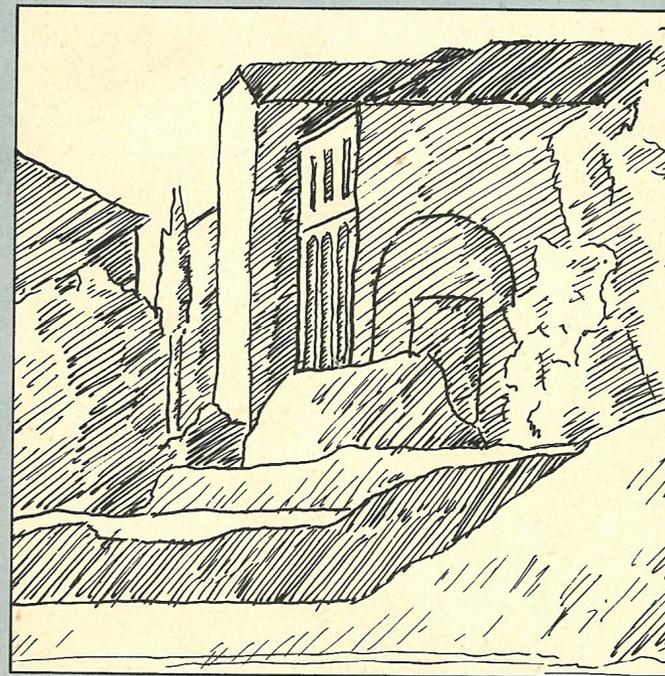




GALLERIA

# I PAESAGGI DI MORANDI

TESTI DI GIULIANO BRIGANTI  
ED ESTER COEN



UMBERTO ALLEMANDI & C.

GIULIANO BRIGANTI/ESTER COEN

I PAESAGGI DI MORANDI

ALLEMANDI & C.



ISBN 88-422-0024-7  
L. 20.000 (L. 19.608)

*Catalogo della mostra  
alla*

**Galleria dell'Oca**

*Roma  
via dell'Oca 41*

21 NOVEMBRE 1984 - 30 GENNAIO 1985

GALLERIA  
I LIBRI DELLE MOSTRE

2

SI RINGRAZIA L'EUROGEST S.P.A.  
PER LA COLLABORAZIONE PRESTATA

# I PAESAGGI DI MORANDI

TESTI DI GIULIANO BRIGANTI  
ED ESTER COEN



QUESTO VOLUME ESCE IN OCCASIONE DELLA MOSTRA  
«I PAESAGGI DI MORANDI»  
ALLESTITA ALLA GALLERIA DELL'OCA DI ROMA  
(21 NOVEMBRE 1984 - 30 GENNAIO 1985)  
CON LA COLLABORAZIONE DELL'EUROGEST

UMBERTO ALLEMANDI & C.

Mi sembra ieri quel giorno pieno di sole in cui correvo in bicicletta dalla stazione di Firenze alla casa di campagna sotto l'Impruneta dove, l'estate, abitavo con i miei, pedalando con furia per le strade bianche, più salite che discese, con un quadro di Morandi legato al manubrio. Me lo aveva consegnato lui stesso poche ore prima nel suo studio di via Fondazza e l'avevo pagato novecento lire, un prezzo di favore anche per allora. Era il 1941, avevo ventitré anni e il quadro che portavo così trionfalmente (n. 244 del catalogo Vitali) era una natura morta. Lui stesso, con quella sua cortesia pencolante e monacale, mi aveva invitato a sceglierlo fra i tre disponibili (e come il mio prenotati da lunghi mesi) che già prima del mio arrivo, giorno stabilito, ora esatta, aveva disposti in ordine sul cavalletto, due sul piano d'appoggio, uno più in basso. Fra quei tre c'era anche un paesaggio ma, sebbene in quel paesaggio ci lasciassi il cuore, avevo scelto senza esitazione una natura morta perché fin da allora, per una sorta di meccanismo del quale non ci si rendeva nemmeno conto, quello che si voleva, di Morandi, era proprio una natura morta, come se le nature morte fossero, di lui, le espressioni più rappresentative, la forma emblematica della sua visione. Un pregiudizio che ha durato a lungo fra i collezionisti, intendo quelli che potevano o volevano avere solo uno o due Morandi, ma che pesa ancora oggi, almeno sul mercato, se è vero che le sue nature morte sono più ricercate dei paesaggi e quindi, economicamente, valgono di più.

E ammettendo anche sia un pregiudizio, o piuttosto un'abitudine mentale circoscritta a quella fascia di pubblico che è la meno iniziata ai veri piaceri della pittura (ma dove è possibile incontrare anche collezionisti e mercanti), devo dire che non ne conosco una più ridicola e meno fondata. Perché pochi artisti moderni sono nati, come Morandi, sotto il segno di una vocazione così costante e invariata che, nel suo svolgersi, non dà mai luogo a deviazioni o ad oscillazioni di qualità, pochi hanno mantenuto vivo con uniforme dedizione un impegno formale così intenso che assorbe, nel severo ordine della sua norma, ogni suggestione esteriore, compresa quella inerente al soggetto.

Questa mostra, dedicata ai suoi paesaggi, fra i quali, vedi caso, sono quasi certo di ravvisare quello che allora non scelsi, nel mettere a fuoco

questo aspetto della sua arte intende offrire un contributo, limitato ma specifico, per rafforzare, se ancor ce ne fosse bisogno, la cognizione della sua grandezza; e specialmente presso i giovanissimi che hanno avuto meno esperienza diretta delle sue opere, venendo così incontro al loro desiderio di conoscere e alla loro esigenza di concretezza, cioè, in questo caso, di pittura che sia pittura. In altre parole al loro bisogno di misurarsi, educandosi, con un modo di fare arte come è quello di Morandi che rivela, inequivocabilmente, il congiungersi di meditazione e di immediatezza, due doti oggi così spesso disgiunte, la facoltà di liberare, pur entro le regole dell'antico spirito formale italiano, valori espressivi così nuovi, intensi e profondi.

Numericamente, i paesaggi costituiscono circa un quarto dell'intera opera di Giorgio Morandi, ma un tale rapporto di disparità nei confronti delle nature morte (e dei fiori) che occupano invece da sole quasi totalmente gli altri tre quarti, non si riscontra negli anni fino al 1944, anni in cui 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, qui accennate solo sommariamente, sono dovute in gran parte a fattori di ordine esterno, facilmente individuabili nella vita abitudinaria e ordinata dell'artista che aveva un rapporto diretto e costante, estremamente concreto, con le cose, i luoghi, le ore, le stagioni. Morandi i suoi paesaggi li dipingeva soprattutto l'estate, a Grizzana, un piccolo borgo dell'appennino bolognese dove abitava all'ultimo piano di una casa fuori del paese, affacciata sulla campagna. Unica alternativa a Grizzana era il cortile della casa bolognese in via Fondazza o quanto vedeva al di sopra dei tetti o degli alberi dei viali dalla finestra del suo studio. Ma era soprattutto dalle finestre della casa di Grizzana che Morandi individuava nelle lontananze, e a lungo meditava, i motivi dei suoi paesi. Perciò 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 dalle finestre aperte su un vasto orizzonte di colline, di macchie e di radure; dai cascinali bianchi e muti, dai magri filari di viti di un verde un po' spento che interrompevano le zone color ocra dorata dei campi di grano falciato (come in un paesaggio di Piero della Francesca), dalle folte siepi che costeggiavano le curve lente delle strade bianche, dalle masse confuse degli alberi che si stagliavano contro il pallido azzurro del cielo estivo. E così, 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 '44 e negli anni immediatamente successivi. Una scarsità, devo dire, che continua anche negli anni seguenti, ma per ragioni che non devono ricercarsi nelle circostanze: è come se qualcosa gli impedisse di riprendere il capo di quel filo bruscamente interrotto, è come se, nel lieve ma sicuro e lento variare della sua pittura, in quel trascolorare verso tonalità più severe, verso rapporti più essenziali che riducono il cromatismo nel prevalere del bianco e del nero, Morandi si allontanasse dalla luce di quella stagione felice; dalla luce di Grizzana.

È un paesaggio il primo dipinto sicuramente databile di Morandi: quello della collezione Vitali che è del luglio del 1911. C'è un elemento che vorrei dire morale che fissa la volatile essenza della poesia in quel piccolo paesaggio solitario. È quella ricerca di concretezza, quella semplicità, austera, quel desiderio di sciogliere il modo di comunicare della pittura dagli ingombri del proprio tempo, dall'orgiastico vitalismo che affluiva in quegli anni nella cultura italiana da sorgenti più nuove e meno nuove, opposte ma, sotto certi aspetti, non dissimili. Vi si manifesta comunque in embrione il mondo morandiano come se fosse stato proprio il paesaggio, più d'ogni altra forma d'arte, ad avvicinarlo all'area dei suoi primi interessi culturali (Cézanne, Seurat e quanto poteva avere assimilato dal volume del Pica sugli Impressionisti pubblicato nel 1908), come se fosse stato il paesaggio l'esperienza più adatta a condurlo per la difficile strada dell'individuazione.

Nessuno, che io sappia, ha mai visto Morandi dipingere. Mai, se non forse nei primissimi anni (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. C'è una stupenda fotografia di Morandi (è riprodotta anche nel secondo volume del catalogo generale) che deve intendersi come l'indispensabile complemento alla confessione fatta a Vitali; tanto è eloquente. In primo piano, su quel tavolo dello studio-camera da letto tante volte descritto dagli amici, posano alcuni di quegli umili oggetti che sono i protagonisti di molte sue nature morte: i due recipienti di latta a imbuto rovesciato (due cilindri di diverso diametro uniti da un cono tronco: una forma perfettamente pierfrancescana nella sua semplice geometria solida) che forse lui stesso fece costruire a qualche lattoniere, il vasetto di maiolica a righe bianche e turchine, una bottiglia verniciata sommariamente di bianco. Dietro quegli oggetti è seduto

Morandi e, mentre si alza gli occhiali sopra la fronte con la stessa mano cui appoggia la testa leggermente reclinata, li fissa, sporgendo il labbro inferiore, con una intensità così penetrante che sembra voler trarre non so quale essenza dalla loro forma. E si intuisce il lavorio della mente; una mente costruttrice di immagini, vorrei dire, se non suonasse troppo omerico. Quante cose di un pittore si possono leggere nel suo sguardo! In quella foto Morandi sembra un giocatore di scacchi che medita una mossa avendo in mente il disegno delle mosse seguenti, magari di tutta la partita: credo che con la stessa pensosa attenzione spostasse i suoi oggetti nel silenzio, entro la luce quieta dello studio, sul tavolo foderato di carta bianca cosparsa di segni, di impronte, di numeri corrispondenti alle diverse composizioni che andava sempre variando.

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 di 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 su i quali trascorre il soffio vitale della natura, oppure un gruppo di casolari tagliati 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 cannocchiale con cui soleva contemplare, riavvicinati, i paesaggi prescelti, gli mostrò il luogo che aveva posato per un suo paesaggio del '42.

Talvolta, dopo il lungo lavorio 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 terrestre sotterranea esplosione. Come in una xilografia del '28 con delle 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.

«La luce di una stagione che non aveva, davvero, più bisogno dell'uomo, ma che pur si posava ancora, lenta, sulle misure create dall'uomo: le più modeste, le prime, misure rustiche di pareti, strisce umili di sentieri, dolci pezzature di campi». Mi piace ricordare, per chiudere, queste poche righe del «Morandi» di Francesco Arcangeli che, nonostante qualche generoso squilibrio, resta pur sempre una delle prove migliori della critica d'arte moderna italiana.

GIULIANO BRIGANTI

GIORGIO MORANDI ATTRAVERSO L'AVANGUARDIA  
UN CONTRIBUTO

Morandi solitario, Morandi ermetico, schivo ed estraneo a qualsiasi movimento artistico: questa è l'immagine più comune dell'artista. Eppure Morandi, chiuso nella sua roccaforte bolognese, è stato presente – sin dal futurismo – a quei movimenti, che volevano la cultura italiana ad un livello internazionale.

Entrato all'Accademia di Belle Arti nel 1907 ha per compagni Mario Bacchelli, Giacomo Vespignani, Severo Pozzati. Di questi primi anni esistono schizzi, disegni – un nudo di spalle ricorda Toulouse-Lautrec –, composizioni che testimoniano di una mano molto esperta, ma anche di una conoscenza della cultura francese, che in Italia si andava diffondendo attraverso le pagine del Pica (V. Pica, *Gli Impressionisti francesi*, Bergamo 1908, 252 incisioni e 10 tavole) e di aperture internazionali (alla IX Biennale del 1910, Klimt e Renoir apparivano con due mostre individuali, Renoir addirittura con 27 opere; all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 vi erano, tra gli altri, Munch, Monet, Renoir, Repin).

In questo clima "inizio novecento" ancora molto confuso, Ardengo Soffici, che aveva trascorso lunghi anni a Parigi, aveva promosso una mostra dell'Impressionismo al Lyceum fiorentino (20 aprile - 15 maggio 1910)<sup>1</sup> con sculture di Medardo Rosso, opere di Degas, Monet, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Matisse, Cézanne (tra cui la litografia delle «Bagnanti»). Se Morandi non aveva visto la mostra, ne era a conoscenza, grazie ad un articolo dello stesso Soffici ne «La Voce» (a. II, n. 22, 12 maggio 1910, *L'Impressionismo a Firenze*), essendo egli un assiduo lettore della rivista. «Leggeva "La Voce" e "La Voce" significava, anzitutto, gli scritti di Soffici, così liberi, così felici, stranamente equilibrati anche nelle battaglie; e voleva dire anche rifiuto della cultura positivista, inquietudini sulla involuzione della democrazia, antifacilità, tentativo d'una attiva serietà di cultura, d'arte, di vita», ricorda Arcangeli<sup>2</sup>. Ne «La Voce» sarebbe apparso, l'anno dopo, un saggio su Braque e Picasso, poi un articolo, *Intorno al cubismo* (con tre riproduzioni), firmato da Henri des

<sup>1</sup> Cfr. M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Milano, 1982, p. 56 e nota 78. Cfr., inoltre, il volume per l'approfondita ed esauriente indagine sul ruolo svolto da Soffici e Papini in quegli anni.

<sup>2</sup> F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, 1968, p. 15.

Pruraux, che tanta risonanza doveva avere sull'allora "giovane" gruppo futurista. Apollinaire insinuava (lettera a Soffici dell'8 dicembre 1911)<sup>3</sup>: «Qui est. M. H. des Pruraux? Je pense que c'est vous». Dunque, Soffici, oltre ad essere un personaggio di grande cultura, aveva avuto, soprattutto, la capacità di allargare l'orizzonte ancora ristretto del mondo artistico italiano. «Quando avevo 19-20 anni, in quell'età ch'è la più importante per la nostra formazione, noi giovani trovammo per la nostra cultura il terreno già dissodato per merito di Soffici. Fu lui ad indicarci le strade che s'aprivano davanti a noi» racconterà lo stesso Morandi<sup>4</sup>.

Un'altra testimonianza preziosa – benché aspra a causa di polemiche posteriori – intorno agli interessi di Morandi verso il 1910, ci viene da Osvaldo Licini: «Con Morandi, da ragazzi, ci siamo abbeverati del primo cubismo, e con Morandi abbiamo combattuto per il futurismo, a fianco di Marinetti, prima della guerra. (...) Io non ho mai messo in dubbio il talento di Morandi, per quanto lo vedessi incoglionito dall'oppio propinatogli da Soffici, Oppo e Comp., e soffrissi per quel suo camminare a ritroso, da Cézanne verso Chardin, ed oltre fino a Pompei, come comanda il "Cacasenno" da "Poggio a Caiano"» (lettera a Marchiori, 3 marzo 1939)<sup>5</sup>. Licini critica il cambiamento di Soffici, che dopo la prima guerra mondiale, ammorbidisce la sua posizione di fautore di sperimentalismi per riesplorare il passato e le proprie radici culturali, attraverso la ricerca di valori più solidi e meno intellettualistici con un atteggiamento di «semplicità verso la natura». Atteggiamento che non può non trovare un'eco in Morandi, la cui poetica, anche nei primi anni di formazione, trova un solido aggancio con il passato che gli permette una mediazione di fronte alla natura e agli oggetti.

Tornando indietro, al 1914, troviamo un dipinto di Morandi alla «Seconda esposizione internazionale d'arte di Roma della Secessione» (febbraio-marzo) nella «sala bolognese», uno «Studio», che L. Vitali ha riconosciuto come il quadro altrimenti intitolato «Nevicata» del 1913. In quella mostra erano presenti, con opere prestate dalla Galleria Bernheim Jeune di Parigi, Matisse e Cézanne. Tra i quadri di Cézanne, molti soggetti con paesaggi: «Alberi tra rocce», «La scarpata», «Alberi sui fianchi d'un monte», «Alberi in montagna», «Verdura», «Il sentiero che biforca nel bosco», «Il fogliame» ecc. Morandi, a questa data, aveva, quindi, tutti gli elementi per precisare i suoi interessi, anche se prevarrà, naturalmente, una spontaneità e un attaccamento al dato esteriore, che offuscherà nella sua pittura il cerebralismo dei movimenti avanguardisti.

Nello stesso anno Morandi parteciperà con Pozzati, Licini, Vespignani

<sup>3</sup> In «Rete Mediterranea», settembre 1920, p. 229.

<sup>4</sup> A. BECCARIA, *Visite a Morandi*, in «La Botte e il Violino», a. I, n. 2, Roma, 1964.

<sup>5</sup> In O. LICINI, *Errante, erotico, eretico*, scritti raccolti da Z. Birolli, Milano, 1974, p. 142.

e Bacchelli ad una mostra all'Albergo Baglioni di Bologna (21-22 marzo 1914) esponendo tredici tele. Un critico dell'epoca, Ascanio Forti, scriverà sul «Resto del Carlino» che si tratta «d'una esposizione di pittori giovani i quali non hanno paura nemmeno del futurismo e non temono di ostentare qualche postulato». E al futurismo tre di loro tenderanno di accostarsi. Contattano i futuristi, ricevono libri e manifesti e vengono invitati, tramite Balilla Pratella, ad esporre a Roma insieme a pittori e scultori russi, inglesi, belgi e nordamericani alla Galleria Futurista di Giuseppe Sprovieri, nell'aprile-maggio. Marinetti e Boccioni avevano incaricato Balilla Pratella, di fare il giro degli studi dei pittori bolognesi e lo avevano spinto a scegliere «roba avanzatissima (...) la più mossa la più dinamica la più sconquassata, grottesca, schifosa» (lettera del 2 aprile 1914)<sup>6</sup>. I due eletti saranno Bacchelli e Morandi (tre nature morte e un disegno), con grandi elogi da parte di Marinetti, che parlerà di loro in una conferenza di apertura alla mostra.

Ma se questi anni sono stati studiati con passione da Arcangeli ed un importante capitolo è stato aperto intorno ai rapporti tra Raimondi e Morandi<sup>7</sup>, meno esplorati appaiono gli anni seguenti.

In una lettera inedita inviata da Morandi a Broglio – futuro direttore della rivista «Valori Plastici» che, dal 1919, diffonderà attraverso le sue pagine i nuovi valori di un ritorno al mestiere e alla tradizione – il 14 aprile 1914 si parla già di un accordo tra i due. Morandi chiede di inviargli «quanto mi disse» e comunica a Broglio di aver avuto «un'offerta da Bottega di Poesia per delle esposizioni e spero che Lei non avrà niente in contrario che io aderisca». La lettera reca come data il 14 aprile 1914, cioè il giorno dopo l'inaugurazione della mostra romana da Sprovieri. Significa che Morandi era stato a Roma? Dal tono della lettera sembra che Morandi e Broglio si conoscessero già da qualche tempo; forse occorre sottolineare che il primo contatto tra i due è di molto antecedente l'epoca dei «Valori Plastici». Morandi era forse stato a Roma pochi mesi prima per l'inaugurazione della «Secessione», dove esponeva anche Edita Zur Muehlen, futura moglie di Broglio? Il carteggio – dopo questa prima lettera e una non datata ma assegnabile allo stesso anno (20 giugno) in cui Morandi ringrazia dei soldi ricevuti – riprenderà soltanto nel 1921. Intanto, due contratti tra Morandi e Broglio portano le date del 1919 e del 1921 (Bologna, 26 dicembre 1919 e Roma, 14 aprile 1921) e sono riprodotti nel catalogo dell'opera generale dell'artista, a cura di L. Vitali (II ed., Milano 1983).

Nel frattempo Morandi ha conosciuto Raimondi: «E Bologna, quando noi ci siamo affacciati al mondo delle lettere, godeva di una decisa autorità

<sup>6</sup> In *Archivi del Futurismo*, a cura di L. Drudi Gambillo e T. Fiori, Roma, 1958, pp. 326-327.

<sup>7</sup> F. ALINOV, *Giorgio Morandi*, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, mostra di carteggi, Bologna, 1977.

e simpatia nazionale. Qui, ai primi passi mi sono incontrato con Riccardo Bacchelli e con Giorgio Morandi. I due bolognesi, già legati fra di loro non solo per la nascita geografica, dovettero lasciare un segno nella mia formazione giovanile. Questo incontro avvenne verso la fine del 1916. Con Bacchelli si andava a trovare Morandi: «*Andiamo*, diceva, a trovare il *frate della pittura*». La definizione doveva contenere qualcosa di giusto. Il pittore, un uomo forte, un tipo come di boscaiolo. Anche nei quadri che vidi allora, un senso quasi di robustezza agreste con vegetazioni e piante dentro i muri delle stanze. Aspettavo la chiamata alle armi. In quei giorni mi incontrai con Vincenzo Cardarelli che era ospite di Bacchelli. Si passavano le serate al caffè in discorsi per me come nuovi e fino da allora si affacciò l'idea di una sorta di triangolo di rapporti artistici: Cardarelli, Bacchelli, Morandi, dove avrei aspirato di entrare».<sup>8</sup>

Raimondi pubblicherà nella sua rivista «La Raccolta» (n. 2, aprile 1918) un'acquaforte di Morandi, all'interno del racconto di Carrà, «Tobia futurista» e più tardi un dipinto «metafisico». Carrà (lettera a Raimondi, aprile 1918) non approverà la scelta, giudicando il segno di Morandi troppo scomposto e poco unitario<sup>9</sup>. Ma, dopo averlo conosciuto a Bologna riceverà l'impressione di un «artista puro e raro, di forte cultura pittorica» (lettera a Raimondi, agosto 1919)<sup>10</sup>.

A Raimondi, che nel frattempo si è trasferito a Roma, come redattore della nuova rivista «La Ronda», Morandi chiede di mandargli delle riproduzioni di opere di Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Raffaello, Lorenzo Costa, Caravaggio, Ingres; poi lo raggiunge tra l'agosto e il settembre. Visitano insieme la Galleria Borghese, dove incontrano De Chirico – forse già conosciuto a Bologna durante il soggiorno ferrarese dell'artista – che sta copiando il «Ritratto» di Lorenzo Lotto<sup>11</sup>. Al ritorno Morandi scrive a Raimondi circa alcune opere da spedire ed esporre a Roma dal corniciaio Giosi: «Ho deciso come tu mi dici, di mandare alcune cose a Roma. Ne manderò cinque. Le ultime due nature morte, quella che è stata riprodotta in V.P., quella colle arance e il mobile di dietro e quei fiori che sono attaccati al muro di fianco alla finestra. Mi dispiacerebbe molto poi che De Chirico interpretasse come superbia il non aver mandato finora, ma la causa è invece dei soldi. (...) Cosa c'è di nuovo di Broglio? Mi farai anche il favore di mandarmi l'indirizzo preciso della Galleria Giosi. In ogni modo, mi vorrà, prima di poter fare la spedizione, un po' di tempo perché, come sai, non ho una cornice e un lavoro manca anche di telaio. (...) Dovresti

<sup>8</sup> G. RAIMONDI, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*.

<sup>9</sup> A. LUGLI, *Carlo Carrà*, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*.

<sup>10</sup> A. LUGLI, *ibidem*.

<sup>11</sup> F. ARCANGELI, *ibidem*, p. 142.

mandarmi l'indirizzo di Carrà, perché vorrei scrivergli»<sup>12</sup>. Morandi aveva visto in fotografia, tramite Broglio, il quadro di Carrà «Le figlie di Loth»: «È un quadro molto bello. È un capriolo e due donne con un bel paesaggio nel fondo. È una cosa assai diversa dalle altre che Carrà ha fatto fin qui»<sup>13</sup>. E del 3 ottobre è la prima lettera di Morandi a Carrà, conservata nell'Archivio Carrà: «Caro Signor Carrà Le scrissi quindici giorni fa riguardo a quello che Lei scrisse a Bacchelli ma non avendo ricevuto risposta temo che la mia lettera si sia smarrita (...) Questo è il mio indirizzo Via Fondazza 34 Bologna». Segue una lettera del 14 ottobre<sup>14</sup> in cui Morandi ringrazia «dell'interessamento che ha per le mie cose. La prego anche di ringraziare anche tanto Soffici per le buone intenzioni a mio riguardo. (...) Adesso sto lavorando attorno a una natura morta dove ho messo una bottiglia e altri oggetti rovesciati su un piano e mi sembra riesca abbastanza buona. Se le fa piacere appena l'avrò finita le manderò una fotografia del quadro. Ho trovato tempo fa in una mesticheria gli ultimi pezzi di una terra rossa che veniva levata una volta nei dintorni di Assisi e che da molto tempo non si trova più. Mescolato al bianco dà un rosa molto bello come si vede negli affreschi antichi. Se come faccio io Lei si macina i colori me lo dica che glie ne manderò alcuni pezzi». Carrà probabilmente accetta l'offerta poiché segue una cartolina dell'8 novembre in cui Morandi scrive: «Spero che avrà ricevuto il pacco col colore della terra rossa ne ho messa della chiara e della più scura. Se glie ne occorre dell'altra me lo faccia sapere che glie ne manderò. Mi dica quale delle due qualità le vada meglio. In questi giorni è stato qui Raimondi. Doveva fermarsi anche De Chirico ma so che è già a Milano. Se ha occasione di vederlo lo saluti tanto e lo ringrazi della monografia che mi ha mandata per Raimondi». Morandi si riferiva probabilmente all'edizione su De Chirico pubblicata dalla casa editrice dei «Valori Plastici»; in un *post scriptum* aggiunge: «Aspetto in questi giorni anche Broglio. Credo che anche Lei sappia della sua intenzione di fare esposizioni in Germania. Raimondi mi ha detto che prenderà anche alcuni dei miei quadri». La mostra dal titolo «Das Junge Italien» avrà luogo in Germania nel 1921 e toccherà le città di Berlino, Dresda, Hannover e Monaco. Il catalogo di Hannover (22 maggio-19 giugno), al Kestner-Gesellschaft, registra la presenza di 19 opere di Morandi (dal n. 48 al n. 66): tra le nature morte sono esposte anche quelle «metafisiche», pubblicate nella rivista e alcuni paesaggi. Figurano anche incisioni e acquerelli.

La corrispondenza con Broglio ricomincia nel 1921 (28 giugno); lettere

<sup>12</sup> In G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, 1970.

<sup>13</sup> In G. RAIMONDI, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, 1970.

<sup>14</sup> In *La pittura metafisica*, Venezia, 1979, p. 153.

piuttosto anonime: richiesta di soldi, invio di fotografie, ecc. Si parla di una monografia, verso il 1925, mai pubblicata, come mai pubblicato risulta uno studio critico di Broglio su Carrà. Di questa monografia esiste un quaderno fitto di appunti, annotazioni, fogli redatti numerose volte. La prima parte doveva comprendere un capitolo intorno all'argomentazione «che la natura non è più il modello del pittore»; nella seconda parte Broglio avrebbe dovuto svolgere il pensiero «che Morandi ha preso atto, ma che mentre da una parte ci sono i veristi, dall'altra i futuristi egli ha voluto salvare l'arte. Come». Un elogio finale avrebbe dovuto essere la conclusione: «(...) Era quindi naturale ch'egli, una volta garantito da se stesso, sicuro, aprisse le porte che aveva fermato dietro di sé ed uscisse con una sicurezza di cui aveva guadagnato di diritto, a più respirabile aria. Noi non vogliamo giudicare questo passo da lui compiuto verso una meta di più positiva felicità soprattutto perché ogni nostra riserva viene impedita dalla ricchezza dei doni ch'egli ci fa».

Broglio aveva capito che la forza di Morandi risiedeva nel «non fare la natura», pur dipingendo la natura.

L'aver attraversato tutti questi anni, pieni di fervori culturali e di ricerche, senza intensità verso l'esterno e mantenendo una purezza individuale, fa di Morandi e della sua pittura un microcosmo stilistico dalla solidità quasi rinascimentale. Toni, colori, composizioni si ripetono con la stessa frequenza, con la stessa ossessività e tragicità inespressa, sempre uguali e costanti, ma pur sempre diversi.

ESTER COEN

## TESTIMONIANZE

GIORGIO DE CHIRICO  
CARLO CARRÀ  
MINO MACCARI  
LEO LONGANESI  
ARDENGO SOFFICI  
ROBERTO LONGHI

Non siamo un popolo fatto per impinguire nella vita borghese. Il più ricco e soddisfatto dei nostri borghesi ha sempre nell'imo fondo della sua natura qualcosa di più inquieto e scontento del più povero contadino figlio di paesi più nordici e più felici perché meno tiepidi e meno chiari.

Che tanta fatale miseria aguzzi la nostra visione del mondo è fatto ormai indiscutibile. L'arte italiana in quello che essa contiene di più scheletricamente bello è cosa dura, pulita e solida. Da tali forme, nude d'ogni infrascatura, così come d'ogni entusiasmo sfrenato e d'ogni impudica gioia, nasce quello spirito casto, asciutto e di prim'ordine, che della grande pittura nostra, dai primitivi a Raffaello, è il maggior vanto.

Enorme è oggi la confusione che opprime le arti; e la cattiva qualità della pittura che allaga i continenti con torrenti di colore grasso e oleoso, è difficile a definirsi; c'è della sufficienza balorda, molta incoscienza, moltissima banalità, sensualità di cattiva lega, e, in quanto allo spirito, tu lo cercheresti invano.

Pertanto è con somma simpatia e con dolcissimo senso di conforto che noi vediamo da qualche anno sorgere, svilupparsi e maturarsi con lenta, faticosa ma pur sicuramente, degli artisti quali Giorgio Morandi.

Egli cerca di ritrovare e di creare tutto da solo: si macina pazientemente i colori e si prepara le tele e guarda intorno a sé gli oggetti che lo circondano, dalla pagnotta, scura e screziata di crepacci come una roccia secolare, alla nitida forma dei bicchieri e delle bottiglie. Egli guarda un gruppo di oggetti sopra un tavolo con l'emozione che scuoteva il cuore al viaggiante della Grecia antica allorquando mirava boschi e valli e monti ritenuti soggiorni di divinità bellissime e sorprendenti.

Egli 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*.

Egli partecipa in tal modo del grande lirismo creato dall'ultima profonda arte europea: *la metafisica degli oggetti più comuni*. Di quelli oggetti che l'abitudine ci ha resi tanto famigliari che noi, per quanto scaltriti nei misteri degli aspetti, spesso guardiamo con l'occhio dell'uomo che *guarda e non sa*.

Non invano Eraclito d'Efeso disse essere la natura piena di dèmoni.

Nella sua vecchia Bologna, Giorgio Morandi canta così, italianamente, il canto dei buoni artefici d'Europa.

È povero, ché la generosità degli uomini amanti delle arti plastiche l'ha finora dimenticato. E per poter proseguire nel suo lavoro con purezza, di sera, nelle squallide aule di una scuola governativa, egli insegna ai giovanetti le eterni leggi del disegno geometrico, base d'ogni grande bellezza e d'ogni profonda malinconia.

Capisco che bisogna concedere qualcosa alla educazione letteraria e al costume verboso della critica odierna; ma declamare per un giovine pittore che vive pressoché ignorato nella sua stessa città, non mi sento: mi parrebbe ridicolo, oltre che inutile.

Amarezza? sconforto, rammarico? Nessuno. Giorgio Morandi ha sempre esposto di rado in Italia. L'esibizionismo non lo sente e quando avremo ricordate le mostre romane alla «Galleria Sprovieri» e alla «Secessione» del 1914 e la «Primaverile» fiorentina del 1922, avremo finito l'elenco delle sue apparizioni nelle nostre mostre d'arte. All'estero espose una sola volta, ch'io sappia, e fu nel 1920 col gruppo dei «Valori plastici» a Berlino, ad Amburgo e in altre città della Germania.

Con una così scarsa attitudine a farsi avanti, è naturale che il suo nome sia pressoché sconosciuto al pubblico vario. Nato a Bologna nel 1890, Giorgio Morandi frequentò gli studi alla Accademia bolognese di Belle Arti, da cui fu licenziato nel 1912, non incontrando il favore dei professori. Uscito appena dall'Accademia di Belle Arti, trovò l'Italia pervasa dalla ventata futurista. E futurista, benché non iscritto al «movimento», lo fu dal 1911 al 1914.

Il secolo si rinnova, udiva gridare intorno; e a lui, come ad altri giovani, parve che il cielo d'Italia fosse tutto solcato di orifiammi di tutti i principi riformatori.

Ad altri le memorie,  
I secoli che furo;  
A noi la speme, l'etere  
Immenso del futuro.

I versi non son belli ma giusto è il sentimento. Almeno così si credeva da noi giovani. È rettorica codesta? Sarà ma io, a rischio di far la figura dell'indotto, affermo che l'Italia era intorno al 1911 in una brutta situazione artistica. Più brutta di oggi ad ogni modo. Non staremo per altro a descrivere partitamente quegli anni, che sono gli anni della prima giovinezza artistica di Giorgio Morandi. Diremo soltanto che Giovanni Fattori e Giovanni Segantini erano morti, che Gaetano Previati viveva in amara solitudine e Medardo Rosso abitava a Parigi, lontano da ogni diretta partecipazione alla vita nazionale. E quanti imbecilli nostrani e stranieri non vennero in quegli anni, attraverso le biennali veneziane gabellati al pubblico ignaro per geni. Allora non era possibile stabilire, come si fa ora, un'idea di differenziazione. Né poteva essere altrimenti. Per cui non faremo qui una di quelle fiere requisitorie che piacciono ai giovani.

Si dirà: la brama di virtù non è ancora virtù in atto, e sta bene. Cantare per le strade e nelle adunanze:

Fratelli d'Italia.  
L'Italia s'è desta...

non è ancora una prova che l'arte italiana si sia destata veramente. Eppure, se pensiamo a quei tempi, ci sembra proprio che gli antichi vulcani italici si fossero risvegliati.

Leggendo si fatte proposizioni, si opinerà che noi ci lasciamo trasportare alla foga delle facili parole. Ma chi può negare che gli anni che precedettero di poco la guerra segnarono la nostra rinascita? Chi può dire che la ventata futurista non sia stata benefica? Emilio Cecchi lo ha ripetuto su queste stesse colonne recentemente, e non è molto tempo che eguali affermazioni scriveva su di una rivista romana C. E. Oppo.

Certo che il Futurismo ha cessato dalla sua funzione, e qualunque ne siano state le origini e gl'intenti primi, ora, pur proclamando sempre la superiorità della vita sull'intelletto si è fatto intellettualismo e rigetta ogni reale. Ma nel 1911-14, il Futurismo non si era ancora smarrito tra i vapori acri d'un idealismo egoistico, tra le fredde cbricità di un misticismo sensuale e malaticcio.

Giorgio Morandi partì, come dicemmo, dal Futurismo e i suoi primi dipinti rendono, nel modo onde sono trattati, i caratteri attinti alla scuola futurista. Naturalmente, vi sono in questi suoi primi lavori delle durezza e delle ineguaglianze, lo so. Perciò li lasceremo da parte, e non sarà male. Perché la pittura che gli bolliva più nel petto che nel cervello, trovasse una via a prorompere nel suo gettito naturale, ci voleva che il moto del di fuori armonizzasse con la vita interiore dell'artista. E vennero i *Valori plastici* di Mario Broglio. In questa rivista, Giorgio Morandi pubblicò vari quadri, fra cui un autoritratto, getti di una ispirazione ineguale, ma ad ogni modo interessantissimi. Ma vi sono altre sue pitture che portano l'impronta d'un temperamento estremamente delicato e unitario, d'una potenza ingenua e feconda; fra le quali non esito a mettere la maggior parte dei suoi paesaggi dell'ultimo e più recente periodo.

Parlando in generale, la pittura di Giorgio Morandi mi fa pensare al canto dell'allodola in sul mattino. Ed è questo sentimento di languore e di beata solitudine che sprigiona dai suoi dipinti, che me lo rende caro fra i più valorosi e nobili ingegni pittorici che l'Italia d'oggi ha il dovere di amare e di aiutare per le sue future fortune artistiche.

Egli è, a parer mio, il solo pittore che Bologna la dotta possa vantare senza riserve, ed è uno dei pochi giovani artisti che abbiano saputo resistere alla procella pseudo-tradizionalistica scatenatasi in Italia qualche tempo dopo la guerra. In mezzo e sopra l'oscuro infuriare della accademia risorta, egli sta, sereno e calmo, con la sua forte e chiara passione artistica, la sua alta figura morale.

Tendente per natura di poeta a non so quale languore e delicatezza, egli porta nella pittura moderna l'impronta d'una sensibilità feconda di emozione.

Tale io lo conosco dal 1919 e da quel tempo ci volemmo bene. Di mansueto aspetto, d'indole quieta, nel suo favellare schietto vedi l'uomo beato di poter abbandonarsi a fiducia. Giorgio Morandi accoppia i due estremi sì rari a trovarsi uniti: dolcezza quasi fanciullesca ed energia di carattere.

In «L'Ambrosiano», Milano, 25 giugno 1925, ripubblicato per la prima volta in C. CARRÀ, *Segreto professionale* a cura di M. Carrà, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 344-347.



Se c'è uno che tenga fede alla poesia e questa fede adopri al modo degli artisti italiani più schietti, è il pittore bolognese Giorgio Morandi, uomo che dovrebbe essere per più ragioni conosciuto e stimato da tutti gli Italiani, oltreché da chi s'occupa di pittura e d'arte. La conoscenza della vita e dell'opera di Giorgio Morandi ha infatti il potere di suggerire molti pensieri e osservazioni di ordine generale; e ciò, testimonia della loro forza esemplare.

Giorgio Morandi, che oggi ha raggiunto una maturità artistica piena e potente, ha saputo attraversare come pochi altri, le esperienze, talvolta pericolosissime, dell'avanguardismo senza rendersi loro schiavo e senza sacrificar loro un briciolo della propria personalità, anzi riducendole ad elementi di cultura e separando l'accento vero, innegabile, della modernità dal facilonismo e convenzionalismo delle loro formule ed alchimie. Ha saputo non aver fretta, rinunciare agli strepiti, ai comodi successi, alle tentazioni delle mode, pur senza, come s'è accennato, né ignorarle né sfuggirle; ha preferito la strada più lunga, la strada maestra, quella dell'applicazione tenace, della sofferenza, del lavoro in profondità; senza girar gli ostacoli, senza "cavarsela a buon mercato", senza frodare le leggi del tempo: infine ha rinunciato agli allori di cartapesta per conquistarsi quelli veri, modesti o imponenti che siano, ma veri. Esempio dunque di carattere, di onestà artistica, oltreché di giusta valutazione della modernità. Giorgio Morandi sta, con pochi altri, a personificare tutto un mondo veramente classico di intendere l'arte, di praticarla e di farne; e anche soltanto per questo meriterebbe che una maggiore attenzione si rivolgesse su di lui.

Ma al di fuori di certe considerazioni, e volendo isolare dalle questioni generali dell'arte l'opera del pittore bolognese, questa appare di per se stessa così singolare e così ricca di significato, da fare onore all'Italia contemporanea e da confortare quanti ad essa assegnino una funzione universale spiritualmente rigeneratrice. Perché l'arte di Morandi è arte italianissima, che ha radici profonde nella tradizione nostrana più pretta ed è nutrita di quelle stesse linfe vitali, che ci dettero il primato nel mondo e che sole potranno ridarcelo. Se infatti caratteri della grande arte italiana sono l'equilibrio e la sintesi insieme degli elementi essenziali all'opera d'arte, fusi e purificati dalla semplicità dell'espressione, tali caratteri sono presenti e sensibili nel Morandi, e specie nelle sue cose più recenti, dov'egli ha appunto conquistata quella semplicità, che costa lavoro di selezione, studio, riflessione, pensiero e insomma quella che si potrebbe chiamar cultura se tale parola non desse oggi luogo a troppi equivoci avendo perduto nell'uso dei più il suo vero e proprio significato. Nella pittura del bolognese la pasta del colore, ricchissima, densa, lavorata, non è mai una concessione alla materia né un'esibizione di virtuosismo, ma un elemento che dovendo servire a un'idea sempre poetica non può essere trascurato o abborracciato "press'a poco", ma deve avere la forza, la nobiltà, la proprietà adatte a quell'idea stessa. La quale predomina, e non si mostra sfacciatamente con mezzi che facciano colpo, come s'usa oggi, ma conquide lentamente e dolcemente comunicandosi a poco a poco con sapiente persuasione all'attento osservatore e in genere a chiunque abbia una sensibilità e un gusto per la bellezza fatta di umanità e di pensiero.

I quadri del Morandi, come le sue acqueforti, nelle quali eccelle, rivelano la bellezza e la poesia di quelle cose che per essere umili e modeste hanno bisogno di essere capite, interpretate o descritte da un artista, perché il mondo si accorga di loro. Sono nature morte, paesi, campi, angoli solitari della natura non «pittoresca», né orrida, né smagliante, ma comune, semplice, senza eccessi di linee, di colori e di contrasti. Il miracolo morandiano consiste nello scoprire e nel fare intendere la poesia che si nasconde negli oggetti più miseri, o negli aspetti più semplici del paesaggio. In modo che quegli oggetti, quel paesaggio, scoperti e quasi ricreati dall'arte del pittore poeta, che li abbia una volta visti e gustati in quelle tele e in quelle incisioni, li vedrà con una nuova sensibilità, li vedrà e li capirà meglio, più profondamente, sotto una luce poetica che prima gli era sfuggita. Ecco perché Giorgio Morandi è un poeta, ecco in qual modo egli è custode di quella poesia, che molti dicono morta perché non la vedono, indifferenti o accecati da troppe luci artificiali. Ed ecco anche perché promana dalle opere del pittore bolognese un calore di umanità e di bontà che in un primo momento, a chi non rifletta sembra misterioso. Questa umanità, questa sostanza poetica sono nate via via cogli anni, nei lavori del Morandi; timide da prima e un po' impacciate da preoccupazioni tecniche o stilistiche: fino a dominare, attraverso una tecnica e uno stile più maturi, nelle ultime opere, che rispecchiano l'età virile del pittore. Il diletto fisico, che pure ne promana attraverso la succulenza degli impasti e la delicatezza di certi toni è come la guida a un diletto d'ordine superiore dato appunto dal calore umano e poetico che l'arte rende con semplicità d'espressione e onestà di mezzi.

Da «Il Resto del Carlino», Bologna, 8 giugno 1928.

A pagina 24: M. Maccari, «Ritratto di Morandi», 1945.  
Bibliografia: «Cosmopolita», anno II, n. 20, 17 maggio 1945, p. 5;  
F. MELONI, *Mino Maccari*, catalogo ragionato delle incisioni, vol. II, Milano, 1979, n. 1750.

Basta vederlo per strada questo personaggio alla Magnasco per convincersi che uomini di quella fatta non se ne incontrano a tutte le cantonate.

Quando cammina sembra un vecchio *schooner* visto di prua e il cappello a cencio, lassù in cima alla testa fa proprio da pappafico e tocca le nuvole. Rasentando i muri se ne vien avanti ciondolando, strisciando il passo e con l'aria di chi indossa i calzoni lunghi per la prima volta: specie di gigante sperduto in una città di uomini piccoli, appare e scompare sotto i portici di Bologna come un fusto d'altri tempi scampato al diluvio.

Morandi non è certo un uomo che si possa confondere, e la sua strana figura può far nascere serie preoccupazioni in chi non lo conosce; qualche poliziotto imbecille o qualche gerarca di seconda mano, incontrandolo per strada, l'ha subito scambiato per un anarchico pericoloso, ma basterebbe guardarlo soltanto negli occhi per capire che in tutta Bologna non v'è cittadino più onesto e più diritto di lui. In una città borghese come la nostra, dove tutti son grassi e piccoli, un uomo magro e alto, con gli abiti un po' sdrucciti e lenti, fa sempre un certo effetto. Il benestante ha paura degli uomini differenti da lui: teme di incontrare o un ladro o un padrone. E Morandi lo terran sempre d'occhio come un uomo dal quale non si sa mai cosa possa scappar fuori.

Da Morandi, strapaesano di razza, nato e cresciuto in quella vecchia Bologna dalle case rosse, dove le luci del giorno possono ancora giuocare sotto i portici larghi e bassi, è scappata fuori una pittura che non lascia dubbi, senza trucchi, genuina, fatta in casa come il pane con l'olio. Vedere un suo quadro vuol dire conoscere il suo carattere, la sua famiglia, la sua casa, la sua strada, la sua città; i suoi colori un po' velati dalla polvere, sono quelli della Bologna minore dalle viuzze silenziose coi negozi di terraglia, i forni, le drogherie e i rivenduglioli di oggetti ripudiati dai cittadini del centro; le sue luci delicate e leggere sono quelle che filtrano nella via da lui abitata, e non accade mai di dover socchiudere gli occhi per difendersi dai bagliori di un sole sfacciato e prepotente. Il sole che luccica come un campanello d'ottone, tanto caro ai dilettanti e ai fanatici della pittura a chiazze dorate, Morandi l'ha sempre sfuggito. Il sole in pittura è un vecchio retorico, capace, se non si sta attenti, di sfondare il paesaggio e fulminare le figure.

Senza tentar di scoprire nuove scenografie magiche, all'oscuro delle tendenze parigine, dopo una lunga e laboriosa ricerca dei valori puramente costruttivi di un quadro, Morandi ha trovato il suo mondo pittorico non troppo lontano; le colline bolognesi e pochi oggetti casalinghi gli son bastati per esprimersi senza incertezza. I vaghi aspetti del costruttivismo ultramoderno e le fredde astrazioni dei fabbricanti della pittura ermetica, insufficienti per diventare i canoni di una nuova estetica, non hanno lasciato nessuna traccia su di lui. L'eccessiva preoccupazione degli artisti d'oggi di emozionare il pubblico con una realtà trasfigurata, sorretta più da certa letteratura ebraica che da dei valori puramente pittorici, è del tutto lontana dalle tele di Morandi. Le sue maggiori preoccupazioni non sono le "trovate", ma la composizione del quadro, la chiarezza delle masse, l'armonia dei toni, il contrasto dei chiaroscuri, la fusione dei colori, l'eleganza e la solidità delle forme e la tranquillità dell'insieme.

A tutto questo, ch'egli raggiunge con grande semplicità e sicurezza, sa aggiungere

ciò che gli altri cercano con pericolosi salti mortali sui trapezi cubo-primitivi: quel segreto senso che anima, fa vivere e diventar musica un quadro.

Morandi si strizza come un limone su ognuna delle sue tele; una sua natura morta, una sua composizione di bottiglie polverose e trasparenti, un suo mazzo di fiori secchi ci raccontano tutta la vita, i gusti, le tristezze e gli amori di questo delicato e sensibile italiano. Pochi pittori sono come lui riusciti a infondere nella tela un senso così sereno e dolce della propria casa e della propria terra. I suoi oggetti casalinghi, ordinati in una semplice ed armonica composizione, fatta di leggeri, impercettibili ma acutissimi rapporti di forme, spazi e masse riescono a commuoverci più di qualunque magico, sconfinato e desolante scenario stracittadino.

Pittura tranquilla e di razza quella di Morandi. Pittura sostanziosa, ottenuta all'aria aperta, senza sforzi visibili; pittura in buona fede e senza parenti. Tutto è al suo posto, e smuovere una pennellata di un solo centimetro vorrebbe dire scompaginare l'equilibrio delle masse e mandare in rovina il frutto del suo lento, acuto e perfetto lavoro.

Morandi se la è conquistata la sua impeccabile tecnica palmo a palmo, pennellata per pennellata, più sulla sua personale esperienza che su quella degli altri, osservando ogni più breve imperfezione precedente, ritornando allo studio degli elementi essenziali della pittura. Evitando ogni scappatoia e prendendo di petto le infinite difficoltà che dividono una tela da un cervello. Ci si è immerso fino al collo senza pensare ad altro, senza cercar salvagenti nelle monografie dell'*Esprit Nouveau*. Occorre oggi un coraggio da leone per affrontar come lui la realtà, senza gli occhiali neri dei neoclassici e dei cubisti.

Le complicate scuole artistiche di questi ultimi anni che si son gettate alla ricerca della verginità in pittura, vale a dire alla ricostruzione di un solo elemento del problema pittorico, hanno finito col trascurare tutto il resto e chiudersi in un cerchio senza vie di uscita, legando tutta la attività creatrice a una specie di prontuario infallibile dal quale non ci si deve staccare a nessun costo. È successo, infine, quello che succede a chi in politica, per esempio, non avendo altra idea all'infuori di quella di risanare il bilancio e vedendo tutte le più opposte questioni sempre attraverso la lente economica, finisce col decretare le proibizioni più assurde, e col rovinare la vita di una nazione per il semplice fatto di non essersi interessato che di un solo problema. Ci si era chiusi, durante il trionfo delle varie scuole dell'*ismo*, in una retorica dei cosiddetti valori essenziali e costruttivi talmente settaria ed estremista da perder di vista ogni altro fattore pittorico: ci si esaurì, insomma, in uno stile rachitico e legato a vita a certe architetture del tutto ingenuo e primitive. Davanti alla natura i carabinieri dell'avanguardismo ci si sedevano con astio e con le tinte e la composizione già preparate in casa, come una merenda da mangiarsi fra i campi. Chi non era della "balla costruttiva" e militava invece sotto la bandiera di Cézanne, aveva già i suoi pezzi pronti e li montava lì all'aperto, solo perché bisognava tener d'occhio il vero; e chi con la natura aveva rotto ogni relazione, s'arrangiava in casa col compasso e le monografie. Tolti Picasso, Soffici, Carrà, De Chirico e pochi altri, dei quali la passata foga innovatrice ha giovato più di qualsiasi accademia, la schiera dei pittori d'oggi è sempre rimasta al piano terreno a vivere con le bucce di quelli del piano nobile senza riuscir mai a liberarsi di quella nefasta retorica di cui si è parlato.

Giorgio Morandi, invece, uomo casalingo e modesto, pittore tradizionale e sincero, sfuggito alla retorica di Montparnasse, superato il periodo delle ricerche e dei tentativi, prosegue ora col suo passo largo e sicuro per la strada vecchia ch'è la più semplice e al tempo stesso la più difficile.

Da «L'Italiano», a. III, n. 16-17, Bologna, 31 dicembre 1928.

## ARDENGO SOFFICI

Giorgio Morandi, pittore, incisore e disegnatore, è colui che tra i giovani artisti italiani, forse più spedito cammina precisamente sulla strada indicata. Un attento esame della sua opera nei suoi stadi e periodi successivi basterà a dimostrarlo. Cominciamo intanto con l'osservare che fin dai suoi primi saggi l'arte di questo pittore, a differenza di quanto avviene ordinariamente, reca i segni di una coscienza e di una consapevolzza, le quali poi non faranno che affermarsi in forme sempre più limpide, purificate a mano a mano di ogni artificio ed elemento ascetico, fino alla nudità ultima e conclusiva dello sforzo. Mi riferisco ai paesi e ai ritratti che risalgono al 1911-13-14-16. È facile vedere che in questi dipinti il loro autore, figlio genuino del tempo suo, operato già in sé l'assorbimento – e quindi superatine i principi – del naturalismo e dell'impressionismo, orienta le sue ricerche nel senso di un'espressione infinitamente più libera, come allora si diceva, cioè essenziale, intendendo più puramente pittorica e plastica. Difatti, meglio che la rappresentazione delle cose e degli esseri, il pittore qui persegue ciò che di suggestivo, in un certo senso immateriale e musicale, promana dai loro aspetti; si che dagli elementi della realtà visibile, più che una raffigurazione aneddotica sottoposta agli accidenti del momento e della posizione, risulta un insieme armonico di colori, forme, volumi, la cui sola legge sia l'unità e la bellezza degli accordi. Ciò equivale a dire che anche Morandi, al pari dei suoi colleghi cubisti, futuristi, stranieri e italiani, tutti presi dal problema che sopra abbiamo prospettato, alla soluzione di quel problema, ardito e anzi rivoluzionario, fin da allora lavorava. Notiamo di passata che se è vera la sentenza: esser solo capace di ordine vero chi ha vissuto lo spirito di ribellione, è questo un buono e promettente cominciamento; e ciò tanto più che in quegli stessi tentativi del Morandi, sia per la descrizione e severità dell'audacia, sia per la squisitezza coloristica e formale in tal modo conseguita, già contenevano, come *in nuce* e in potenza, di che far presagire la felicità finale dell'esito.

Le esperienze posteriori non furono che il naturale sviluppo di tali premesse. Ancora in istretto rapporto col processo generale dell'arte secondo i principi di rinnovamento che ormai conosciamo, le opere del Morandi che vanno dal 1918 al '25 attestano la subordinazione del dato realistico – ancorché sinteticamente già elaborato – ad una preoccupazione di semplicità e nudità ancora maggiori: specialmente ad una volontà di rigore lineare e plastico nelle forme, di ordinamento chiaroscurale e spaziale, in vista dell'architettura compositiva del quadro. Il troppo schematico e rigidismo degli elementi stilistici minaccia certamente la pittura di questo periodo del nostro artista di toccare – come quella di troppi, anzi di quasi tutti gli altri – il manierato ed il decorativo. Ma il gusto nativo, la squisita poeticità dell'animo, la grande probità mentale e professionale del Morandi, unite alle sue doti di espertissimo tecnico e di profondo colorista, mettono tutto in salvo; così che anche questa apparisce quale una tappa naturalissima e anzi indispensabile del suo cammino dalla schietta sensitività allo stile; dalla sistemazione dei guadagni fatti lavorando in profondità, alla conquista delle posteriori virtù definitive, le quali faranno di lui un pittore di primo piano e perfettamente rappresentativo di una rinascita – della rinascita artistica particolarmente nostra.

Siamo arrivati a quella che si potrebbe chiamare la terza epoca del Morandi e che è la definitiva nel senso che ormai l'artista ci si presenta nel pieno possesso delle sue ragioni estetiche, delle sue qualità tipiche spirituali e della sua potenza espressiva, o tecnica che dir si voglia. L'equilibrio perseguito attraverso ricerche di vario genere è infine raggiunto. E difatti, mentre da una parte nulla si perde in quanto accento di novità, nuova maniera di considerare e di raffigurare il mondo visibile, raffinatezza di tonalità, di cromatismi, di aggruppamenti d'immagini schiettamente pittoriche, ecco che dall'altra la verità sostanziale, l'assoluta sincerità, la normale, e perciò umana, visione del reale poetico prorompono ad animare gli schemi che la volontà e la scienza andavano di lunga mano preparando. Ne risulta un organismo artistico perfetto, pieno, vitale, e pertanto di natura esemplare e classica. E intendo classico all'italiana: cioè reale e ideale, oggettivo e soggettivo, e tradizionale ad un tempo.

Artista di soda e severa cultura spirituale, di gentile animo poetico, sostenuto da alta probità e da nobile disinteresse, il pittore bolognese Giorgio Morandi assomiglia così ad una di quelle figure d'antichi artefici, onde non sapresti dire se la candidezza sia superata dalla scienza o questa da quella. Senza alcun residuo di artificio, di cerebralismo o di dilettantismo (difetti inerenti ad ogni manifestazione d'arte rivoluzionaria e volutamente moderna), la sua pittura – come quella appunto degli antichi e di tutti i veri maestri di ogni epoca – è uno specchio dell'anima, specchio questa a sua volta del mondo. Una tranquilla armonia circonda le cose e le persone che Morandi raffigura; una luce di sogno piove sulle forme e sui suoi volumi: volti, corpi, paesi, oggetti, fiori vivono immersi in un'aura che è soltanto sua, senza per altro cessare d'essere universalmente e perpetuamente partecipabile.

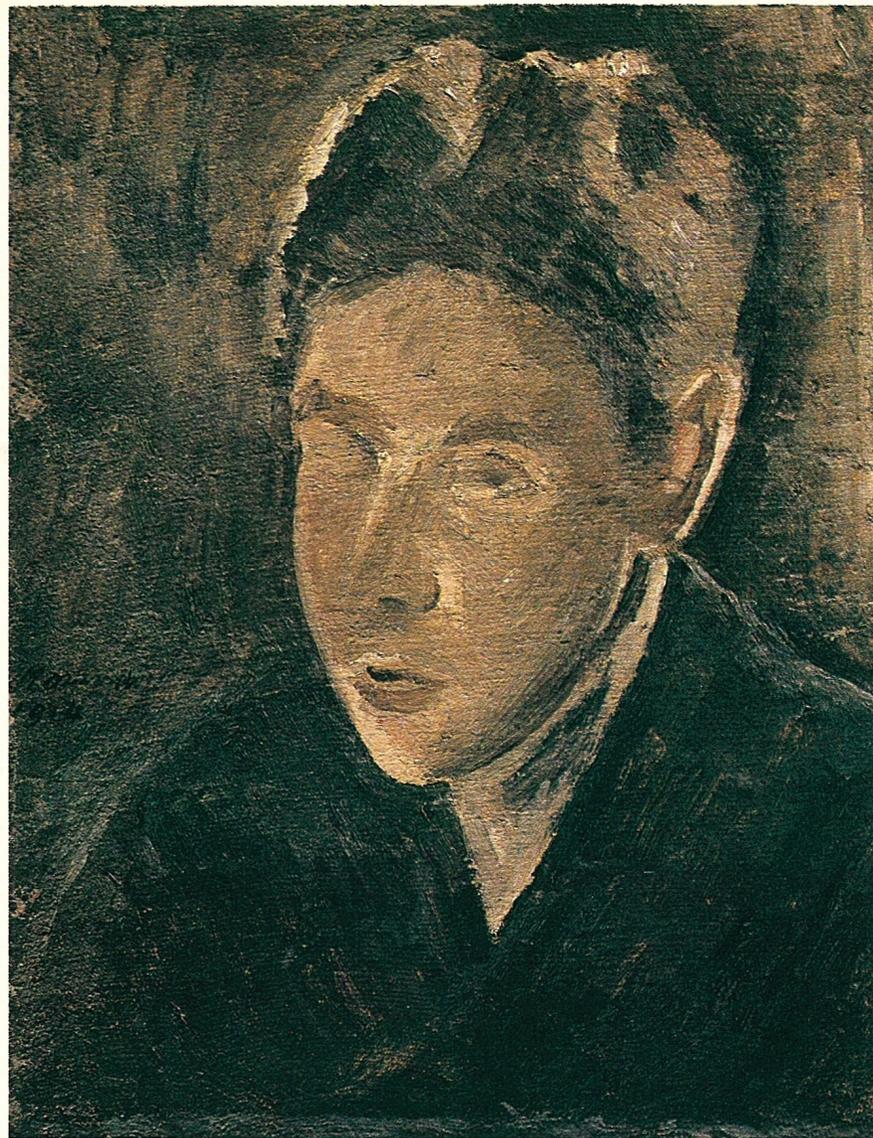
Gli è che una sorta di religiosità presiede alla creazione di questo artista. E sia ch'egli senta con intelligente scrupolo la levità e dolcezza scolorita di un mazzo di fiori secchi, sia ch'egli impianti un assembramento di oggetti domestici; riproduca i propri tratti, o quelli dei suoi famigliari; sia ch'egli rappresenti un paese o dei frutti, sempre e prima d'ogni cosa emerge dall'operazione un senso di amore e di raccoglimento che non è lontano dalla preghiera. Si direbbe che gli stessi colori delle sue pitture; quei celesti aerei o marini, quei vermigli e rosei corallini, quei verdi in sordina, quei bruni mesti, quei bianchi lattei, e grigi d'argento e gialli di canarino o di stoppia, sono portati alla loro tenuità, preziosità, e musicalità quasi per toglier loro ogni corpulenza e materialità per non ritenerne che la pura essenza, la spiritualità trascendente e assoluta. E il medesimo si dica per il chiaroscuro, per l'impasto e tessuto cromatico. Ardito e potente il primo, sugoso e massiccio il secondo, tanto l'uno che l'altro, lungi dall'esser fine a se stessi quali elementi di piacevolezza esornativa, sensuale, la loro unica funzione è di accusare al massimo l'essenza plastica dell'insieme, subordinandosi all'interno fine espressivo, spiritualizzandosi, contribuendo splendidamente all'unità poetica, solo così raggiungibile.

Da «L'Italiano», a. VII, n. 10, Bologna, marzo 1932. pp. VI-X.

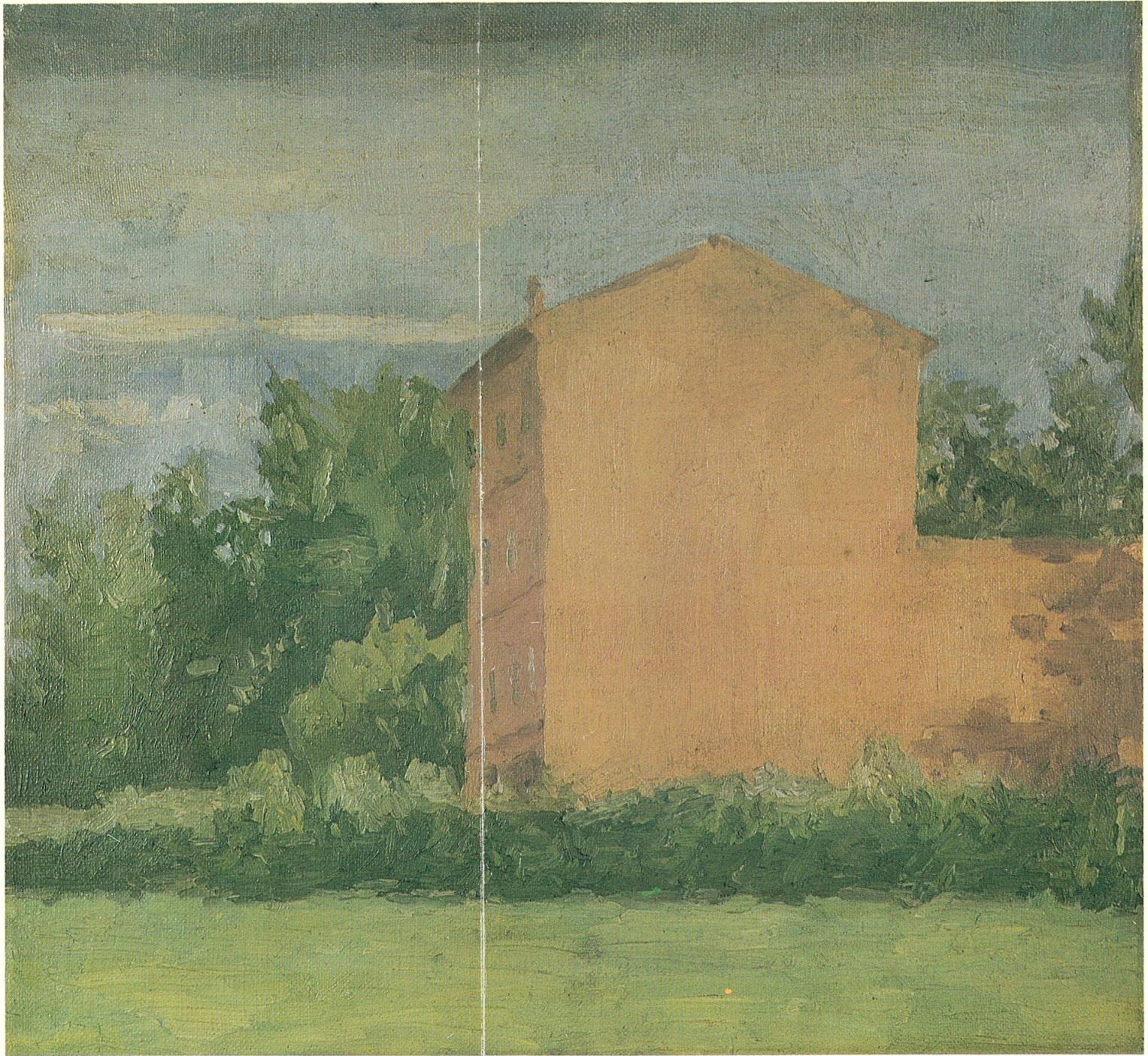
## ROBERTO LONGHI

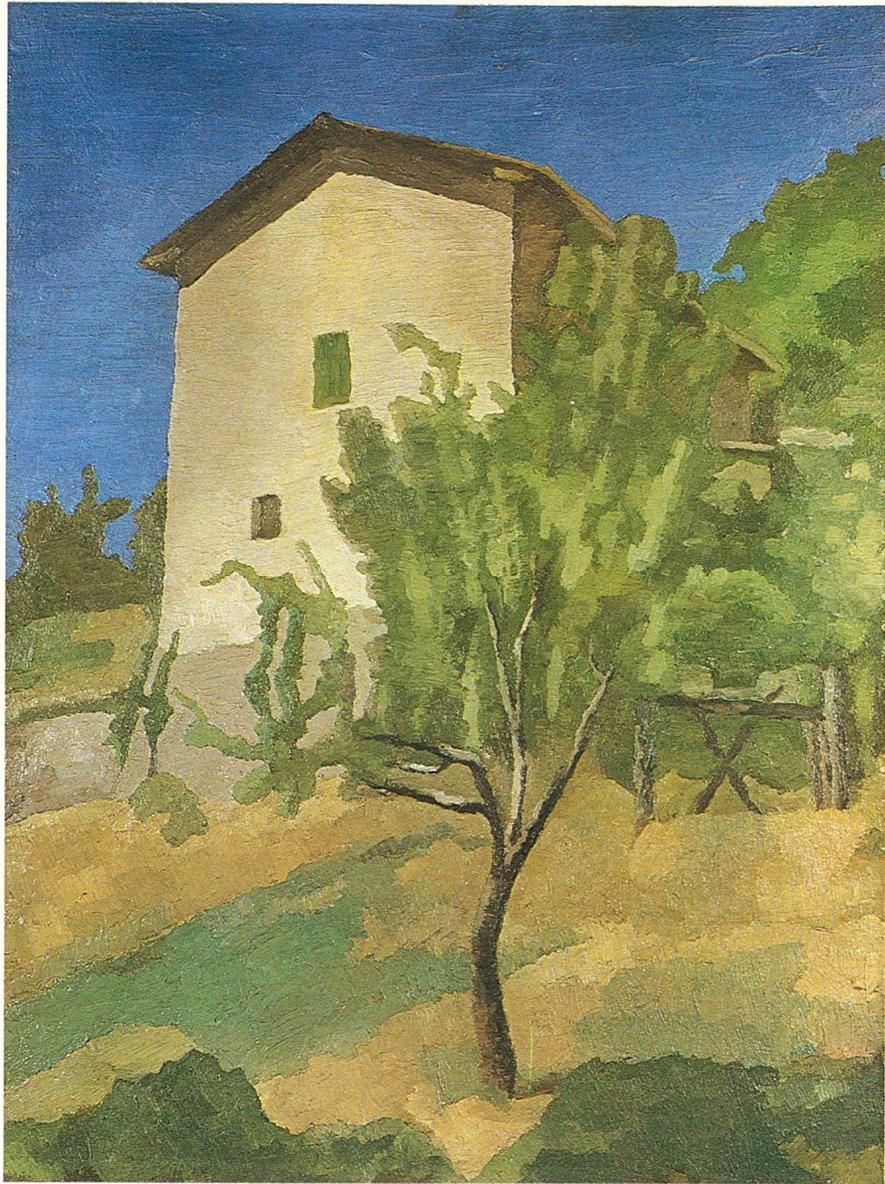
E finisco col non trovar del tutto casuale che, ancor oggi, uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, pur navigando tra le secche più perigliose della pittura moderna abbia, però, saputo sempre orientare il suo viaggio con una lentezza meditata, con un'affettuosa studiosità, da parer quella di un nuovo incamminato.

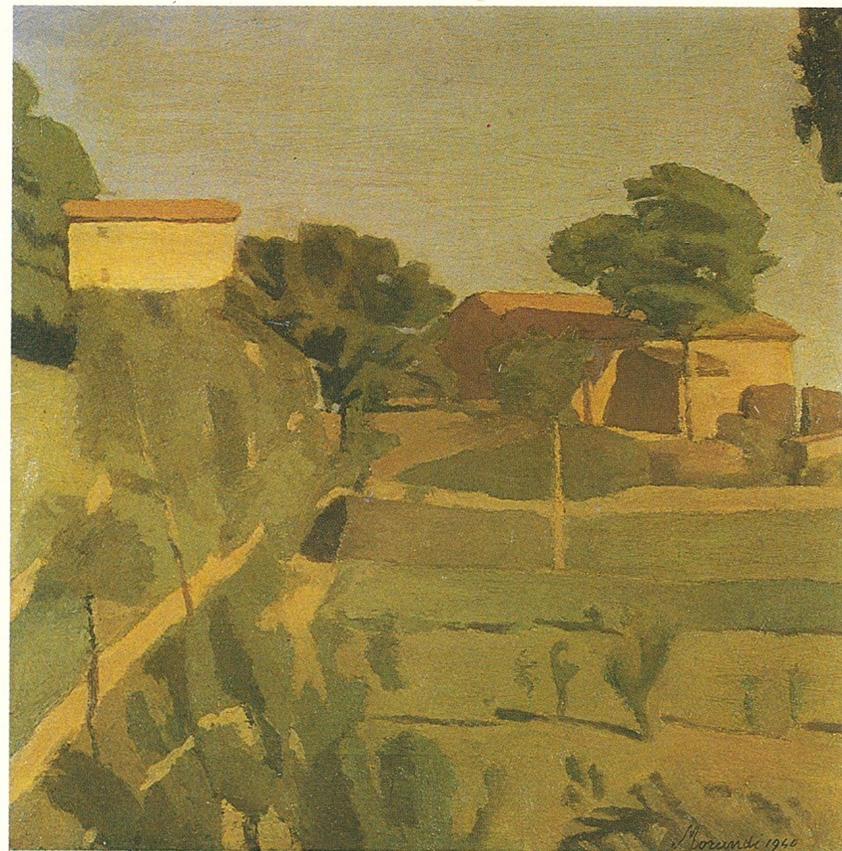
Da *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», a XXX, n. 1-3, Bologna, 1935, p. 135.













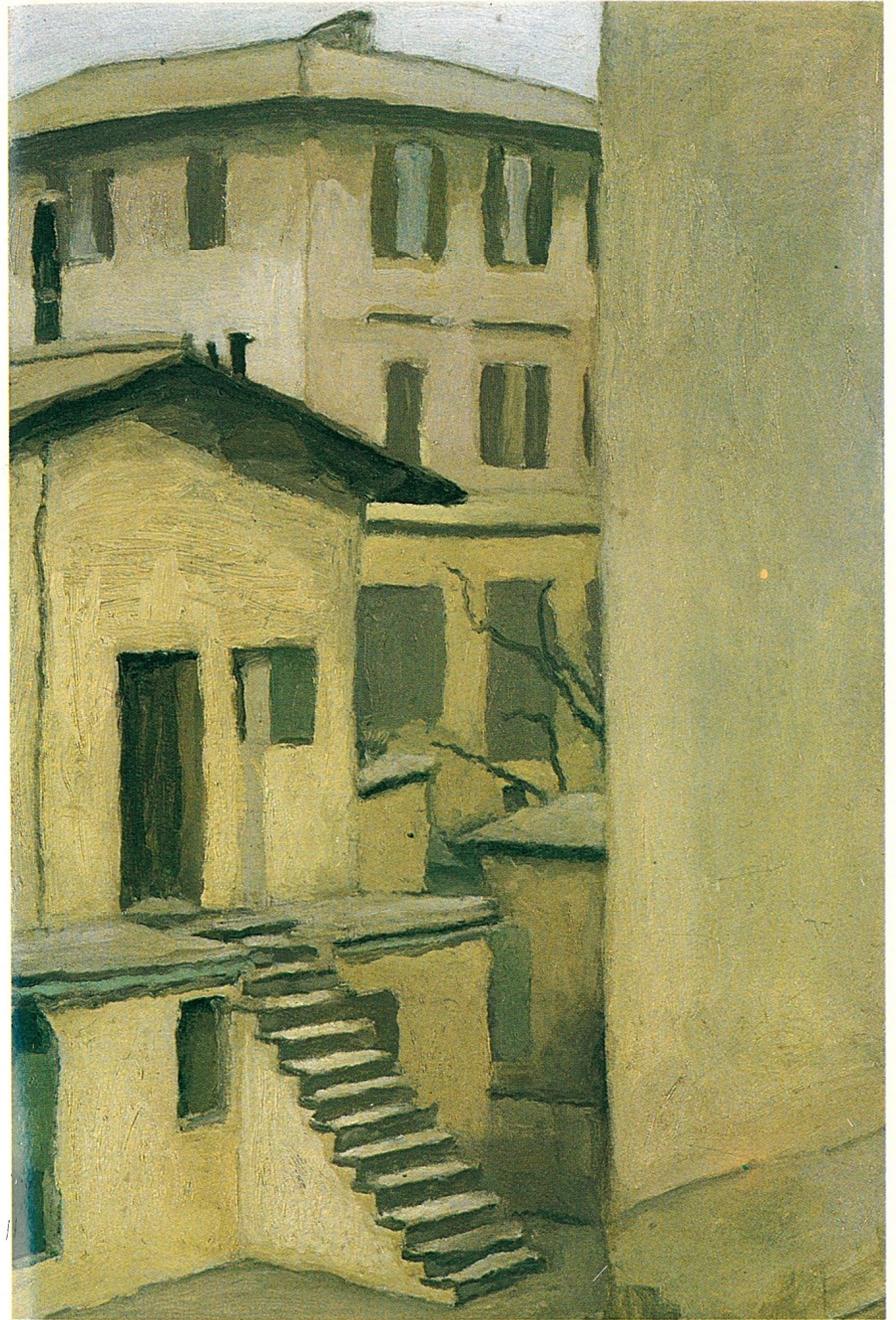


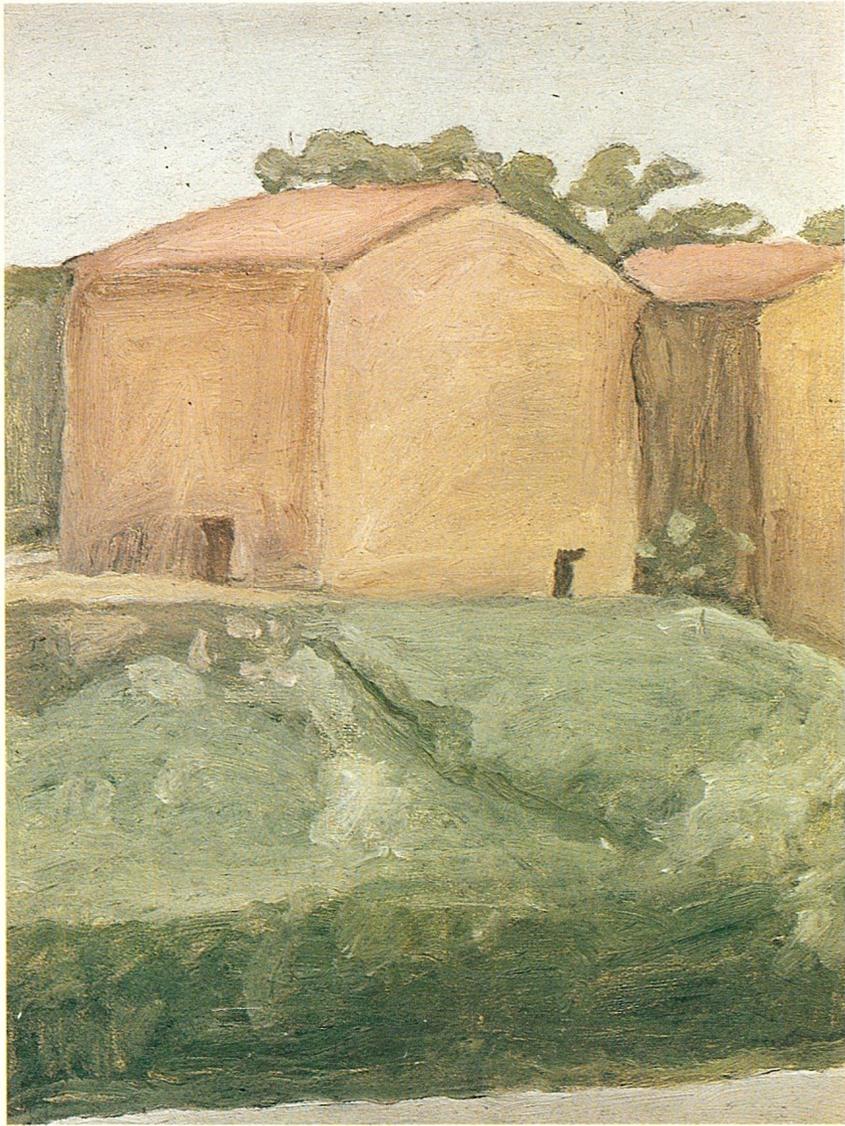








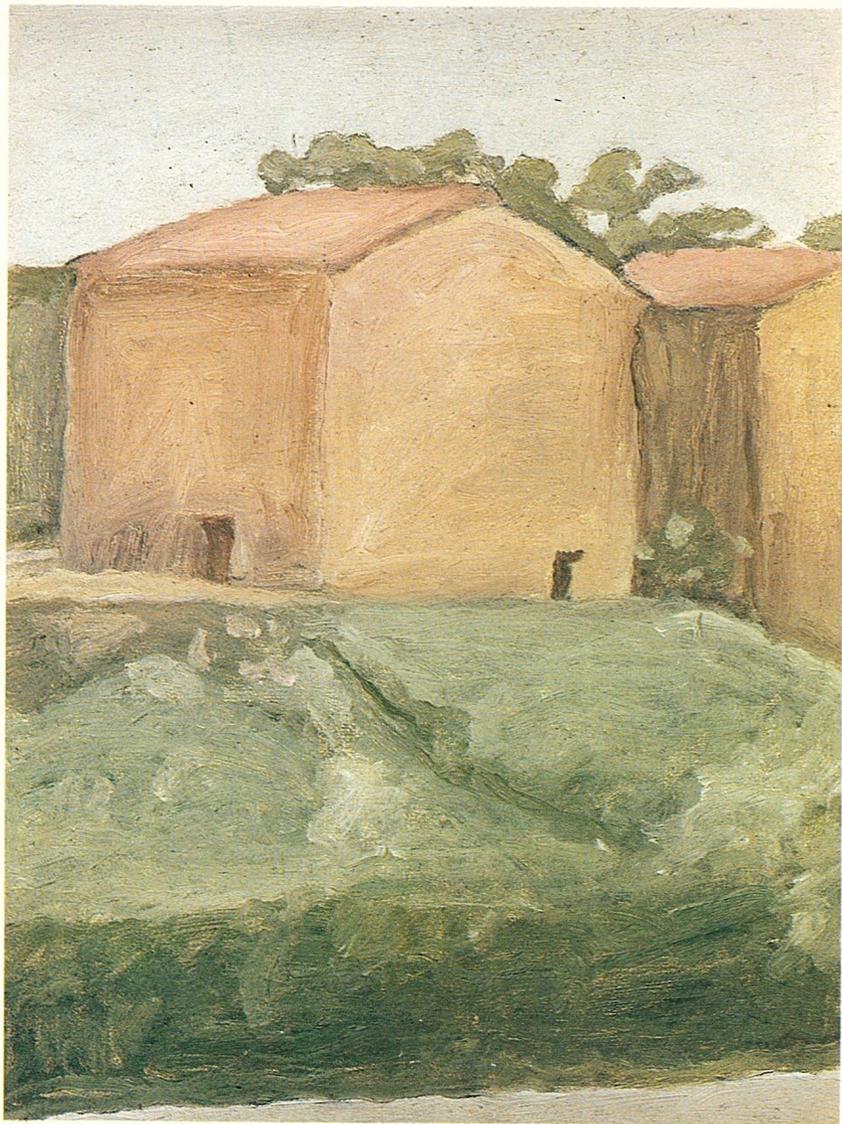




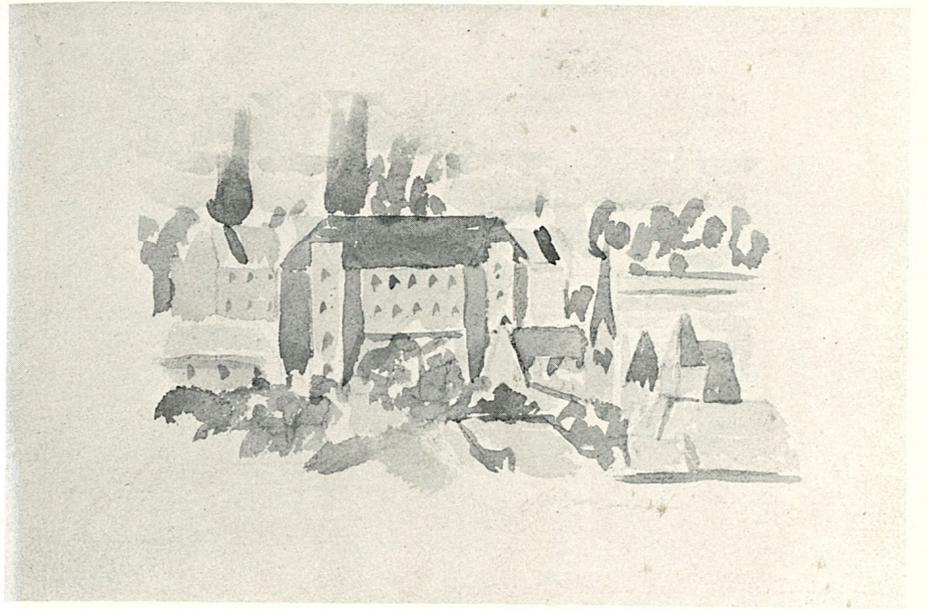
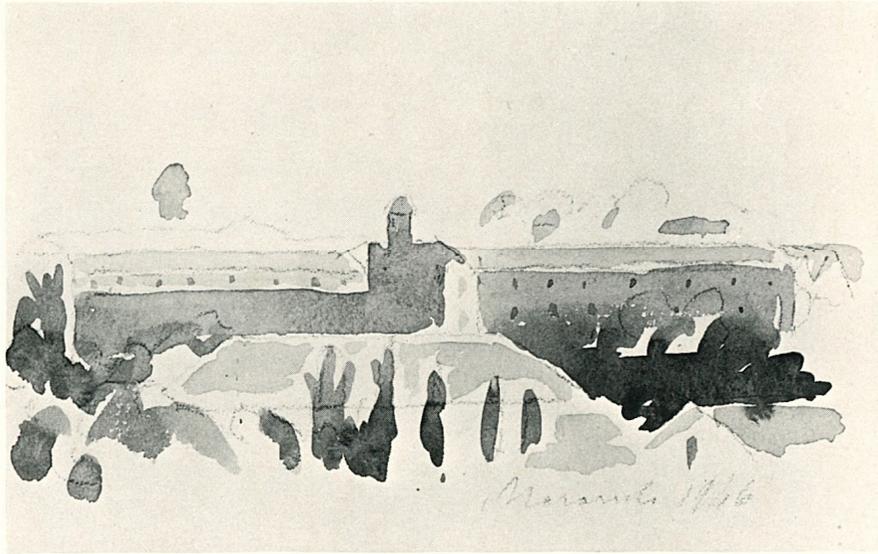
ACQUERELLI  
DISEGNI  
ACQUEFORTI

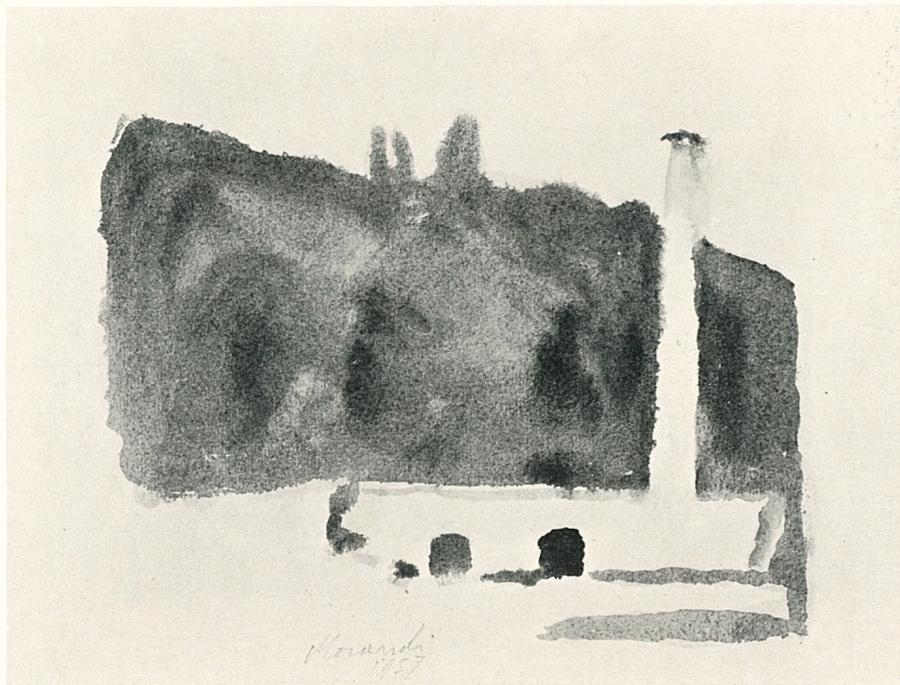


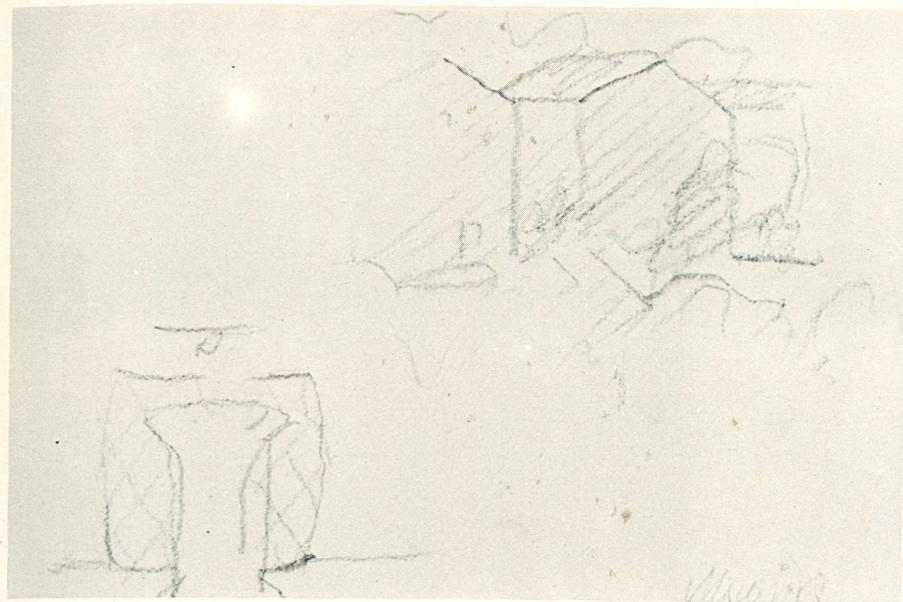
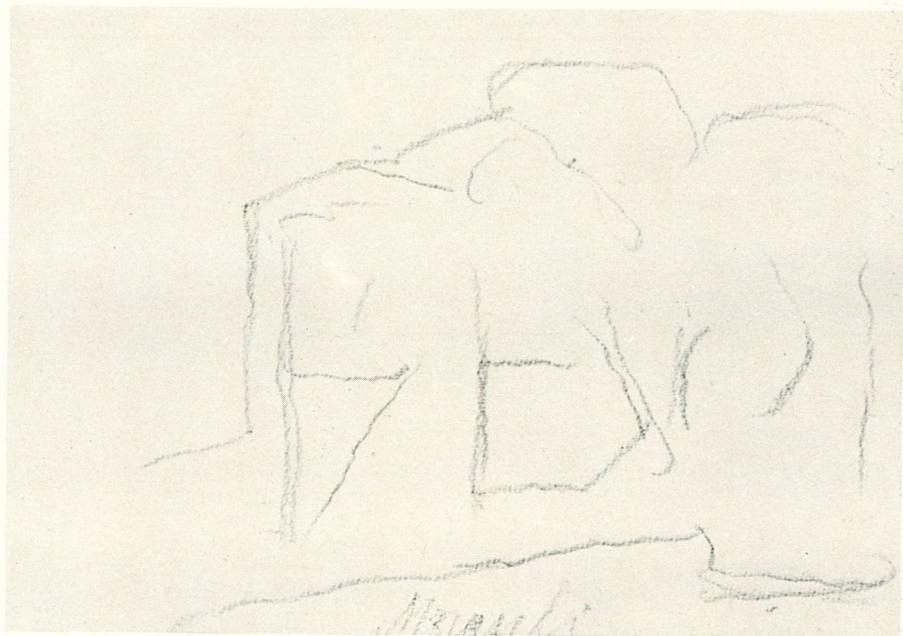


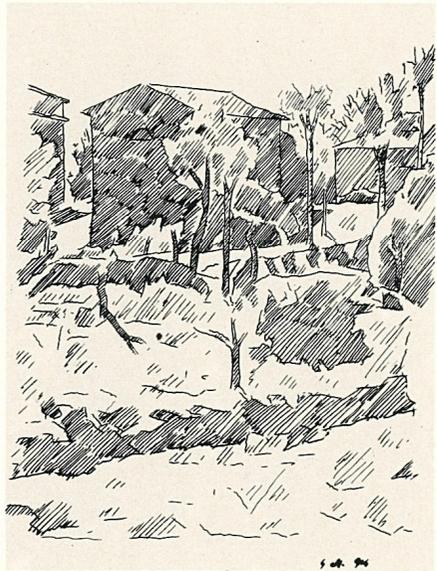


ACQUERELLI  
DISEGNI  
ACQUEFORTI

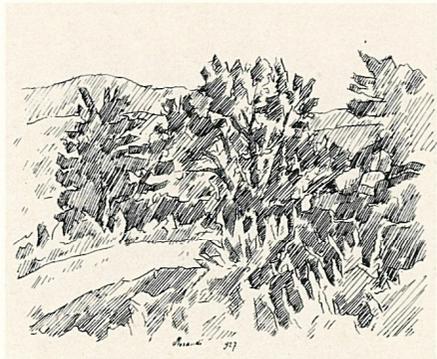








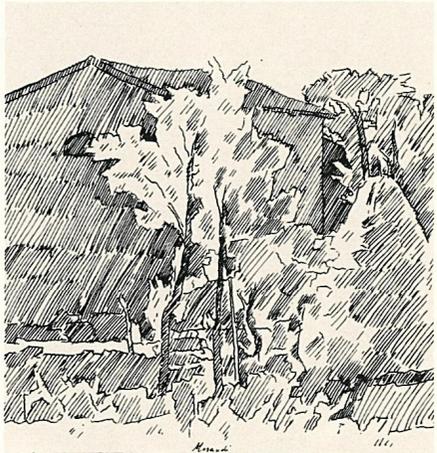
1



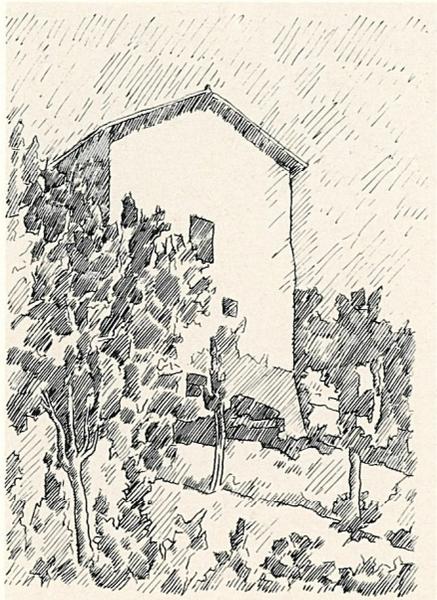
2



5



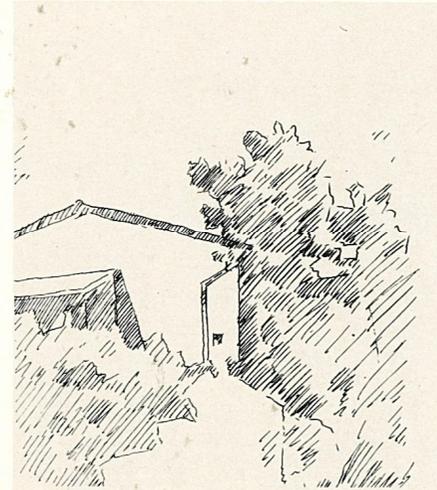
4



3



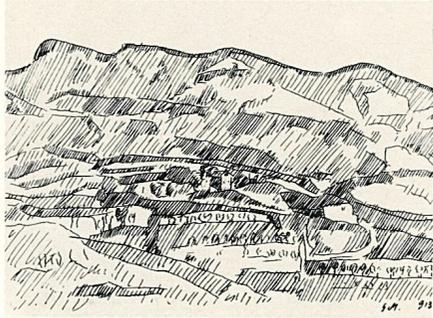
7



6



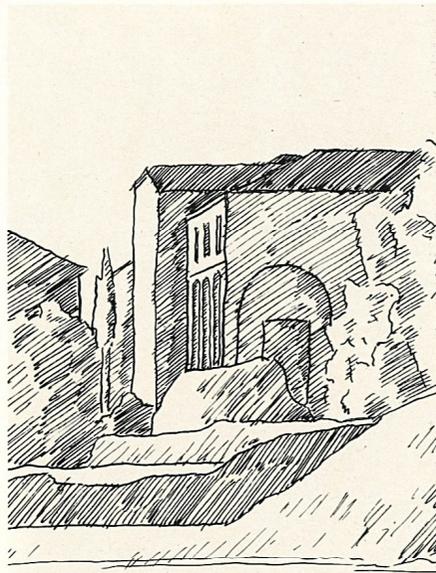
8



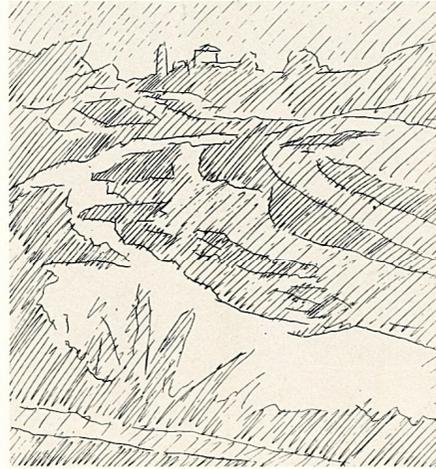
9



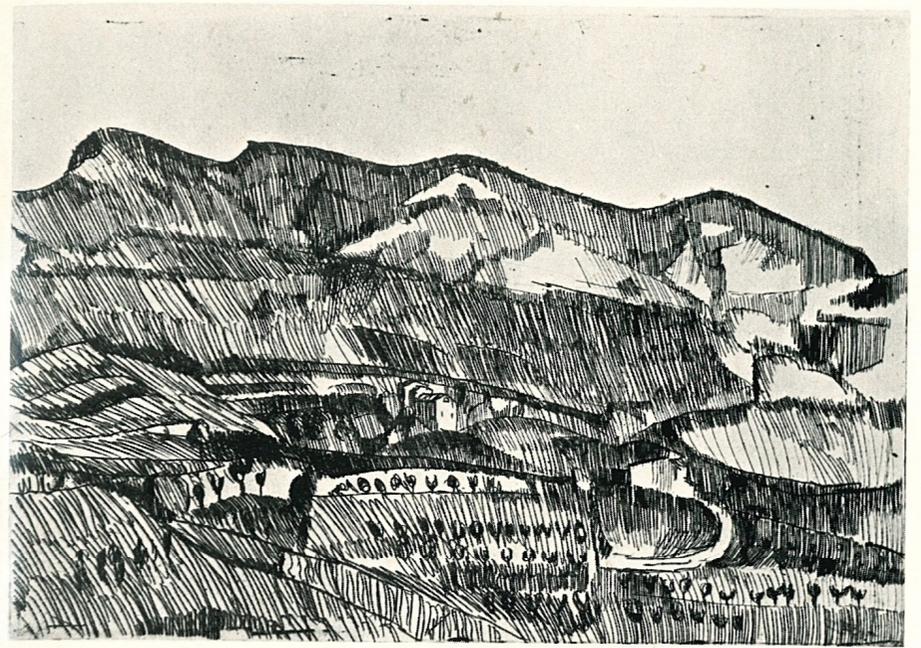
10

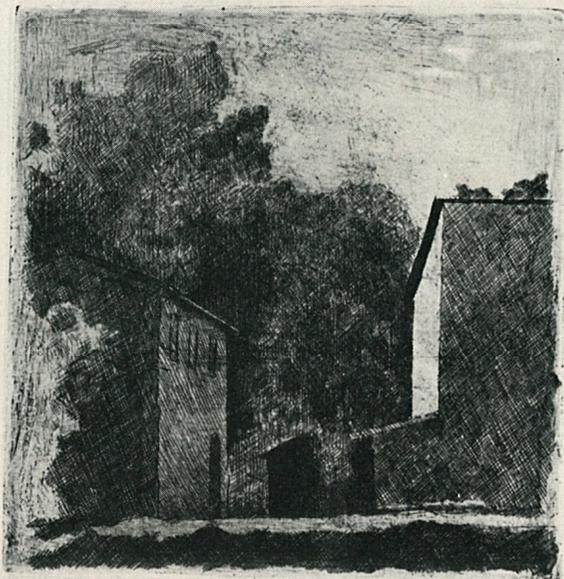


11

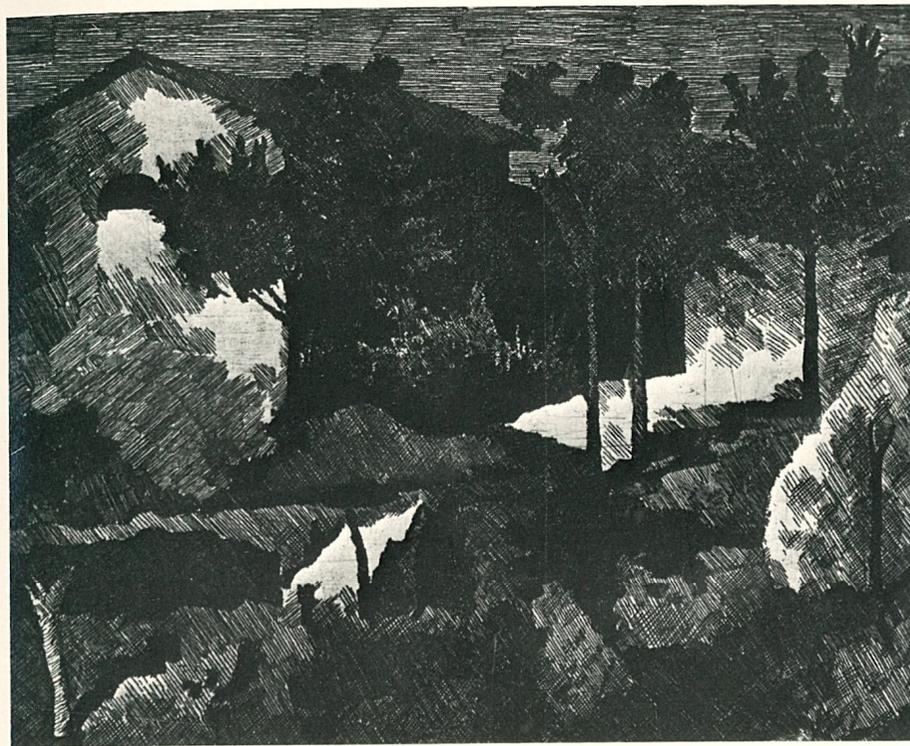


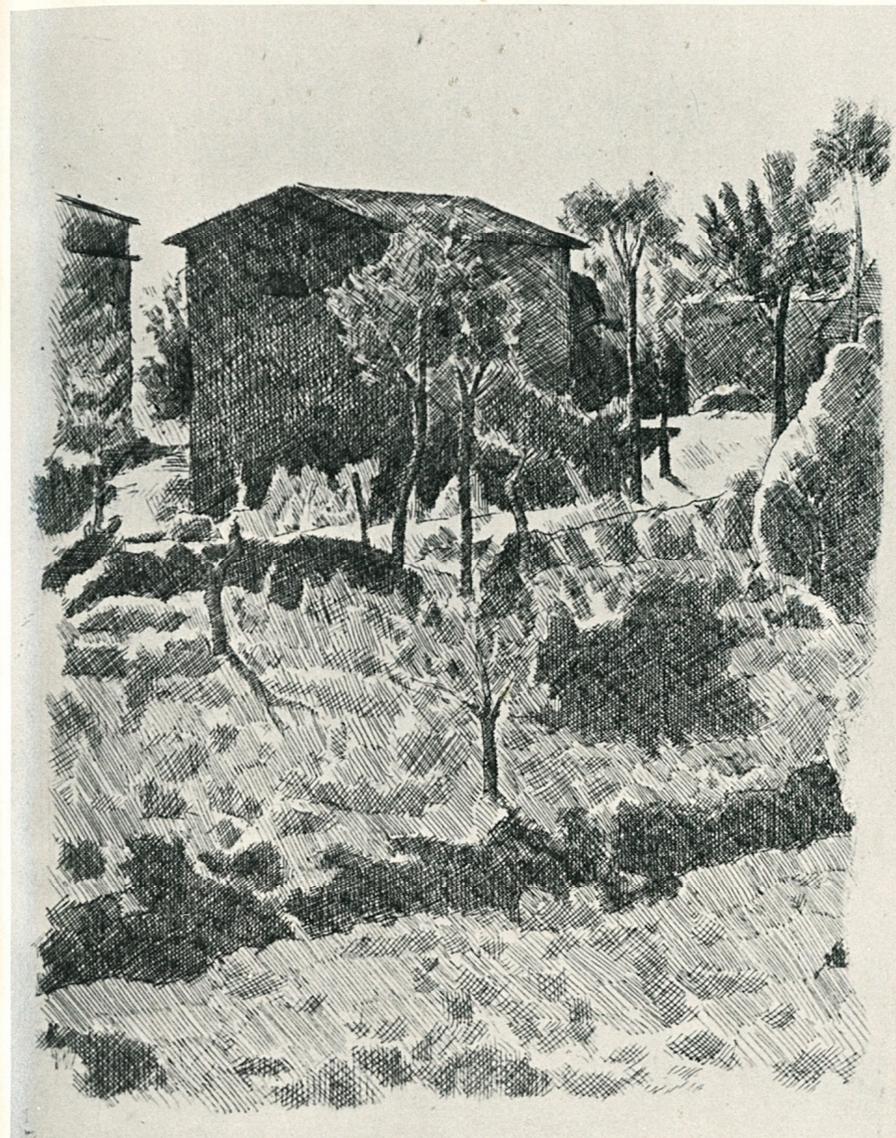
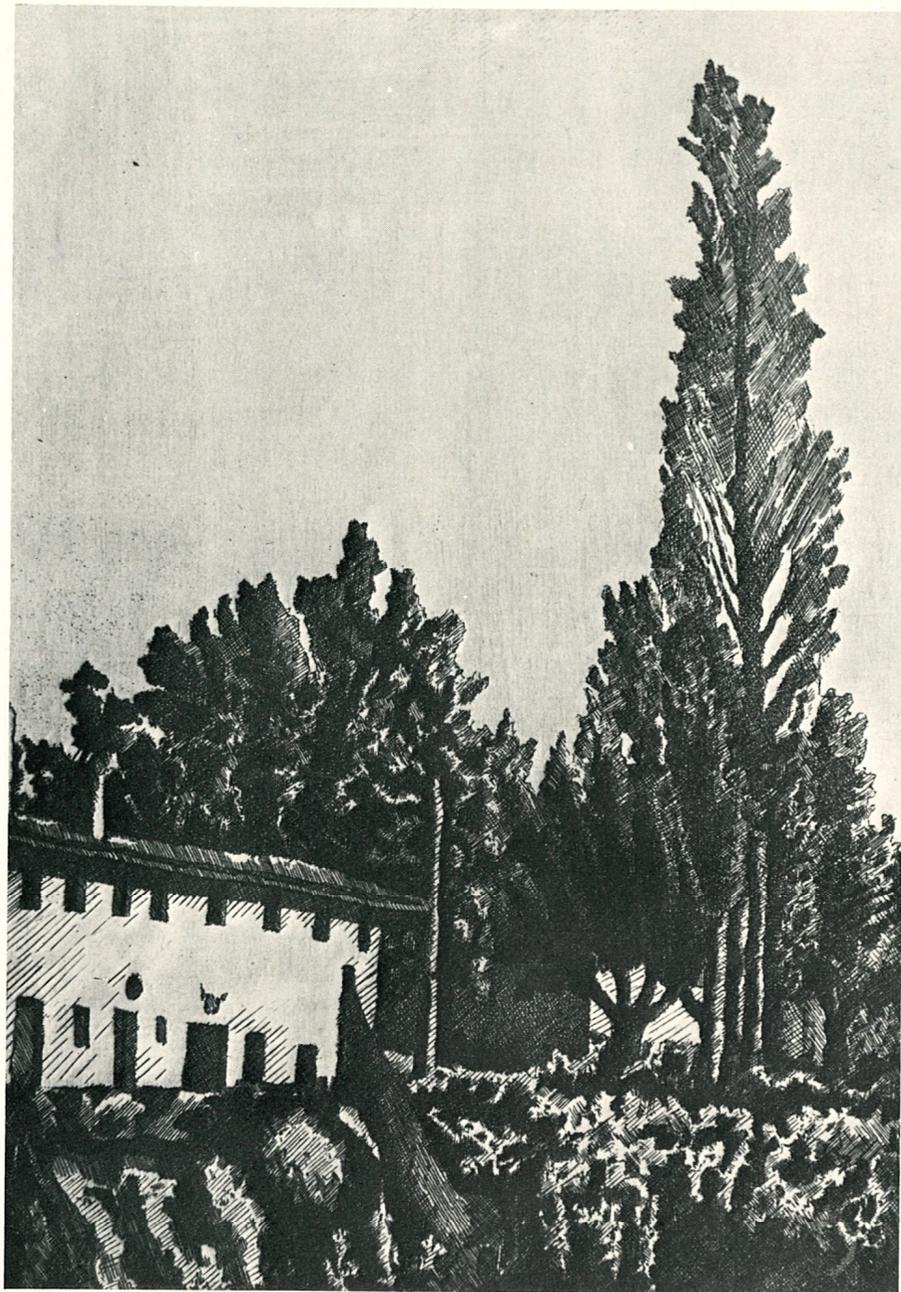
12





Di questa lastra ne sono state eseguite alcune  
copie non numerate. L'altra prova che  
trattamenti per chi è molto ben riuscita. Se  
la preferisci in carta bianca, ma uguale  
a questa. Anche se nel retro vi è altra  
stampa specularmente come questa senza  
chiaroscuro - lascia fare però a te -  
Se i leggeri segni nel cielo non disturbano  
ed anche sul bianco a destra - fa come vedi  
meglio -  
Quante più prove è possibile ottenere - una  
quarantina - Se naturalmente danno un buon  
risultato come la copia che ho trattato







Le schede degli oli sono state desunte  
dal *Catalogo Generale dei dipinti di Giorgio Morandi*  
a cura di L. Vitali, Milano (1ª edizione 1977, 2ª edizione 1983).  
I dati relativi alle incisioni sono stati tratti  
dal *Catalogo dell'opera grafica di Morandi*,  
a cura di L. Vitali, Torino (1ª edizione 1957, 2ª edizione 1964).

Fotografie:  
Bacci, Milano; Masotti, Bologna;  
Parvum photo, Milano; Perugi, Firenze;  
Photosystem, Verona; Schiavinotto, Roma.

Trasporti:  
Tartaglia, Roma.

Assicurazione:  
Tirrena Assicurazioni, Roma.

Si ringraziano i collezionisti e tutti coloro  
che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra.

Catalogo a cura di Ester Coen  
con la collaborazione di Patrizia Del Vecchio.

Ufficio stampa:  
Gabriella Toppani Ricci.

## DIPINTI

Pagina 33.  
AUTORITRATTO, 1914,  
olio su tela 44 × 35 cm,  
firmato e datato a sinistra  
«Morandi 1914»,  
Milano, collezione privata.

Collezioni precedenti: Valdameri, Milano; Frua  
de Angeli, Milano; Galleria del Milione, Milano.

Esposizioni: San Francisco 1939, «Golden Gate  
International Exhibition of Contemporary Art»,  
n. 21.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo genera-  
le, Milano 1977, tav. 12.

Pagine 35-36.  
PAESAGGIO, 1913,  
olio su tela 44,5 × 66 cm,  
Milano, collezione R. e M. Jucker.

Collezioni precedenti: Valdameri, Milano; Frua  
de Angeli, Milano; Galleria del Milione, Milano.

Esposizioni: Bologna, 21-22 maggio 1914, Alber-  
go Baglioni; Firenze, 26 febbraio - 28 maggio  
1967, Palazzo Strozzi, «Arte moderna in Italia  
1915-1935», n. 1187, ripr.; Londra, 5 dicembre -  
1970 - 17 gennaio 1971, Royal Academy, «Gior-  
gio Morandi», n. 2, fig. 27; Parigi, 9 febbraio -  
12 aprile 1971, Musée National d'Art Moderne,  
«Giorgio Morandi», n. 2, fig. 27; Milano, mag-  
gio-giugno 1971, Rotonda di via Besana, «Gior-  
gio Morandi», ripr. p. 58; Roma, 18 maggio - 22  
luglio 1973, «Giorgio Morandi (1890-1964)», n. 5  
bis, ripr.

Bibliografia: V. E. BARBAROUX e G. GIANI, *Arte  
italiana contemporanea* (prefazione di M. Bontem-  
pelli), Milano, 1940, tav. 103; L. VITALI, *Giorgio  
Morandi pittore*, Milano, 1964 (2ª edizione 1965;  
3ª edizione 1970), tav. 9; F. ARCANGELI, *Giorgio  
Morandi pittore*, Milano, 1964 (2ª edizione 1968),  
fig. 4; L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale,  
Milano, 1977, tav. 11.

Pagine 37-38.  
PAESAGGIO, 1925,  
olio su tela 42 × 45,5 cm,  
firmato e datato a tergo «Morandi 1925»,  
Roma, Banco di Roma.

Collezioni precedenti: Zarrabini, Bologna; Dea-  
na, Venezia; Galleria Sianesi, Milano; Jesi, Mila-  
no; Galleria Medea, Milano.

Esposizioni: Milano, febbraio-marzo 1926, Palaz-  
zo delle Belle Arti e Esposizione Permanente,  
«Prima mostra del Novecento italiano», n. 6;  
Berna, 23 ottobre - 5 dicembre 1965, Kunsthalle,  
«Giorgio Morandi», n. 28.

Bibliografia: G. UNGARETTI, *Pittori italiani contem-  
poranei*, Bologna, 1950, tav. 37; P.M. BARDI, *16  
dipinti di Giorgio Morandi*, Milano, 1957, tav. 7; L.  
VITALI, *Giorgio Morandi pittore*, Milano 1964 (2ª  
edizione 1965, 3ª edizione 1970), tav. 71; J. SI-  
BLIK, *Giorgio Morandi*, Praga, 1965, ripr. p. 20; L.  
VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano,  
1977, tav. 108.

Pagina 39.  
PAESAGGIO, 1927,  
olio su tela 62 × 43 cm,  
firmato e datato in basso  
a sinistra «Morandi 1927»,  
Verona, collezione privata.

Collezioni precedenti: Romanelli, Firenze; Jesi,  
Milano; Vitali, Milano; Cardazzo, Venezia; Ri-  
moldi, Cortina d'Ampezzo; Galleria Medea, Mi-  
lano; Galleria Falsetti, Prato; Gabelli, Udine.

Bibliografia: C. BRANDI, *Morandi*, Firenze, 1942,  
tav. XXVIII, 2ª edizione 1952, tav. XXIX; L.  
VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano,  
1977, tav. 119.

Pagina 40.  
PAESAGGIO, 1927,  
olio su tela 61,5 × 47 cm,  
Roma, Camera dei Deputati.

Collezioni precedenti: Guarini, Milano; Galleria del Milione, Milano; Galleria Toninelli, Milano.

Esposizioni: Roma, 18 maggio - 22 luglio 1973, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, «Giorgio Morandi (1890-1964)», n. 39, ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 125.

Pagina 41.  
PAESAGGIO, 1934,  
olio su tela 58 × 60 cm,  
firmato e datato in basso  
a sinistra «Morandi 1934»,  
Roma, RAI, Radio Televisione Italiana.

Collezioni precedenti: P. Rollino, Roma.

Esposizioni: Ancona 1964, 6-29 settembre 1964, «Ottava mostra nazionale di arti figurative, Omaggio a Giorgio Morandi», n. 15, ripr.; Londra, 5 dicembre 1970 - 17 gennaio 1971, Royal Academy, «Giorgio Morandi», n. 34, fig. 40; Parigi, 9 febbraio - 12 aprile 1971, Musée National d'Art Moderne, «Giorgio Morandi», n. 34, fig. 40; Milano, maggio-giugno 1971, Rotonda di via Besana, «Giorgio Morandi», n. 38, ripr. p. 62.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 183.

Pagina 42.  
PAESAGGIO, 1934 circa,  
olio su tela 40 × 35 cm,  
firmato in basso a destra «Morandi»,  
Ivrea, collezione Ing. C. Olivetti & C. S.p.A.

Collezioni precedenti: Raimondi, Bologna.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 188.

Pagine 43-44.  
PAESAGGIO, 1940-1941,  
olio su tela 37,5 × 48 cm,  
firmato a tergo «Morandi»,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: collezione privata, Bologna; Galleria del Milione, Milano; collezione privata, Milano.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 286.

Pagine 45-46.  
PAESAGGIO, 1942,  
olio su tela 36 × 53 cm,  
firmato e datato in basso  
al centro «Morandi 942»  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: E. Ventura, Firenze; G. Ventura Bolaffio, Roma; Galleria dell'Oca, Roma.

Esposizioni: Roma, marzo-maggio 1948, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, «Rassegna nazionale di arti figurative», n. 15, ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, n. 392.

Pagina 47.  
PAESAGGIO, 1940,  
olio su tela 48,5 × 48,5 cm,  
firmato e datato in basso  
a destra «Morandi 1940»,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: P. Rollino, Roma.

Esposizioni: Londra, 1958, «Exhibition of Modern Italian Art».

Il dipinto venne richiesto al vecchio proprietario per una mostra da tenersi alla Tate Gallery di Londra. In una lettera, datata 9 aprile 1958, lo stesso Morandi, all'epoca collezionista, ne sollecitava il prestito.

Pagina 48.  
PAESAGGIO, 1942,  
olio su tela 49 × 49 cm,  
firmato e datato in basso  
a destra «Morandi 942»,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: P. D'Ancona, Milano; M. Cohen D'Ancona, Haifa; Galleria dell'Oca, Roma.

Bibliografia: L. VITALI, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, 1964, (2ª edizione 1965; 3ª edizione 1970), tav. 147; L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 389.

Pagina 49.  
PAESAGGIO, 1942,  
olio su tela 49 × 53,5 cm,  
firmato e datato in basso  
a sinistra «Morandi 1942»,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: P. Rollino, Roma.

Esposizioni: Roma, 18 maggio - 22 luglio 1973, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, «Giorgio Morandi (1890-1964)», n. 72 ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 400.

Pagina 50.  
PAESAGGIO, 1942,  
olio su tela 35 × 49,5 cm,  
firmato in basso a sinistra «Morandi»,  
Roma, collezione privata.

Esposizioni: L'Aja, 14 aprile - 6 giugno 1954, Gemeentemuseum, «Giorgio Morandi», n. 41 ripr.; Londra, 25 giugno - 24 luglio 1954, New Burlington Galleries, «Giorgio Morandi», n. 38.

Bibliografia: L. VITALI, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, 1964 (2ª edizione 1965, 3ª edizione 1970), tav. 156; F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, 1964 (2ª edizione 1968), fig. 39; L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 401.

Pagine 51-52.  
PAESAGGIO, 1943,  
olio su tela 37 × 50 cm,  
firmato e datato a tergo «Morandi 1943»,  
Firenze, collezione Piero Bigongiari.

Collezioni precedenti: Longhi, Firenze.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 450.

Pagine 53-54.  
PAESAGGIO, 1943,  
olio su tela 41,5 × 53 cm,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: collezione privata, Roma; Galleria dell'Oca, Roma.

Esposizioni: Roma, 18 maggio - 22 luglio 1973, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, «Giorgio Morandi (1890-1964)», n. 75, ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 454.

Pagina 55.  
PAESAGGIO, 1943,  
olio su tela 43 × 54 cm,  
Roma, collezione privata.

Collezioni precedenti: collezione privata, Roma; Galleria dell'Oca, Roma.

Esposizioni: Venezia, 18 giugno - 16 ottobre 1966, «XXXIII Biennale internazionale d'arte», mostra personale di Giorgio Morandi, n. 57; Bologna, 30 ottobre - 15 dicembre 1966, Palazzo dell'Archiginnasio, «L'opera di Giorgio Morandi», n. 73, ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale, Milano, 1977, tav. 459.

Pagina 56.  
CORTILE DI VIA FONDAZZA, 1954,  
olio su tela 49 × 54 cm,  
firmato in basso a sinistra «Morandi»,  
Parma, collezione privata.

Esposizioni: Edimburgo, agosto-settembre 1965,  
Scottish National Gallery of Modern Art, «The  
collections of works by Giorgio Morandi  
1890-1964 belonging to Prof. Luigi Magnani»,  
n. 18, tav. 16; Roma, 18 maggio - 22 luglio 1973,  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, «Giorgio  
Morandi (1890-1964)», n. 87, ripr.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo genera-  
le, Milano 1977, tav. 927.

Pagina 57.  
CORTILE DI VIA FONDAZZA, 1954,  
olio su tela 60 × 40 cm,  
Milano, collezione privata.

Collezioni precedenti: Galleria Annunciata, Mi-  
lano; A. Mazzotta, Milano.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo genera-  
le, Milano, 1977, tav. 931.

Pagina 58.  
PAESAGGIO, 1961,  
olio su tela 45 × 35 cm,  
firmato a tergo «Morandi»,  
Milano, collezione privata.

Collezioni precedenti: Galleria del Milione, Mi-  
lano; Tosi, Milano; collezione privata, Parma.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo genera-  
le, Milano, 1977, tav. 1246.

Pagine 59-60.  
PAESAGGIO, 1943,  
olio su tela 25 × 36 cm,  
firmato a tergo «Morandi»,  
Milano, collezione privata.

Collezioni precedenti: Carabelli, Firenze; Cavalli-  
ni, Milano.

Bibliografia: L. VITALI, *Morandi*, catalogo genera-  
le, Milano, 1977, tav. 469.

Pagine 61-62.  
CORTILE DI VIA FONDAZZA, 1962,  
olio su tela 40 × 45 cm,  
firmato a tergo «Morandi»,  
Bologna, collezione privata.

Collezioni precedenti: Galleria del Milione, Mi-  
lano; Zurlini, Roma; Galleria Marescalchi, Bolo-  
gna.

Bibliografia: L. VITALI, *Giorgio Morandi pittore*,  
Milano 1964 (2ª edizione 1965; 3ª edizione 1970),  
tav. 254; L. VITALI, *Morandi*, catalogo generale,  
Milano, 1977, tav. 1296.

## ACQUERELLI DISEGNI ACQUEFORTI

Pagina 64.  
PAESAGGIO, 1946,  
acquerello su carta 14,5 × 22,5 cm,  
firmato e datato in basso  
a destra «Morandi 1946»,  
Roma, collezione Renato Guttuso.

Bibliografia: J. LEYMARIE, *Gli acquarelli di Morandi*,  
Bologna, 1968, n. 4; *50 acquarelli di Giorgio Moran-  
di*, a cura di V. Zurlini, saggi di V. Zurlini, R.  
Guttuso, J. Leymarie, John Rewald, Torino,  
1973, tav. 5.

Pagina 65.  
MERANO, 1947,  
acquerello su carta 16 × 24 cm,  
firmato in basso a destra «Morandi»,  
Milano, collezione privata.

Esposizioni: Ferrara, 1° luglio - 8 ottobre 1978,  
Palazzo dei Diamanti, «Giorgio Morandi», n. 1  
ripr. (acquerelli).

Pagina 66.  
PAESAGGIO, 1957,  
acquerello su carta 17,5 × 29,5 cm,  
firmato e datato in basso  
al centro «Morandi 1957»,  
Parma, collezione privata.

Bibliografia: J. LEYMARIE, *Gli acquarelli di Morandi*,  
Bologna, 1968, n. 14; *50 acquarelli di Giorgio  
Morandi*, a cura di V. Zurlini, saggi di V. Zurlini,  
R. Guttuso, J. Leymarie, John Rewald, Torino,  
1973, tav. 14.

Pagina 67.  
PAESAGGIO,  
acquerello su carta 31 × 21 cm,  
firmato in basso a sinistra «Morandi»,  
Verona, collezione privata.

Pagina 68.  
PAESAGGIO, 1961 c.,  
matita su carta 16,5 × 24 cm,  
Sasso Marconi, La Casa dell'Arte.

Bibliografia: *Morandi disegni*, a cura di E. Tavoni,  
vol. I, Sasso Marconi, 1981, n. 236, p. 195.

Pagina 69.  
NATURA MORTA, 1963,  
matita su carta 18,2 × 27,4 cm,  
Sasso Marconi, La Casa dell'Arte.

Bibliografia: *Morandi disegni*, a cura di E. Tavoni,  
vol. I, Sasso Marconi, 1981, n. 297, p. 222.

Pagine 70-72.  
Questi dodici disegni a penna fanno parte di un  
gruppo di ventidue per il libro di Vincenzo  
Cardarelli *Il sole a picco*, edito a Bologna nel 1930;  
nella scheda viene indicata la pagina in cui è  
riprodotto ogni disegno.  
Esiste una lettera di Dina Morandi, sorella del-  
l'artista e datata Bologna 5 febbraio 1968, ripro-  
dotta in fac-simile nel secondo volume del cata-  
logo generale dei disegni di Morandi, a cura di  
Efrem Tavoni, Sasso Marconi 1984, in cui viene  
specificato che si tratta di lucidi che «furono  
eseguiti per essere utilizzati nella realizzazione  
dei clichés» da riprodurre nel libro di Cardarelli.  
Dei ventidue disegni, confrontati con le incisioni  
pubblicate ne *L'opera grafica di Giorgio Morandi* di  
Lamberto Vitali, Torino 1964, ne risultano rea-  
lizzati diciannove con la tecnica dell'acquaforte  
su rame o zinco, sia pure con lievi variazioni.  
Nella scheda, dopo il titolo, desunto dall'incisio-  
ne corrispondente, viene indicato in bibliografia  
il numero della tavola riprodotta nel libro di  
Vitali, anche se si tratta dell'incisione e non del  
disegno stesso. La data, quando non compare  
in parentesi, risulta sul foglio o incisa sulla lastra  
destinata alla tiratura.

1.  
IL POGGIO AL MATTINO, 1914,  
siglato e datato «G.M. 914».
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, frontespizio e p. 119; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 35; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
2.  
LA STRADA, 1927,  
firmato e datato  
al centro «Morandi 927».
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna 1930, p. 9; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 30; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
3.  
PAESAGGIO (CASE A GRIZZANA), 1927,
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna 1930, p. 13; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 32; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
4.  
IL POGGIO AL MATTINO, 1928,  
firmato al centro «Morandi».
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 49; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 44; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
5.  
PAESAGGIO DEL POGGIO, 1927.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 105; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 33; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
6.  
PAESAGGIO CON CASA.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 115; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
7.  
PAESAGGIO (PIANURA DI BOLOGNA AL CREPUSCOLO), 1929.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 141; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 55; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.

8.  
LE TRE CASE DEL CAMPIARO A GRIZZANA, 1929.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 143; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 59; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
9.  
PAESAGGIO (GRIZZANA), 1913,  
siglato e datato in basso a destra «G.M. 913».
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 145; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 2; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
10.  
CASE DEL CAMPIARO A GRIZZANA, 1929.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 147; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 53; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
11.  
LA CASSETTA CON IL PORTICO ED IL CIPRESSO, 1924.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 151; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 21; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
12.  
PAESAGGIO SUL SAVENA, 1929.
- Bibliografia: V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 153; L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 57; E. TAVONI, *Morandi disegni*, vol. II, Sasso Marconi, 1984.
- Pagina 73.  
PAESAGGIO A GRIZZANA, 1913,  
acquaforte su zinco  
l. 234 mm, a. 162 mm.  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Verona, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 2.

- Pagina 74.  
PAESAGGIO (CHIESANUOVA), 1924,  
acquaforte su rame  
l. 155 mm, a. 158 mm.  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Roma, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 24.
- Sul foglio si legge la seguente scritta autografa di Morandi: «Di questa lastra ne sono state eseguite alcune non numerate. L'altra prova l'ho trattenuta perché è molto ben riuscita. Io la preferirei in carta bianca, ma uguale a questa. Anche se nel retro vi è altra stampa specialmente come questa senza chiaroscuro. Lascio fare a te. I leggeri segni nel cielo non disturbano ed anche sul bianco a destra. Fa come credi meglio. Quante più prove è possibile ottenere — una quarantina. Se naturalmente danno un buon risultato come la copia che ho trattenuto».
- Pagina 75.  
PAESAGGIO DEL POGGIO, 1927,  
acquaforte su rame  
l. 290 mm, a. 234 mm.  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Biella, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 33.
- Pagina 76.  
PAESAGGIO CON IL GRANDE PIOPPA, 1927,  
acquaforte su rame  
l. 235 mm, a. 324 mm.  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Verona, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, tav. 34.

- Pagina 77.  
IL POGGIO AL MATTINO, 1927,  
acquaforte su zinco  
l. 218 mm, a. 279 mm.  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Verona, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, n. 35.
- Sul retro del foglio è incisa una *Natura morta*, 1930, acquaforte su zinco, l. 290 mm, a. 230 mm (Vitali, n. 73).
- Pagina 78.  
IL POGGIO DI SERA, 1928,  
acquaforte su zinco  
l. 245 mm, a. 140 mm.  
La lastra si trova presso  
una collezione privata, Roma.  
Roma, collezione privata.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964, n. 42.
- Pagina 79.  
I PIOPLI, 1930,  
acquaforte su rame  
l. 183 mm, a. 258 mm  
firmata e datata in basso  
al centro «Morandi 930».  
La lastra si trova presso  
la Calcografia Nazionale, Roma.  
Sasso Marconi, La Casa dell'Arte.
- Bibliografia: L. VITALI, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, 1964, n. 76.

FINITO DI STAMPARE PRESSO LE ARTI GRAFICHE GIACONE  
CHIERI (TORINO), IL 10 NOVEMBRE 1984  
FOTOLITO: FOTOMEC, TORINO  
STAMPATO IN ITALIA, PRINTED IN ITALY.

© COPYRIGHT 1984 SOCIETÀ EDITRICE UMBERTO ALLEMANDI & C.  
8, VIA MANCINI, 10131 TORINO, TELEFONO (011) 88.25.56-7-8

DISTRIBUTORE ESCLUSIVO ALLE LIBRERIE:  
MESSAGGERIE LIBRI S.P.A., VIA G. CARCANO 32, 20141 MILANO