriere della Sera”, 16 aprile 1986.

4. Cfr. nota 4 alla lettera di Morandi del 7.8.1947.

5. La confidenza tra loro è piena, anche se – a differenza degli altri due – Morandi continuerà per tutta la vita a dare del lei a Brandi. Così scrive da una villeggiatura a Viareggio Raimondi a Morandi, il 23 luglio 1947: «Hai stampato l’acquaforte per il “nostro Cesare”?» (lettera inedita conservata a Villa Brandi, a Vignano). Ancora più significative sono le parole con cui, nel 1946, Raimondi riassume il proprio rapporto con Morandi: «Restano insieme e unite, la sua opera e le mie poche carte, per il tempo dalla nostra vita» (cfr. Giuseppe Raimondi, *Anni di Bologna (1924-1943)*, Edizioni del Milione, Milano 1946, p. 104).

6. Si tratta di una costante premura di Morandi. Cfr. in proposito la sua lettera a Gino Ghiringhelli del 21 dicembre 1958, in cui ricorda il gallerista di inviare a Brandi il cartoncino d’auguri stampato quell’anno e riproducente un *Paesaggio* all’acquerello (P.1991, n. 1958/24), appartenente al comune amico Gino Magnani (Cfr. Lorella Giudici, *Morandi. Lettere*, Abscondita, Milano 2004, p. 87).

7. Alle 99 lettere rese note nel 1990, vanno infatti aggiunti 48 fogli pubblicati nel 2007 a cura di Vittorio Rubiu ne *Il gusto della vita e dell’arte, cit.*, e altri 63 documenti del tutto inediti ritrovati a Vignano, Bologna e Grizzana.

8. Cfr. il mio testo *Il significato di un dialogo*, 1990, qui a pagina 181. Per la datazione delle lettere rimaste al Museo Morandi, cfr. L. Selleri, *La biblioteca di Morandi*, nota 145, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, III edizione (catalogazione, aggiornamento e revisione del materiale a cura di L. Selleri), Silvana, Milano 2004, p. 68, ove peraltro le lettere non sono pubblicate ma solo elencate come materiale d’archivio.

9. Cfr. lettera di Morandi a Francesco Paolo Ingrao del 25 marzo 1953 (Cfr. M. L. Frongia, *cit.*, 2001, p. 86).

10. Già nel 1939 scrive Raimondi a Brandi in chiusura della sua lettera del 26 marzo: «Qui null’altro di nuovo: Ragghianti scomparso all’orizzonte. Come Charlot in certi finali patetici; Tobino invia poesie, a tempo fisso; gli altri amici spariti».

11. «Per il suo “Morandi” [il 15 aprile 1939, Raimondi non è ancora passato al «tu» con Brandi; lo farà di lì a pochi mesi] non ho che da confermarle tutto il mio consenso. In quanto a scrittura era ottimo» (lettera inedita conservata a Villa Brandi, a Vignano).

12. Cfr. note 1 e 4 alla lettera di Morandi del 6 febbraio 1963.

13. Cfr. Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di Luca Cesari, Allemandi, Torino 2007, pp. 270, 432, 166, 261, 289, 265, 290.

14. Cfr. lettera di Arcangeli a Morandi del 6 novembre 1961, *ibidem*, pp. 655-659.

15. Qui a pagina 159.

16. Cfr. F. Arcangeli, 2007, *cit.*, pp. 455, 467.

17. Cfr. C. Brandi, *Poscritto*, in *cit.*, 1952, p. 37 (qui a pagina 53). Nell'edizione 1952 del *Morandi* si legge anche una compiuta definizione del «*colore di posizione* che in seguito noi dovevamo, dalla teorizzazione del *Carmine*, esemplificare nella pittura stessa di Morandi» (pp. 38 e, per l'applicazione del concetto estetico all'arte morandiana, p. 47). Una trattazione assai limpida e puntuale dello stesso concetto si trova poi nel testo della conferenza tenuta da Brandi il giorno prima dell'apertura della grande mostra retrospettiva organizzata dal Comune di Bologna nel 1966, testo pubblicato con il titolo *Morandi a breve distanza* in *Morandi lungo il cammino*, *cit.*, 1970 (qui, a pagina 107).

18. Ricordo, ad esempio, la presentazione che si tenne il 5 maggio del 1998, al Museo Morandi a Bologna, della nuova edizione della *Teoria generale della critica* (Editori Riuniti, Roma 1998) e lo scambio di opinioni che si ebbe tra Pietro Bonfiglioli e il curatore, Massimo Carboni. Cfr. inoltre Arturo Carlo Quintavalle, *Cesare Brandi e la critica d'arte in Italia*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte. Atti del Convegno (Siena 12-14 novembre 1998)*, Siena 2001, p. 102.

19. Cfr. Cesare Brandi, *Carmine o della pittura*, prima edizione, Enrico Scialoja, Roma 1945: seconda edizione, Vallecchi, Firenze 1947, pp. 20 e 22-23.

20. Cfr. C. Brandi, *cit.*, 1942, p. 9 (qui a pagina 34).

21. Cfr. C. Brandi, *cit.*, 1974 (edizione 1998, pp. 63-64).

22. Cfr. C. Brandi, *cit.*, 1942, p. 16 (qui a pagina 38).

23. Cfr. Philippe Jaccottet, *La ciotola del pellegrino (Morandi)*, Casagrande, Bellinzona 2007, pp. 43-45.

24. Cfr. C. Brandi, *cit.*, 1960, *cit.* (qui, a pagina 96).

25. Dante, *Purgatorio*, II, vv. 13-26.

26. In tal senso va purtroppo letto anche il progetto – annunciato in conferenza stampa l' 11 luglio 2008 dai responsabili del Comune di Bologna e della Galleria d'arte moderna-MAMbo – di riportare lo studio, i documenti e i libri dell'artista a casa Morandi, in Via Fondazza, trasformando il vecchio appartamento in «centro studi, biblioteca e, ovviamente, museo», mentre l'attuale Museo Morandi sarebbe sottoposto a ciò che viene eufemisticamente definito un «riassetto organico» in vista della «riorganizzazione delle collezioni di Palazzo d'Accursio, nelle quali confluiranno anche le opere ottocentesche e della prima metà del Novecento provenienti dalla GAM» (dalle dichiarazioni, riportare il 12 luglio 2008 sui quotidiani locali, di Lorenzo Sassoli de Bianchi, presidente dell'Istituzione Galleria d'Arte Moderna, e dell'architetto Massimo Josa Ghini, responsabile del progetto). Come spiega il presidente della Galleria d'arte moderna, «gli spazi dedicati al centro studi saranno riallestiti in stile contemporaneo. La vecchia sala da pranzo diventerà quindi un'aula per la consultazione dei libri appartenuti al pittore, mentre il vano che include la cucina, regno delle sorelle, e la loro camera diventerà un'avveniristica sala polivalente per incontri e mostre temporanee» Insomma, a Bologna si progetta di aprire un nuovo museo senza le opere (apertura che peraltro è prevista solo il mercoledì e nei fine settimana) mentre il Museo Morandi viene di fatto annullato, con le opere di Morandi mescolate alle altre in un contesto ibrido, e il centro studi trasferito in un'altra sede, che non sarà un doppione del museo attuale per la semplice ragione che questo non esisterà più. E così è stato inviduato il modo, mistificatorio e solo in apparenza migliorativo, per smantellare quel museo monografico che in realtà la classe dirigente bolognese non ha mai voluto.