

# L'istinto leopardiano di Morandi

di Paolo Fossati

Giorgio Morandi, pittore, era nato a Bologna nel 1890; vi muore nel 1964. Lo scorso anno era dunque il centenario della nascita. E sul centenario siamo a fare qualche considerazione, visto che è stato doverosamente fitto di iniziative, cataloghi e edizioni. Si è cominciato con la mostra a Bologna, *Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del centenario*, per le cure di Marilena Pasquali. E di fatto l'anno s'è chiuso ancora a Bologna con una rassegna degli acquerelli del maestro. Poi, sempre a cura di Marilena Pasquali, qui con Vittorio Rubiu, a Siena *Morandi. I fiori* (e Rubiu e la Pasquali hanno nel frattempo curato la ristampa degli scritti di Cesare Brandi in tema, presso gli Editori Riuniti di Roma, con l'importante aggiunta di lettere scambiate tra il pittore e il critico fra il 1938 e il 1963). Ancora una selezione di dipinti dalle collezioni lombarde (*Morandi e Milano*, questo, come tutti i cataloghi che vengo elencando, è edito da Electa, Milano), che era un omaggio al collezionista ed esegeta principe di Morandi, Lamberto Vitali, autore di decisive sistemazioni e catalogazioni, come quella, ristampata ora con aggiunte da Einaudi, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*. Chiude l'anno la mostra che mi sembra il vero lodevolissimo punto a favore della conoscenza di Morandi: ottimamente curata da Michele Cordaro, *Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e variazioni*.

Le novità vengono proprio di qua, dal lavoro di chi ha ristudiato incisioni e lastre, varianti e stati: il risultato è una tale vivacità, poetica e tecnica, e una tale apertura culturale da aiutare a capir meglio fantasia e operatività del pittore nel suo insieme (complesso, e assai meno lineare di quanto si sia sempre sostenuto). Aggiungiamo che l'analisi tematica, per esempio con la bella rassegna dei fiori, aggiunge elementi a questo tipo di riflessione e mostra un artista tutt'altro che anacoreta e serrato in un suo spazio egoisticamente ideale.

Vale la pena annotare intanto questo: che Morandi è rispettoso dei generi come continuità storica di una pratica poetica, ma che entro questa rispettosa cittadinanza si muove con la convinzione della totale autonomia di fronte al genere. Proprio certe tensioni dei "fiori" qualcosa dicono: quel lavorare su forme chiuse, catafratte, assediate da un'antica durezza, come sono i mazzetti conficcati nei loro vasi, dice molto della possibilità espressiva, emotiva, con cui Morandi tratta un certo linguaggio. Aggiungerei che a Milano, celebrando la saggezza dei collezionisti locali, si offriva uno spaccato di storia del gusto, o della ricezione, molto utile a capire l'attenzione di Morandi al pubblico, e del pubblico verso il maestro. La fetta "milanese" del suo catalogo, molti paesaggi e fiori, un discreto numero di nature morte, suggeriva un bilanciamento di temi, o di scelte di generi, più interessante (per un ritratto di Morandi) del puro elenco di numeri di catalogo.

Il che fa sperare che presto si faccia un passo in più, e qualcuno studi Morandi come autore di "serie" di dipinti, e le variabili interne alle serie e i loro significati. Che risultati ne avremmo? Intanto la scoperta che Morandi ha un preciso atteggiamento di ripetizione in tema di costruzione ed elaborazione del quadro, come se una mobilità interna che monta e smonta la composizione, chiedesse successivi assaggi e esami. Insomma, l'immobilità presunta, di ogni tela morandiana, è un assestamento con una relativa e precaria tenuta; e il

tempo, come pressione e spinta, vi gioca un ruolo assai più importante di quanto non si riconosca oggi.

Ogni "centenario" è un'omologazione ambigua. Da dove si comincia? Dal metter lontano, in bella mostra, il nostro antenato, con qualche pretesa di oggettività? Oppure si parte dall'oggi e si fanno i conti, col cannocchiale puntato, sull'artista di ieri? E una doppia possibilità che a Morandi non sarebbe spiaciuta, questa dei due tempi non sincroni; e così

Il che non significa solo che i quadri sono ben strutturati e saldi e distribuiti con spaziale curiosità, bensì che ci sono una certa concentrazione, un senso di sorpresa, che, a loro volta, appartengono a un cannocchiale puntato. (E lecito citare Leopardi? "Sensazioni provate alla vista della campagna, come a non poter andare più addentro e gustar più oltre e non saperle esprimere"). Ma non è questo che ci interessa, parlando di ambiguità dello spazio. Ci inte-

dagli esegeti in difficoltà, un'apposita rubrica. Ma perché una dichiarazione, notarile appunto, così esplicita?

Un altro esempio. In una serie di nature morte nelle stanze, fra vetri e frutta ecco comparire carte ripiegate, scatole, fogli alle pareti a delimitare nello spazio altro spazio. Cioè, Morandi dipinge i trucchi del mestiere, quelli con cui ottiene certi effetti, taluni salti prospettici; ferri del mestiere, come erano ferri del mestiere le

Se per un centenario che metta oggettivamente le carte in tavola le ricerche da fare sono ancora molte, per usare un cannocchiale che guarda all'indietro, a partire dalle nostre attese, bisogna saperle fare. A cominciare dalla figura dell'artista e dalle motivazioni con cui la si disegna. Morandi inchiodato a Bologna, con pochi viaggi all'attivo e un gran silenzio intorno, è immaginetta che dice poco. Certo, non gli possono inventare grandi giri intorno al mondo, rilevanti presenze nei luoghi topici. È vero, non abbiamo in archivio i biglietti di viaggio relativi. Ma l'immobilità di Morandi è relativa di fronte alla sua qualità di onnivoro e assai informato lettore di pittura. Per tramite di libri, riviste, fotografie, per riflessioni critiche e letture a tappeto. I frammenti di epistolari confermano, i giudizi che è dato conoscere lo dicono. Non solo: Morandi è gran lettore di pittura nel senso assai attuale che ha un suo modo di raffrontare cose viste e pensate e percezioni delle medesime.

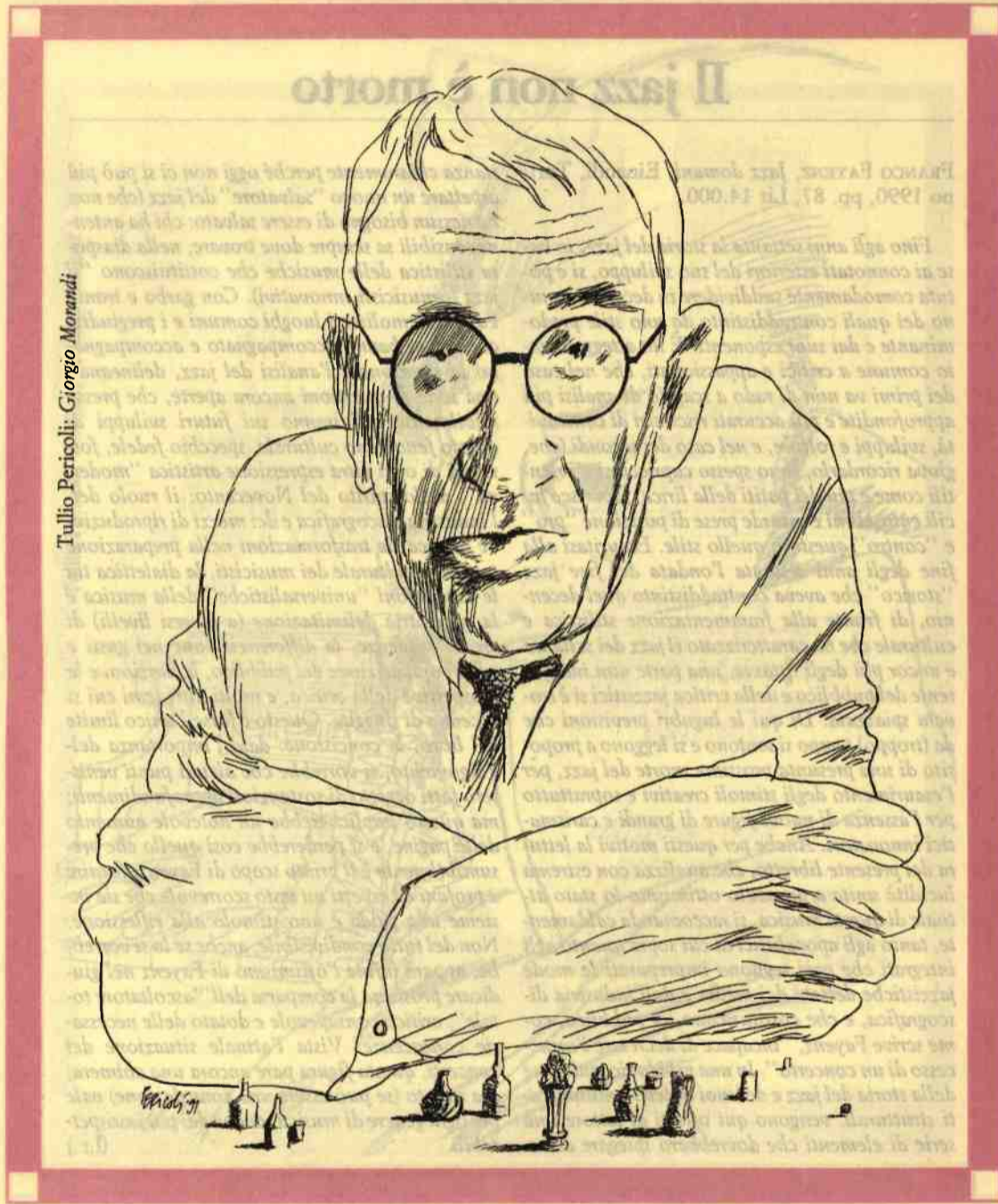
Ed è presentzialista, e come! Sempre che questo termine, un poco mondano, indichi un'intelligenza per fatti e nodi culturali secondo una prospettiva attenta e non di rimorchio. Se a fine anni dieci la "riscoverta" del Seicento riapre un fronte storiografico di non poco interesse, l'attenzione di Morandi è attenta già da tempo: e c'è da chiedersi se l'elogio del pane-roccia e della natura morta-paesaggio che De Chirico pronuncia non sia l'annuncio pittorico di una annessione della pittura del XVII secolo, realizzata in anticipo rispetto alla riscoperta da parte degli storici dell'arte.

Nelle tante, traboccanti pagine che si son lette in occasione del centenario, due argomenti (fra gli altri) sono sembrati tabù. In un pittore ben conscio di essere "nell'età della critica", nell'età in cui ognuno va sventolando l'idea che buon pittore è colui che non fa tacere il critico che è dentro di lui, che dire dei rapporti fra Morandi e Longhi e fra Brandi e Morandi? Non si tratta solo dell'intelligenza esegetica dimostrata da entrambi i critici nei confronti del pittore, che è cosa affatto ovvia e burocratica. Ma anche di un nuovo "saper vedere" che Morandi inventa per tutti, anche per Longhi e anche per Brandi.

Il fatto più problematico, tanto per non restare nel vago, è quali siano i rapporti fra lo sviluppo delle letture di Longhi, dal *Piero dei Franceschi* al *Piero della Francesca* e l'analisi e lo studio del lavoro di Morandi.

A questo proposito sia lecito, in termini figurativi si intende, un raffronto, fra Italicette e Italie. Quando, fascista, strapaesano e encomiasta, nel '28 (brutta data, certamente!), Longanesi deve presentare le proprie ragioni sul pittore, lo racconta come un altissimo personaggio che rasentando i muri viene avanti ciondolando, strisciando il passo e con l'aria di chi indossa i calzoni lunghi per la prima volta. Una sorta di gigante sperduto in una città di uomini piccoli, appare e scompare sotto i portici come un fusto d'altri tempi scampato al Diluvio.

Eccovelo oggi: un uomo alto, magro, alto, un po' curvo, con un volto trasognato che sembra velato da una sottile tristezza, pur non essendo un "melancholicus" taciturno. Anzi qua e là s'accende a un'affermazione, a una battuta. Ma non tema il lettore, non è possibile una scelta fra retorica e rettorica. Ognuno si prende quella che passa l'epoca. Altro che cannocchiale e buon uso del medesimo!



Tullio Pericoli: Giorgio Morandi

l'immagine, e la pratica, del cannocchiale.

Proviamo a pensare a una natura morta morandiana. C'è uno spazio totale, per esempio una stanza e dei mobili (quante informazioni di interni, di stanze, di oggetti nei racconti di via Fondazza di Morandi!), e dentro quello spazio, chiuso in un punto preciso c'è un pane, un bicchiere, un tovagliolo. La prospettiva del tutto, la luce globale muta appena rispetto alla prospettiva della natura morta, il meccanismo si complica silenziosamente. È lo scarto che colpiva, settant'anni fa, un collega di Morandi, il quale di fronte alle pagnotte figurate dal bolognese scopriva le tensioni della crosta, gli anfratti e gli sfagli, come se stesse guardando una roccia secolare. Ne traeva, De Chirico, una conclusione importante: l'emozione di fronte a queste tele è la stessa che scoteva il cuore di chi si trovasse a viaggiare nella Grecia antica, "al cospetto di boschi e valli e monti ritenuti soggiorno di divinità bellissime e sorprendenti".

ressa quanto Morandi lo abbia (come dire?) messo in scena, deliberatamente.

Due esempi per tutti. Alla fine degli anni dieci, troviamo una piccola serie di nature morte, di solito presentate con l'etichetta "metafisiche". Scatole prospettiche, bacchette misteriosamente sporte nel vuoto e palline sospese, equilibri improbabili di palle, stecche, tiralinee. Arcangeli, con intuizione felice, affermava che in quel gruppo d'opere c'è il contributo italiano al dadaismo. Perché il gioco pittorico porta agli estremi la congiunzione solidità-prearietà, equilibri e prossimi crolli, spazi e finzioni, durata e relatività. Come fossero congegni del giocoliere Calder, osserva Arcangeli.

Bisogna solo aggiungere che si tratta di una dichiarazione pressoché notarile, da parte di Morandi, della logica delle nature morte, e una descrizione precisa, meccanica, degli incastri temporali, spaziali di cui stiamo parlando. E difatti il gruppetto di opere fa corpo a sé, e si merita,

scatole prospettiche, i conici d'ombra e la restante carpenteria pittorica nelle nature morte "metafisiche". Perché? L'ambiguità del rapporto strumento-espressione, linguaggio-emozione, trucco-contenuto, intriga il pittore alle prese con sensazioni e con la difficoltà di esprimerle.

Se così stanno le cose, gli esercizi tecnici, incisioni e disegni, acquerelli e tempere e olii saranno mosse differenziate di una ricerca, non di un universo unico, su cui non abbiamo ancora dati sicuri. Vengono alla mente i termini che Morandi usa in un consuntivo del 1928: "abbandonarmi interamente al mio istinto, fidando delle mie forze e dimenticando nell'operare ogni concetto stilistico preformato", che è indicazione notevole in un artista controllatissimo per forme e strutture. (Nello stesso scritto c'è un giudizio sui propri anni di apprendistato: "mi è di conforto constatare che in tutti i miei tentativi, anche in quelli dei momenti di maggiore esitazione, la mia personalità è sempre riuscita ad affiorare").