

BIBLIOTECA DI
INEDITI E RARI

In copertina:

Giorgio Morandi, *Natura morta*, (1920).

Olio su tela, cm 60,5x66,5.

Milano, Pinacoteca di Brera, lascito Lamberto Vitali.

L'Italiano, Bologna, marzo 1932, riprodotto a fronte della
p. XVII.

ARDENGO SOFFICI

GIORGIO MORANDI

INTRODUZIONE DI LUIGI CORSETTI

NOTA DI LUIGI CAVALLO



Comune di Poggio a Caiano



Giorgio Morandi a Venezia, 1948.

Una intesa d'arte Soffici e Morandi

Nel marzo 1932 sulle pagine della rivista *L'Italiano* di Leo Longanesi esce un saggio fondamentale di Soffici su Giorgio Morandi¹ – ora riproposto – che dà inizio alla vasta reputazione critica di cui godrà in modo crescente l'opera del pittore bolognese.

Di Morandi si erano già occupati altri personaggi del mondo culturale e artistico. Il primo, Riccardo Bacchelli, sul quotidiano romano *Il Tempo* (29 marzo 1918) quando ancora il pittore era perlopiù sconosciuto: «Tutta l'arte di Morandi, francamente moderna, ritrova i valori classici [...]». La sua sensibilità,

¹ A. Soffici, «G. Morandi», *L'Italiano*, Bologna, a. VII, n. 10, marzo 1932, pp. III-XI. Soffici ristampa il saggio in *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze, 1950, pp. 36-47. Luigi Cavallo lo ripropone in «A Prato per vedere i Corot». *Corrispondenza Morandi - Soffici per un'antologica di Morandi*, collaborazione di O. Nicolini, Galleria Farsetti, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, luglio - settembre 1989, pp. 57-65.

non esasperata, non coltivata ad arte, anzi rattenuta e sorvegliata, consiste in una certa desolazione e nudità in un colore asciutto, in un'aria che nega la luce e ammette soltanto forme e colori». Parole queste che mettono a fuoco in modo sorprendente alcuni caratteri fondamentali dell'arte morandiana ai suoi esordi. L'articolo viene poi subito ripreso nelle parti essenziali sulla nuova rivista bolognese *La Raccolta*,² diretta da un amico di Morandi, Giuseppe Raimondi.

Sulla stessa rivista³ Raffaello Franchi in «Terrazza. Giorgio Morandi» riscontra una personalità di eccellenza: «Le nature morte di Giorgio Morandi sono mature d'una sana attenzione che dapprima neppur si rivela ma che l'osservatore trova in quel chiarore nascente dalla scura solidità d'una linea, nell'ambiente che richiude, senza toglierlo all'armonia dell'insieme, ogni particolare, quasi affettuosamente [...]. La pittura di oggetti inerti sulla bellezza dei quali è trascorsa tutta un'eternità di placida contemplazione è la più vera espressione nostra di questo tempo».

Qualche anno dopo, nel testo di presentazione al catalogo della *Fiorentina Primavera*, Giorgio de Chirico loda, con tono che Lamberto Vitali definirà «insolitamente affettuoso», l'artista e l'uomo Morandi: «Egli cerca di ritrovare e di creare tutto da solo: si

² «Terrazza», *La Raccolta*, Bologna, a. I, n. 2, 15 aprile 1918, pp. 30-31.

³ *La Raccolta*, Bologna, a. I, n. 9-10, 15 novembre - 15 dicembre 1918, pp. 117-118.

macina pazientemente i colori e si prepara le tele e guarda intorno a sé gli oggetti che lo circondano [...]. Egli partecipa in tal modo del grande lirismo creato dall'ultima profonda arte europea: *la metafisica degli oggetti comuni*».⁴

Nel 1928 Mino Maccari si occupa dell'artista sulle colonne de *Il Resto del Carlino* dell'8 giugno. Dopo aver sottolineato la costanza nel lavoro e la modestia dell'uomo, Maccari scrive che la pittura 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 del mondo e che sole potranno ridarcelo. Sono infatti i caratteri della grande arte italiana l'equilibrio e la sintesi insieme degli elementi essenziali dell'opera d'arte, fusi e purificati dalla semplicità dell'espressione, tali caratteri sono presenti e sensibili nel Morandi».

A fine dicembre 1928 Leo Longanesi esprime la sua opinione su *L'Italiano*, tracciando dapprima un ritratto particolare del *personaggio* («specie di gigante sperduto in una città di uomini piccoli [...] fusto d'altri tempi scampato al diluvio»); continua nell'illustrare l'equilibrio e la perfezione formale della pittura di Morandi, alla quale fa riscontro il carattere umile e modesto dell'artista, che segue la strada della tradizione italiana contrapponendosi con la semplicità agli sperimentismi artistici delle avanguardie. «Uomo

⁴ G. de Chirico, «Giorgio Morandi», in catalogo *La Fiorentina Primavera*, Valori Plastici, Roma, 1922, p. 154.

casalingo e moderno» scrive Longanesi, «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». ⁵

Giudizi critici concordi nell'affermare che l'arte di Giorgio Morandi unisce felicemente spirito contemporaneo e senso della tradizione, incarnando quell'idea di arte moderna e al tempo stesso tradizionale che Soffici riteneva essere l'originale proposta da diffondere e sostenere: in questo senso i suoi interventi su quotidiani nazionali e su riviste come *Il Selvaggio* di Mino Maccari e *L'Italiano*. Nel 1932 su *L'Italiano* Soffici spende parole autorevoli per consacrare il nome di Morandi fra i maestri dell'arte italiana del Novecento. ⁶

All'inizio del testo l'artista di Poggio a Caiano ribadisce le proprie idee generali sulle condizioni dell'arte e la soluzione che a suo avviso si prospetta come

⁵ L. Longanesi, «Morandi», *L'Italiano*, Bologna, a. III, n. 16-17, 31 dicembre 1928.

⁶ Per questo saggio Morandi scrive a Soffici: «Caro Soffici, scusa se ti scrivo solo ora per ringraziarti dell'articolo che è stato pubblicato nell'Italiano. Tu sei stato troppo buono con me. Io sarei contento di essere solo la decima parte di quanto dici». Lettera del 9 aprile 1932 in L. Cavallo, «A Prato per vedere i Corot». *Corrispondenza Morandi - Soffici per un'antologica di Morandi*, cit., p. 113.

ideale: un'arte moderna nel rispetto della tradizione. Quindi afferma che «Giorgio Morandi, pittore, incisore e disegnatore, è colui che tra i giovani artisti italiani, forse più spedito cammina precisamente sulla strada indicata».⁷

Nell'analisi della pittura di Morandi Soffici ravvisa, fin dalle prime opere realizzate tra il 1911 e il 1916, «i segni di una coscienza e di una consapevolezza, 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».⁸ Secondo Soffici già in questi dipinti è evidente il superamento e l'assorbimento, da parte dell'artista, sia del naturalismo sia dell'impressionismo, verso nuove forme più essenziali e plastiche: «Difatti» scrive Soffici «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; sì 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».⁹

⁷ A. Soffici, «G. Morandi», cit., p. VI.

⁸ *Ivi*, pp. VI-VII.

⁹ *Ivi*, p. VII. Questo passo di Soffici richiama al criterio dell'«imitazione selettiva» teorizzata nel rinascimento, per la quale, essendo la natura talora imperfetta nelle sue cre-

Passando a esaminare il periodo metafisico, Soffici scrive che questo era stato lo sbocco naturale alle premesse artistiche morandiane: infatti nelle opere *metafisiche* il dato realistico risulta ulteriormente sottomesso alla sensibilità della rappresentazione nella quale è accentuato il rigore plastico delle forme. Si arriva così all'ultima fase della pittura di Morandi, quella che più si avvicina al modello ideale ipotizzato da Soffici in più occasioni, a quell'arte teorizzata nel «realismo sintetico», moderna e tradizionale al tempo stesso. La resa formalmente eloquente di questo ideale nell'arte di Morandi è così dichiarata, rafforzata anche dall'umanità del personaggio, «Artista di soda e severa cultura spirituale, di gentile animo poetico, sostenuto da alta probità e da nobile disinteresse».¹⁰

Soffici insiste sui colori di Morandi che, secondo la sua sensibilità, disperdono «ogni corpulenza e materialità per non ritenerne che la pura essenza, la spiritualità trascendente e assoluta»¹¹ degli oggetti raffigurati, attribuendo loro uguale valore spirituale in

azioni, il pittore deve fare delle scelte. «Per questo sempre ciò che vorremo dipingere piglieremo dalla natura, e sempre torremo le cose più belle», L.B. Alberti, *De Pictura*, in *Opere Volgari*, III, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Bari, 1973, pp. 96-98, in particolare p. 98. Per l'interesse di Soffici alle letture albertiane si veda il saggio di Stefano Borsi, «Architettura e natura. Ardengo Soffici lettore dell'Alberti», *Albertiana*, Firenze, v. XI-XII, 2008-2009, pp. 251-260.

¹⁰ *Ivi*, p. IX.

¹¹ *Ibidem*.

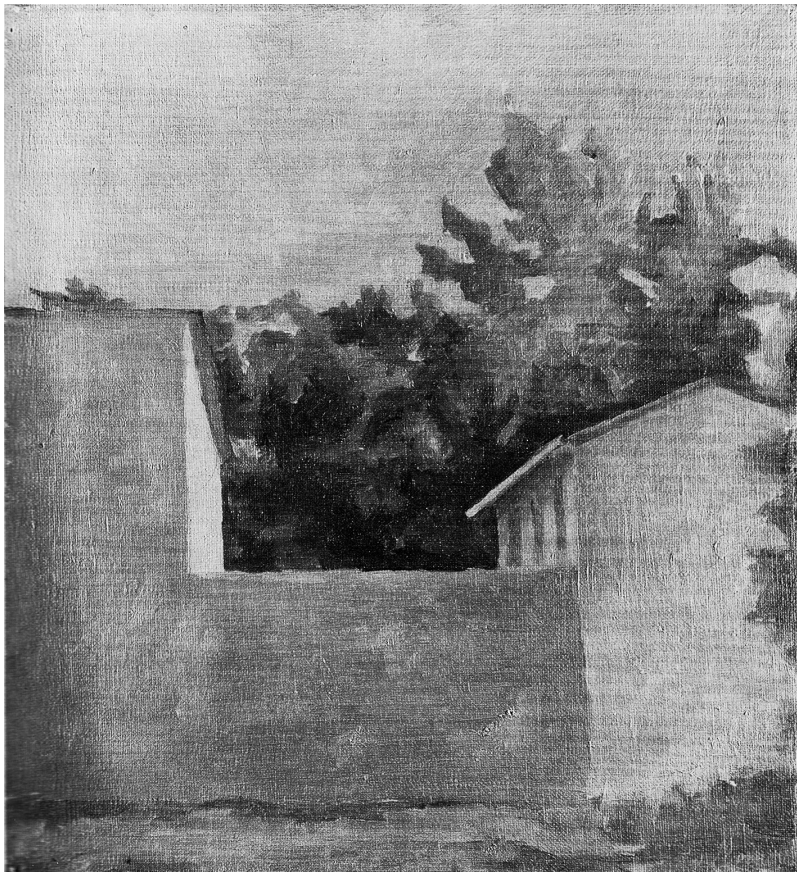
un'univoca valutazione dell'uomo e della sua arte, elemento ricorrente nei giudizi critici dell'autore.

Soffici non manca infine di riservare qualche appunto al pittore bolognese: «Abbiamo visto che, meglio di ogni altro forse di quelli della sua generazione, Giorgio Morandi ha risolto il problema di uno stile moderno e nello stesso tempo legittimo e italiano in pittura. Ma abbiamo anche visto che codesto problema oltre a vertere sulla bontà intrinseca e serietà della nuova arte, verteva insieme sulla sua magnificenza, grandiosità e ampiezza di respiro. Ora qui è per il momento, il limite della pittura di Morandi. Paesi, nature morte, fiori, qualche ritratto o porzione di figura, certo non corrispondono alla richiesta ideale che si fa quando si parla di grandiosità e ampiezza pittorica di orizzonti».¹²

Queste parole di Soffici sembrano allinearsi con la generale, diffusa richiesta in quegli anni di un'arte tesa alla grandezza, alla magniloquenza, se non alla dimensione celebrativa; argomenti che del resto neppure Soffici accoglierà mai nella propria opera pittorica.

Luigi Corsetti

¹² *Ivi*, pp. X-XI.



Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1925. Olio su tela, cm 46x42.

Già raccolta Curzio Malaparte, Roma.

L'Italiano, Bologna, marzo 1932, riprodotto in quarta di sopraccoperta.

Ardengo Soffici

GIORGIO MORANDI

(*L'Italiano*, Bologna, a. VII, n. 10, marzo 1932, pp. III-XI)



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929. Olio su tela, cm 53x48.
Già raccolta Ardengo Soffici, Poggio a Caiano.

Ho in più occasioni scritto, esposto e dibattuto in forme diverse, quali siano i termini del problema di una modernità artistica, e quale la soluzione che secondo me può e deve darne l'Italia per non tradire la sua funzione in questo campo tra le altre nazioni d'Europa. Mi ripeterò ancora una volta. Consiste tale problema principalmente in ciò che le arti (e qui parlo principalmente delle figurative e della pittura in ispecie) avendo avuto nel passato religioso o aristocratico la loro fonte d'ispirazione non meno che la loro destinazione spontanea; e trovatesi, per il variar dei tempi e degli spiriti, per il decader della religiosità con l'avvento della democrazia, a non più avere né l'un beneficio né l'altro, sono da un paio di secoli ridotte a dover trovare in qualche altra idea o attitudine spirituale la loro ragion d'essere, l'incremento alla loro fioritura, nello stesso tempo che i loro modi espressivi o forme e caratteri del loro stile, affinché questi rispecchino e

traducano efficacemente la nuova situazione dell'anima e della società contemporanea.

Col prender campo del positivismo e materialismo da una parte, dell'idealismo panteistico dall'altra, lo studio e la celebrazione della natura e della realtà attuale come sola verità poetica e anzi come unica divinità capace d'ispirare il genio, costituiscono per gli artisti la ragion d'essere suddetta, la base d'applicazione delle loro facoltà, così come la giustificazione del metodo e forma stilistica loro. Il Realismo, il Naturalismo, l'Impressionismo, rappresentarono il risultato di codesta moderna concezione del mondo, né ciò fu senza qualche grandezza e gloria.

Senonché, una volta abbandonato alle sole proprie risorse, lo spirito umano non poteva acquietarsi in posizioni ideali come quelle accennate, le quali, per quanto soddisfacenti nel punto che si affermano, altro non possono rappresentare, insomma, che un momento da superarsi nel corso infinito ed eterno dello spirito stesso. Succeduto infatti il movimento dell'idealismo puro e parallelamente riaffacciatosi un bisogno di nuova spiritualità, l'arte, che già da un lato s'isteriliva in un verismo documentario e prosaico, mentre dall'altro perdeva di consistenza e si snaturava per esagerate e vane ricerche di luminosità ed esaltazione cromatica per mezzo di teorie e sistemi di carattere ottico e scientifico, non poteva fare a meno di subire il contraccolpo dell'estetica che quel moto implicava, tanto che i diritti dell'immaginazione e del lirismo fantastico tornarono ad affermarsi, e con essi il biso-

gno di una plasticità più costruttiva, di un più profondo rigore organizzativo dell'opera, e insomma di una maggiore ampiezza di respiro poetico e intellettuale.

Tutto l'istituto artistico dei nostri giorni s'impernia su questi punti e premesse. E poiché due sono, in definitiva, gl'impulsi che ne determinano la vita e lo svolgimento: l'impulso fantastico e prepotentemente lirico, il quale tende al massimo di libertà e facilmente trascina all'arbitrio ed all'anarchia; l'impulso organizzativo e costruttivo che presuppone volontà di ordine, di logica e di disciplina; due sono anche, sommariamente parlando, le tendenze di uguale origine ma sempre più divergenti tra loro, che dominano l'estetica e l'arte di questo nostro tempo. L'una, che potrebbe dirsi idealistico-romantica, e decisamente volta alla novità, all'originalità ad ogni costo, alla sovversione di ogni ordine tradizionale, per non esprimere che la genialità inventiva sciolta dal freno logico e solo animata dalle forze dell'essere irrazionale e del subcosciente, fa dell'arte un mero giuoco, un gradevole tessuto di astrattezze e di meraviglie, rasentando a ogni passo l'abisso del cerebralismo ornamentale, spesso precipitandovi; l'altra, che si potrebbe definire spirituale e classica, la quale, riferendosi agli antichi valori di grandezza, di umanità e di gravità, ne propone il ripristino, con spirito moderno naturalmente, e mettendo a profitto tutte le esperienze fatte fino ai nostri giorni.

Questo, per sommi capi, lo stato della questione artistica e il bivio cui l'artista di questo tempo si trova davanti. Ma è il problema esposto nel suo aspetto

universale, e perciò di più o meno facile soluzione, a seconda delle attitudini spirituali dei popoli chiamati ad affrontarlo. L'Europa in genere, e per essa più particolarmente la Francia, rivoluzionaria e libertaria, non ha avuto gran pena a scegliere la sua via; e poich  la tendenza che abbiamo chiamato idealistico-romantica   in fondo di natura antitradizionale e cosmopolita, quella appunto segue come   dimostrato da tutte le scuole che in quel paese nascono e fanno fortuna. Per ci  che riguarda l'Italia, la scelta sarebbe altrettanto semplice – e ognuno capisce che sarebbe in senso contrario – se deviazioni mentali e culturali, d'origine forestiera, non vi si opponessero ingenerando una perplessit  perniciosa quanto ormai intollerabile. Giacch , se   evidente che uno spirito di modernit , o per meglio dire di attualit , deve presiedere alle manifestazioni della nuova arte italiana,   non meno certo che il riferimento ai valori del nostro passato, il rispetto della nostra tradizione, che deve esser continuata, sono le prime condizioni di successo per noi, non solo, ma della possibilit  di trovare la nostra personalit  storica e di esprimerla coi pi  legittimi mezzi e con la maggiore potenza.

Sembra in ogni modo che il moto di rinascita iniziato col secolo e che si sta sviluppando, a questo debba portare, alla soluzione – intendo – del problema nel senso che qui si prospetta necessario.

Giorgio Morandi, pittore, incisore e disegnatore,   colui che tra i giovani artisti italiani, forse pi  spe-

dito 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 consapevolezza, le quali poi non faranno che affermarsi in forme sempre più limpide, purificate a mano a mano di ogni artificio ed elemento ascetizio, 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 principî – 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; sì 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 discrezione 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 principî 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 schematismo 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 sistematizzazione 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 diletterantismo, (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 sue 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 assemblamento 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 sé stessi quali elemen-

ti 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.

Fra le molte opere del Morandi che vanno dal 1925 a questi ultimi anni e mesi, tutte riflettenti la felice maestrevolezza e il perfetto accordo fra le varie facoltà del loro autore, una ve n'ha dove tale virtù e tale connubio sono più chiaramente evidenti e che perciò può essere considerata come più rappresentativa di tutte. È un *Paese* rappresentante una vecchia villa col suo orto e selvatico intorno. In essa, dal tono della terra gialla e risecchita a quello metallico degli erbaggi freschi e arruffati; dalla compattezza della facciata di un roseo smorto penetrato di sole, alla spessa frondosità delle piante variate di luci e d'ombre pesanti, dal colore suggestivo del tetto alla immota e pur diffusa luminosità del cielo entro il quale s'incasta e biondeggia la lunga chioma di un pioppo, tutto forma un organismo plastico di ricca tessitura pittorica, compositiva e architettonica; e tuttavia ciò avviene senza che gli altri elementi indispensabili ad un'opera seria significativa e capace di parlare a chiunque abbia il gusto di quest'arte, come poeticità del luogo, intimità di recessi, proprietà ed evidenza delle diverse parti del quadro, verità e naturalezza infine, siano minimamente sacrificati. Salvo che nelle opere dei sommi maestri del passato e moderni, italiani o che all'arte italiana s'ispirarono, come Corot, Chardin, Cézanne, tra i

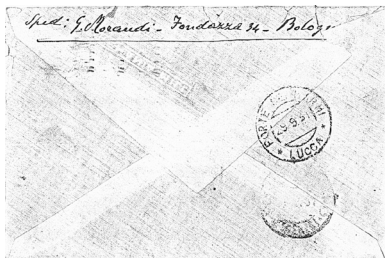
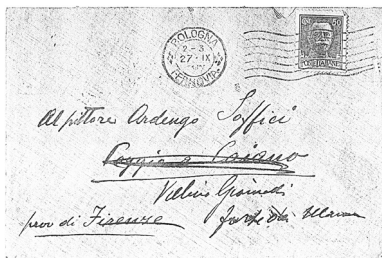
francesi, non ho ancora visto tra quelli dei contemporanei qualcosa che potesse uguagliare e tanto meno superare, per questo verso, questa e le altre opere del nostro pittore, che le somigliano.

E qui cadrebbe in acconcio di stabilire, come si è fatto dei meriti singolari e grandi, i limiti dell'arte della quale parliamo. Abbiamo visto che, meglio di ogni altro forse di quelli della sua generazione, Giorgio Morandi ha risolto il problema di uno stile moderno e nello stesso tempo legittimo ed italiano in pittura. Ma abbiamo anche visto che codesto problema oltre a vertere sulla bontà intrinseca e serietà della nuova arte, verteva insieme sulla sua magnificenza, grandiosità, e ampiezza di respiro. Ora qui è, per il momento, il limite della pittura del Morandi. Paesi, nature morte, fiori, qualche ritratto o porzione di figura, certo non corrispondono alla richiesta ideale che si fa quando si parla di grandiosità e ampiezza pittorica d'orizzonti. L'orizzonte italiano in specie s'apre su lontananze, profondità e cime che si nominano da Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, ecc. Ma non è questo il punto dove tutti falliamo più o meno? E la cagione di tale fallimento è poi tutta da vedere nella scarsità delle nostre forze o nel torpore della nostra volontà, o non piuttosto nella condizione dei tempi privi fino a ieri e fino ad oggi ancora, di chiari e grandi ideali, di credenze comuni, di unità morale, spirituale ed estetica? Comunque sia, e senza nulla togliere alla speranza e anzi alla ferma decisione di arrivare a conquiste più alte e definitive, cosa ottima e meritoria

in sommo grado è l'avere, come il nostro Morandi, raggiunto intanto una prima meta, ritrovato il principio della bellezza essenziale pittorica, lavorato bene il proprio campo – ancorché sconfinato – e dimostrato quali siano gl'istrumenti meglio adatti alla bisogna.

Il resto, tanto per lui che per tutti noi, posa in grembo agli Dei.

Non terminerò questa nota senza aggiungere due parole intorno ad un altro lato quasi altrettanto importante del talento artistico di Giorgio Morandi: voglio dire delle sue doti d'incisore e di disegnatore. Doti immense: esse sono, com'è naturale, della stessa specie di quelle pittoriche, insieme alle quali si sono manifestate, si sono svolte parallelamente e rivelate ultimamente in tutta la loro maturità. Anche come acquafortista, il Morandi unisce ad una novità di concetto, che implica coscienza avvertita e senso d'eleganza, una perizia tecnica quanto mai rara; il che fa che, come già abbiám visto nei suoi dipinti, anche nelle sue stampe valori plastici e sentimento della natura poetica si alleano felicemente per cercar l'emozione e l'incanto della bellezza. E invero, ben altri pochi – se pure alcuno – son oggi in Europa, i quali sappiano con un giuoco tanto semplice e onesto di bianchi e di neri, di accenni e tratteggi asciutti o vellutati suggerire la forma, il volume, il carattere delle cose, e farle vivere in quell'atmosfera fantastica che quasi le sublima; ne fa alcunché di trascendente, senza tuttavia che nulla si perda della loro verità e consistenza oggettiva.



Car Saffi:

Bologna 28.11.91

E' successo a Roma un' cosa.

Mi comunicano che tu comprasti alla
Quadreria due acquedotti invece
dei due quadri.

La Segreteria mi propose di cedere
alla Galleria del Sovrintendente due
Nature morte per 100 lire. Quando
io ricevetti questo offerta, ripudiò di
aver venduto i quadri a te, io certo
si trattava dell'altro quadro rimasto
in vendita e di una acquedotto (anche
le invisioni postavano il titolo di natura
morta).

Sono dispiaciuto soprattutto per te dell'ignoranza
del quale anche io, in parte, ho colpa.

Ho scritto alla Quadreria per chiedere la
cosa. Ho pregato la Segreteria perché facesse
in modo di rimediare. Si, accludo la
lettera del comm. Perucci perché tu
possa vedere meglio e, se vuoi, scrivere
tu pure.

Spio distinti saluti alla tua gentile signora.
durante ed a fine cordiali saluti dal tuo affez.
Mariani.

Giorgio Morandi scrive a Soffici Una lettera, una lettura

La corrispondenza di Giorgio Morandi con Ardenigo Soffici fu da noi curata in una pubblicazione del 1989 (L. Cavallo, «*A Prato per vedere i Corot*». *Corrispondenza Morandi - Soffici per un'antologica di Morandi*, collaborazione di O. Nicolini, Galleria Farsetti, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, luglio - settembre 1989).

Tempo dopo fu rinvenuta, in un armadio di Poggio a Caiano, entro una busta contenente altra corrispondenza, questa lettera che abbiamo riprodotto per la prima volta sulla rivista *Ambra* (Poggio a Caiano, gennaio - marzo 2011); va a integrare, sebbene per argomento secondario, il rapporto di grande stima reciproca fra i due artisti.

Furono Luigi Corsetti e Angelo Formichella, in visita a casa Soffici, a segnalare la carta alla figlia del pittore, Valeria; fu riposta in ordine di data fra le lettere di Morandi e si trova ora nel fascicolo custodito all'Archivio di Stato di Firenze.

Lettera.

Busta «Al pittore Ardengo Soffici / [cassato: Poggio a Caiano / prov. di Firenze; fatta proseguire] Villino Giannelli / Forte dei Marmi».

Al verso della busta «Sped.: G. Morandi – Fondazione 34 – Bologna».

Bologna 26 sett. 1931

Caro Soffici,

È successo a Roma un'errore [sic].

Mi comunicano che tu comprasti alla Quadriennale due acqueforti invece dei due quadri.

La Segreteria mi propose di cedere alla Galleria del Governatorato due Nature morte per 800 lire. Quando io ricevetti questa offerta, sapendo di aver venduto i quadri a te, ero certo si trattasse dell'altro quadro rimasto invenduto e di una acquaforte (anche le incisioni portavano il titolo di natura morta).

Sono dispiacente soprattutto per te dell'equivoco del quale anch'io, in parte, ho colpa. Ho scritto alla Quadriennale per chiarire la cosa. Ho pregato la Segreteria perché faccia in modo di rimediare. Ti accludo la lettera del Comm. Ferrucci [Attilio Ferrucci, direttore della Segreteria della Quadriennale di Roma] perché tu possa vedere meglio e, se credi scrivere tu pure.

I più distinti saluti alla tua Gentile Signora.

Scusami ed i più cordiali saluti dal tuo aff.mo

Morandi

Nella *I Quadriennale d'arte nazionale* di Roma (Palazzo delle Belle Arti in via Nazionale, 3 gennaio - 15 giugno 1931), Soffici faceva parte del Comitato orga-

nizzatore e della Giunta esecutiva; Morandi era nella Giuria di accettazione.

Alla Sala V la «Mostra personale di Ardengo Soffici»; in catalogo autopresentazione, elencati 30 dipinti, 1 pastello e 24 fra acquarelli, disegni, incisioni.

Alla Sala XXXIX Morandi esponeva 3 dipinti a olio con medesimo titolo, *Natura morta*, un disegno, *Testa di giovane*, e due acqueforti con stesso titolo, *Natura morta*.

Non conosciamo la lettera di Ferrucci, ma sappiamo che Soffici acquistò due dei quadri esposti, *Natura morta*, del 1929, riprodotto in catalogo, e, probabilmente, un'altra *Natura morta* del 1929 (vedi: L. Vitali, *Morandi*, catalogo generale, Electa, Milano, 1977, nn. 147 e 148).

Visto il medesimo titolo di oli e incisioni, è plausibile vi sia stato qualche disguido.

In una lettera del 2 ottobre 1931, da Bologna (nella pubblicazione del 1989, cit., p. 111), Morandi rassicura Soffici: «Tutto è già stato chiarito. Era stato un errore. Anche il quadro che mi è ritornato non è uno di quelli che tu hai acquistato, è quello di *forma lunga colla fruttiera ed il lume* [in Vitali 1977, cit., n. 157]. Facevano appunto figurare come tu dici acquistati i quadri dal Governatorato e le acqueforti da te. Scusami tanto del disturbo.»

Anche le due incisioni erano dunque parte dell'acquisto di Soffici.

Luigi Cavallo

Nella stessa collana

1. Ardengo Soffici, *In morte di Guillaume Apollinaire*, versione e nota di Guido Ceronetti, con una postilla di Mario Richter, 2012.
2. Mario Richter, *Quinto Martini una testimonianza*, 2013.
3. Ardengo Soffici, *Dino Campana a Firenze*, nota di Luigi Cavallo, 2014.
4. Ardengo Soffici, *Paul Cézanne*, nota di Luigi Cavallo, 2015.

Stampato da Pentalinea editore in Prato
per conto dell'Associazione Culturale "Ardengo Soffici"
in 400 copie numerate su carta Arcoprint edizioni
delle cartiere Fedrigoni
aprile 2015