

GIORGIO MORANDI

di

Roberto Tassi

L'Italia è stata nei secoli passati grande produttrice di valori europei, artistici e culturali soprattutto; ma da centocinquant'anni i rapporti con l'Europa sono divenuti, per quanto tiene all'arte, difficili, lenti, oscuri. Si faranno dei ricuperi, si potranno ristabilire delle precedenze, si illumineranno dei casi trascurati, resta però indubbio che per tutti gli anni dell'Ottocento, i momenti cruciali della pittura sono scoccati su altre rive, tra altre mura, che non le nostre.

Accostandosi, ora che è conclusa, all'opera di Giorgio Morandi e vedendola ormai nella prospettiva del tempo, si sente invece all'improvviso, e quasi per la prima volta, che la sostanza, il respiro, l'umanità, hanno una dimensione naturalmente e profondamente europea: sono crollati d'incanto i recinti che isolano la provincia, la città, il quartiere, lo spazio è libero, aperto, gonfio d'aria, la terra è una sola, stesa a perdita d'occhio. Così, rinserrati nei loro studi, spersi nel fondo dei loro paesi, lontani uno dall'altro, alcuni uomini hanno creato, per questi cinquant'anni, una tale unità: Soutine a Cagnes, Klee a Monaco, Picasso a Parigi, Permeke a Jabbeke, Morandi a Bologna e altri, ancora più dispersi e soli, dopo di loro.

La cultura europea vive, nel nostro secolo, di rimandi, di influenze, di incontri in una trama spessa, aggrovigliata, tenuta insieme dagli apporti

più diversi e di provenienza la più lontana; ma su questo terreno fecondo, da questa matrice comune e contaminata sorgono alcuni grandi uomini che ne riassumono tutto lo spirito nelle loro opere, e, nello stesso tempo, la alimentano e la rinnovano. Tra di essi è Giorgio Morandi. E la sua pittura, tanto più partecipa di tale unità, quanto più in essa vivono, disciolti, gli elementi della tradizione italiana; quanto più insomma è individuale, nuova, radicata a una terra. Che attraverso la sublimazione e il rinnovamento di elementi nativi e autoctoni, portati a universalità di visione, si possa essere europei, è quanto dimostrano, oltre a lui, altri grandi artisti d'Europa.

Il riconoscergli una dimensione spirituale europea porta già, nei confronti di Morandi, a impostare il discorso su una interpretazione della sua opera di tipo non formale. Poiché, per l'assolutezza dei risultati, per le caratteristiche dello stile, per l'eliminazione in essa di ogni scoria vitalistica, per l'estrema sobrietà dei suoi elementi iconografici, tale opera si è prestata a giustificare talvolta, anche in occasioni recenti, una interpretazione che, facendo gran conto dei supremi raggiungimenti formali, agevolata dalla sua apparente non coincidenza con le avanguardie che si sono via via succedute nella storia artistica del secolo, tendeva a isolarla in una cristallizzazione classica o neoclassica, da cui veniva eliminata ogni intrusione della vita, dell'uomo. Ma a parlare, per l'opera di Morandi, di classicità, di purezza o addirittura di purismo, di eliminazione dei contenuti, si rischia di compiere una pericolosa operazione di chiusura che la soffoca in uno spazio senz'aria e, quel che è peggio, di fare il gioco di quegli accusatori interessati, di tipo sociale o di tipo avanguardistico, che vi denunciano la mancanza di mordente rivoluzionario, i primi verso un rinnovamento dell'uomo, i secondi verso un rinnovamento del linguaggio. O non avrà per caso ancora ragione Longhi quando vi riconosce, invece, «la punta più avanzata dell'arte contemporanea»?

L'opera di Morandi va interpretata e conosciuta in un ambito di rapporti, di relazioni, di immersione nel mondo; nessuno vorrà più credere all'intimismo, al crepuscolarismo, all'astrattezza, all'isolamento di Morandi; ma piuttosto all'interiorità, alla poesia delle cose, alla vita profonda, alla solitudine, che sono tutti modi veri di avere rapporto con gli uomini. « L'homme

qui n'aime que soi ne hait rien tant que d'être seul avec soi » ha scritto Pascal. La capacità di solitudine di Morandi è stata il segno della sua apertura umana. Conservare il pudore della propria vita vuol dire amare quella degli altri, avere rispetto e comprensione per la miseria e la grandezza dell'uomo. La semplicità di vita nasconde lo spirito complicato. La misura regolata, precisa e monotona delle ore, dei giorni, delle stagioni può diventare una ricchezza piena di avventure.

Lo spazio breve di una stanza si popola di oggetti, che possono essere « segnali », non relitti, della vita. E allora comincia la lotta, il viaggio, il tentativo di creare un rapporto. La posizione è già del tutto nuova; Morandi non potrà più dire, come Cézanne, « io sono Frenhofer », tentare di ricreare l'esistenza in una immagine assoluta, anche a costo di un fallimento supremo. Immerso nella vita, la sua opera sarà una ininterrotta e ricchissima raccolta di frammenti di conoscenza, il risultato di una contemplazione prolungata dell'oggetto.

Il rapporto di tipo realistico con l'oggetto, quello, per esempio, di Balzac o di Courbet, e in fondo anche, a voler nominare un artista significativo per Morandi, di Chardin, era di appropriazione dell'oggetto; arrivare cioè alla sua conoscenza aprendolo, « mangiandolo » è stato anche detto, e assimilandolo, per poi restituirlo espresso in una luce di completo distacco; l'oggetto diventava allora conoscenza storica del mondo, attuata attraverso l'io.

Invece il rapporto di Morandi con l'oggetto, assai simile, per esempio, a quello di Proust o della Woolf, consiste nel porglisi davanti in una durata di contemplazione, finché dall'oggetto, liberato delle sue spoglie materiali, sprizza il lampo della conoscenza; nel conoscerlo quindi in sé, come segno o fenomeno del mondo, portando a lui la propria coscienza e caricandolo di tutta la propria interiorità; l'oggetto diventa allora conoscenza dell'io attraverso il mondo.

Morandi stesso ha detto « di nuovo al mondo non c'è nulla, o pochissimo, l'importante è la posizione diversa e nuova in cui un artista si trova a considerare e a vedere le cose della cosiddetta natura ». Come Courbet e Balzac anche Morandi e Proust compiono una lettura totale del mondo, ma

è cambiato il modo; erano allora tempi sicuri, i tempi della certezza delle cose; ora i tempi sono incerti, insicuri, la conoscenza avviene per immersione, per frammenti, per stratificazioni.

C'è anche un terzo modo di rapporto con l'oggetto, attuato nel «nouveau roman» o nella «pop art»: l'oggetto è proposto, inventariato, solo nominato; un modo ancora opposto a quello di Morandi. Ma si tratta di non conoscenza dell'oggetto.

Morandi così si trova nel cuore dell'arte contemporanea, e nel cuore del tempo. In cinquant'anni di lavoro ha creato un mondo di immagini, frammenti sublimi di una realtà sentimentale e umana, che più ricco, vario, poetico non potrebbe darsi: opere a volta isolate, autonome, folgoranti; a volte sequenze di variazioni, come su una « frase » o su un tema fioriscono, in Mozart, onde fantastiche di mistero; a volte veli sommessi, movimenti appena percettibili di uno spirito intenso, sprofondato, doloroso.

Questo mondo, e il modo, in esso, con cui l'oggetto viene catturato, invischiato nel lampo oscuro della conoscenza, reso testimone e partecipante di una esistenza nella quale ragione e sentimento non potrebbero ormai più differenziarsi, si regge su una invenzione di linguaggio che, facendo retrocedere quasi in una sorta di preistoria gli inizi cézanniani, cubisti o quattrocenteschi, esplose improvvisa e splendente, a determinare la vita dell'oggetto morandiano e la trama sottile dei suoi rapporti all'interno della pittura. È il cosiddetto tonalismo di Morandi. Il precedente illustre della pittura veneziana non vi ha luogo, se non per il nome. Giorgione graduava il colore nella fusione atmosferica a seconda della quantità di luce che vi aveva infuso; splendeva la pelle del mondo, brillavano i colori nella luminosità annebbiata di un pomeriggio senza fine; la vita si svolgeva felice e senza ombre.

Ma Morandi ha bisogno di uno spazio nuovo e lo inventa per mezzo dell'accordo dei toni; è ai Fauves che guarda, non ai Cubisti. Essi, per primi, avevano scoperto che il colore non è un elemento aggiuntivo col quale ricoprire, smaltare, vivificare uno spazio già creato dalla linea, dall'impianto prospettico dei volumi o dal chiaro-scuro, ma che esso stesso può essere



Giorgio Morandi: *Paesaggio* (1962)



posto in una situazione spaziale, cioè creare lo spazio in un rapporto diretto. Morandi ha sempre amato Matisse più di Picasso; il rapporto vero, anche se non subito apparente, lo ha con lui, e fin dagli inizi della sua nuova pittura tonale. Matisse però mette in moto una girandola sfolgorante di colori puri, la sua luce è abbacinata, violenta, gridante. Morandi accosta, quasi timidamente, in un sommesso mormorio, colori tonali, nei quali cioè la luce è soffusa, lenta, misteriosa e non si sa donde nasca se non da una sorgente sprofondata all'estreme radici della materia e affiorante, uniforme e smorzata, dopo aver attraversato oscuri spessori.

Morandi, preso l'avvio da quella invenzione di Matisse, e ridottala alla misura delle sue necessità spirituali, inizia la serie infinita delle variazioni tonali. Resterà sempre miracoloso a vedersi il modo come vive in esse la materia, come assorbe ed emette la luce, come vibra sottilmente il colore, come sull'accordo, che è una continua invenzione poetica, dei toni, si alza un tramando misterioso di sensi, si propaga un vibrare delicato di luci, si accampa solenne la vita dello spirito.

I toni vivono uno in funzione dell'altro, si rispondono a distanza, si modificano negli accostamenti, creano così l'unità dell'opera, la sua atmosfera e il suo spazio emotivo. Talvolta il tono di un oggetto si continua senza interruzione con quello del fondo, suggerendo un rapporto spaziale del tutto nuovo, non reale, solo inventato sulle necessità espressive dello spirito e della poesia. L'oggetto viene allora liberato dalla sostanza del suo corpo e si fonde con altri corpi in un al di là della sostanza, per virtù di una invenzione poetica che lo carica di un nuovo significato; dove più il rapporto sembra privato, interno, razionale, più scuote il fondo del nostro sentire, ci fa partecipi della vita misteriosa e istintiva del mondo. Tutto è sommerso e unito dalla luce, che diventa essa sostanza del tono e scorre, ammantata, evidenzia, ammorbidisce, mai definita e certa, instabile invece come l'esistenza.

Le ore di Morandi non sono quelle solari, sicure, assolute; sono ore incerte, quando la luce sta per nascere o per morire, ed ha una intensità tutta chiusa nel profondo, prima di aprirsi sfolgorante o di annullarsi nel-

l'ombra: sete fredde e fruscianti dell'alba, respiri sospesi del pomeriggio avanzato, velluti notturni.

Nei primi dieci anni della sua attività, dal 1911 al '21, Morandi, pur dichiarando di continuo, in opere memorabili, una personalità già aperta e nuovissima, compie alcune esperienze che si palesano per chiari segni nel suo lavoro, rimandando il momento della fioritura improvvisa della sua più vera persona artistica, prelundovi solamente, forse anche preparandolo per nascoste coltivazioni.

I nomi di queste esperienze sono già stati tutti fatti e spiegati: Cézanne, in parte il Cubismo analitico, del Quattrocento italiano Masaccio e Piero, poi forse Derain, marginalmente anche il Doganiere Rousseau. Esperienze di tipo razionalistico, costruttivo, che servono a creare l'impianto della composizione per calarvi forme solide, indistruttibili, ben definite.

Quando, all'inizio del decennio successivo, Morandi comincerà a vedere le cose con l'occhio tutto nuovo della sua invenzione tonale, questi ricordi plastici sembreranno cancellati, ridotti al ruolo didascalico di una educazione ormai del tutto sfruttata e non più ripresa. Rimarranno invece al fondo della coscienza morandiana come presenze connaturate, a suggerirgli sempre il senso preciso del limite, affioreranno non visti dagli spessori della materia per controllarne la misura, manterranno nella luce uno splendore incorrotto; saranno insomma i custodi nascosti della forma. Ma dalla forma a passare al colore, a entrare cioè nel processo germinativo della invenzione tonale, credo che l'unico sia stato Piero, la chiarezza mattinata dei suoi colori di mondo nuovo, il suo distenderli, questi colori miracolosi, in zone che si richiamano, che si rimandano la luce, che bruciano la sostanza delle cose.

Il decennio ha termine nel culmine di tensione dei quadri « metafisici », nei quali ogni cosa è immobile in un equilibrio così arrischiato che basterebbe un soffio a interrompere; non c'è solo però in queste opere la purezza dell'antica misura spaziale italiana o la sostanza solida di una forma portata alla sua definizione più assoluta, come è stato variamente detto, ma anche, a volte, penetrato dagli interstizi di uno spazio che sembrerebbe a tenuta perfetta, il soffio leggero e inquieto di un'atmosfera magica, quasi

a tratti medianica, oggetti sospesi nell'aria, fogli fluttuanti, privi di peso, una bottiglia decapitata, come un nero fantasma. Ed è in questo, credo, la conseguenza più utile che Morandi ha tratto dall'esperienza « metafisica »; molto spesso infatti, quando si è apprestato poi ad ordinare i suoi convegni di oggetti, ne ha potuto trovare il senso unitario, la possibilità di convivenza proprio nell'inquietudine, nell'ambiguità, nell'evocazione magica.

Ed ecco che verso la fine del 1920 in una natura morta (collezione Jesi), ancora con qualche pausa nel '21, poi per tutto il '22 in fiori, paesaggi, nature morte ha inizio una storia nella quale Morandi crea qualcosa che nessuno aveva dato prima di lui e nessuno darà dopo.

Mentre in tutta l'Europa la pittura approda sulle secche di un classicismo ricostruttore della forma, che sembra volere portare salvezza e ordine ai tempi perigliosi e caotici, e in realtà è troppo privo di vera consistenza morale per non diventare il tentativo di una restaurazione inutile, Morandi, quasi da solo, fa il più lungo passo possibile nella direzione contraria. Gli anni erano, in Italia, quelli dei « Valori plastici », poi della « Ronda »; si stava preparando il « Novecento », nasceva il fascismo. E tutti questi fatti, tra i quali corrono più stretti rapporti di quanto solitamente non appaia, formavano una atmosfera culturale che, pur trovando il suo parallelo e quasi la sua giustificazione in quella europea, ne rimaneva però superata quanto a impegno morale e risultato stilistico. Anche certe imprese, che potevano recare qualche autenticità di nascita, come « Strapaese », erano viziate dal « richiamo all'ordine » fascista, dalla paura che si producessero turbamenti. Sarebbe necessario, per capire bene la novità di Morandi, fare uno studio dei suoi rapporti con tutti questi movimenti e con gli altri che li hanno seguiti, sarebbe necessario cioè immergere l'opera di Morandi nella storia. Ma credo, in realtà, che tale lavoro sia già stato fatto, nel modo migliore, e che tra poco si potrà conoscerlo.

Morandi in anni così difficili, di restaurazione formale e moralistica, si pone con la sua nuova opera contro le pompe e i movimenti del tempo, a toccarne invece la vera anima, per cammini liberi, ma misteriosi, nascosti. Inventa lo spazio, la materia, la luce, l'accordo dei toni; diventa drammatico, potente, a volte delicato, poi doloroso, malinconico, avvicina oggetti com-

busti dall'ombra contro lo schermo del fondo che ha assorbito i bagliori soffusi di una notte chiara, come per un colloquio, sommesso e terribile, di evocazioni fantastiche; dissolve parvenze leggere, fuggevoli ombre delle cose, nel dolce lume del mattino; fa trascorrere onde lucenti sulla delicata sostanza dei mazzi di fiori; schiaccia e distende gli alberi sui muri, i muri sul cielo, in un intarsio ricchissimo di toni digradanti, verdi, bruni, rosa, celesti. Ogni cosa ridotta alla sua essenza poetica e significativa al di là della propria sostanza, sentimenti umani, fatti e avventure dell'uomo e della vita.

È una invenzione continua, quotidiana, prolungata; che ha un culmine misterioso, quasi stravolto e allucinato, in alcune nature morte degli anni '29, '30 e '31: l'intensità espressiva si è fatta qui fortissima per l'ispessimento della materia, che diventa una pasta in cui la luce è sciolta a caldo e nella quale gli oggetti sono affondati come impronte, brandelli quasi informi e amalgamati di una sostanza vivente, che palpita ancora dell'oscurità della nascita; non si hanno ormai più indicazioni di spazio che non siano inerenti alla materia; e i toni sono tutti fondi, ocre appena sfumate di rosa, terre di legno, di scorze, di tabacco, gialli oscurati dal grigio, viola-bruni, argenti opachi. Quale tensione drammatica occupava l'animo di Morandi in quegli anni, da ricordare certe violenze di materia più luminose e tristi di Soutine o l'esaltazione delle marine che Permeke dipinge intorno al '30? Lo stesso modo di stemperare la luce nelle acque fangose, nelle carni sanguinanti, negli oggetti dell'uso; da anticipare anche le ricerche più sorvegliate e liriche dell'attuale pittura di materia.

La creazione continua, negli anni seguenti, con una ricchezza, da una opera all'altra, di variazioni, di novità emotive e formali, da costituire ogni volta un frammento di storia che andrebbe descritto, studiato, interpretato in sé; lavoro non adatto a questa occasione in cui si vogliono solo, oltre poche idee generali, segnare alcuni punti di maggior risonanza.

Un altro dei quali si pone agli inizi della guerra, negli anni '41, '42, '43: Morandi, costretto ad un soggiorno prolungato sui colli dell'Appennino bolognese, dipinge un gruppo di paesaggi, che è forse tra i più straordinari della pittura italiana. Il ricordo di Cézanne e di Corot si è ormai sbiadito, non dico cancellato: la visione è libera da impacci di rigore costruttivo, non

si tratta neanche più di una trasfigurazione lirica dei dati naturali, il processo conoscitivo è simile a quello attuato per gli oggetti della natura morta, nei momenti di maggiore tensione spirituale. Morandi inquadra un brano di campo, alberi, case, una strada, e inizia un tempo di contemplazione che lo porta a identificarsi in esso: verrà così creata un'immagine che porta impresso lo spirito pacificato del paesaggio e i profondi, sensibili, commossi sommovimenti interiori dell'uomo. Una lontana, stringente malinconia si alza qui dal viola tenero di un tetto, dall'intrico dei verdi fondi, dal solitario bianco abbacinante di una strada; là campi verdi e gialli raggiungono pienezza di felicità sotto la luce uguale e tersa dell'azzurro senza vapore; talvolta tutto è sfumato invece in un richiamarsi infinito di toni delicati, tenui, appannati dalla luce autunnale; o talaltra un accordo semplice, un poco mosso, di materia magra, un velo appena di verdi-grigi, di rosa, di celesti, esprime tutta la poesia straziata, stenta, essenziale, ora veramente leopardiana, di un dosso brullo d'Appennino, nitido e purissimo nella sua povertà luminosa, contro il cielo di cristallo.

La guerra segna una frattura anche nell'opera di Morandi, almeno un cambiamento di portata così ampia da coinvolgere tutto il suo lavoro successivo; non è certo facile, e forse neanche del tutto lecito, comprendere in un giro unico di considerazioni circa vent'anni di pittura di un tale artista. Mi sembra però abbastanza evidente che alcune caratteristiche, apparse subito nei quadri del 1945, saranno mantenute, con maggiore o minore approssimazione e pur nella varietà ricchissima delle nuove soluzioni, per tutto il periodo. Le modificazioni, al solito, non corrispondono all'esteriorità dei fenomeni che dovrebbero determinarle; ubbidiscono a ragioni più profonde e complesse. È la luce anzitutto che cambia la sua sostanza; diventa più chiara, pungente, translucida; anziché dalle profondità della materia sembra scaturire dai limiti estremi della composizione, da una sorgente ignota e lontana e fa brillare lo spazio di un chiarore omogeneo; è una luce più fredda, quasi più cristallina, ma che può creare ancora, anzi forse con maggiore intensità, attimi di sospensione paurosa, allibiti incanti, incertezze ossessive, come una pena a lungo macerata, trattenuta nel rigore della coscienza. Non ha alcun riscontro, questa trasformazione della luce, con

quanto avviene di solito nell'opera estrema di altri grandi artisti del passato. La luce tende, nella vecchiaia, a farsi avvolgente, quasi annebbiata dalla profondità e maturità spirituali cui attinge; una grande luce interna, di uno sguardo rivolto all'interno, che sfuma i contorni e scioglie la sostanza delle cose: si pensi a Tiziano, a Rembrandt, a Monet. È la spessa, prodigiosa miopia dei vecchi, che hanno iniziato il loro colloquio con la morte, e, abbandonata ormai la realtà, sono stretti dall'ansia dello spirito, del mistero. In Morandi, invece, la luce è diventata ancor più sottile, vivida, razionale; una luce fuori del tempo, come di attesa allucinata, di immobilità eroica. Gli oggetti, così esposti, sono diventati più spogli, si sono avvicinati, stretti, centralizzati, riuniti in blocco; non gira più intorno a loro lo spazio, non si anima più il colloquio, il contatto è diventato diretto, un muto proteggersi da una minaccia. La materia è più leggera, sottile, quasi scarna, appena il necessario per sopportare la luce; le forme più nitide, lisce, prive di minuti riferimenti esistenziali. È ormai, l'opera di Morandi, un mistero illuminato, un'angoscia controllata, presente in ogni momento alla coscienza.

L'ultimo episodio di questa vicenda, svoltosi tra il 1960 e il '63, è quello degli acquerelli: un gruppo, rado lungo i quattro anni, di nature morte. Vi è raggiunta una spogliazione del colore, una semplificazione dell'immagine, che non hanno quasi riscontro nella cultura figurativa circostante: l'oggetto ridotto al labile velo della sua anima, un colore unico appena vibrato di luce, sfumante nel bianco del nulla e, intorno, un segno leggero di matita, tremulo e sottile come la traccia di un insetto. Brevi fogli preziosi, cui potremmo accostare solo Klee quando è più vicino alle radici dell'invisibile, Wols quando è più misterioso, De Stael quando è più delicato.

Morandi giunto così alla fine del suo lavoro, non ha attuato, in tutte queste opere, come potrebbe anche sembrare, il raggiungimento di una chiarezza assoluta; ha invece ancora registrato il senso incerto, ansioso, imperfetto dell'esistenza umana; in questo sta, ancora, la sua modernità, la sua rispondenza ai sentimenti del tempo; ha raggiunto solo, come è giusto, una profonda, straziante poesia.