

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, poiché 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 lavoro 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, trasfigurarli, 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 consumazione 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 lavoro 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