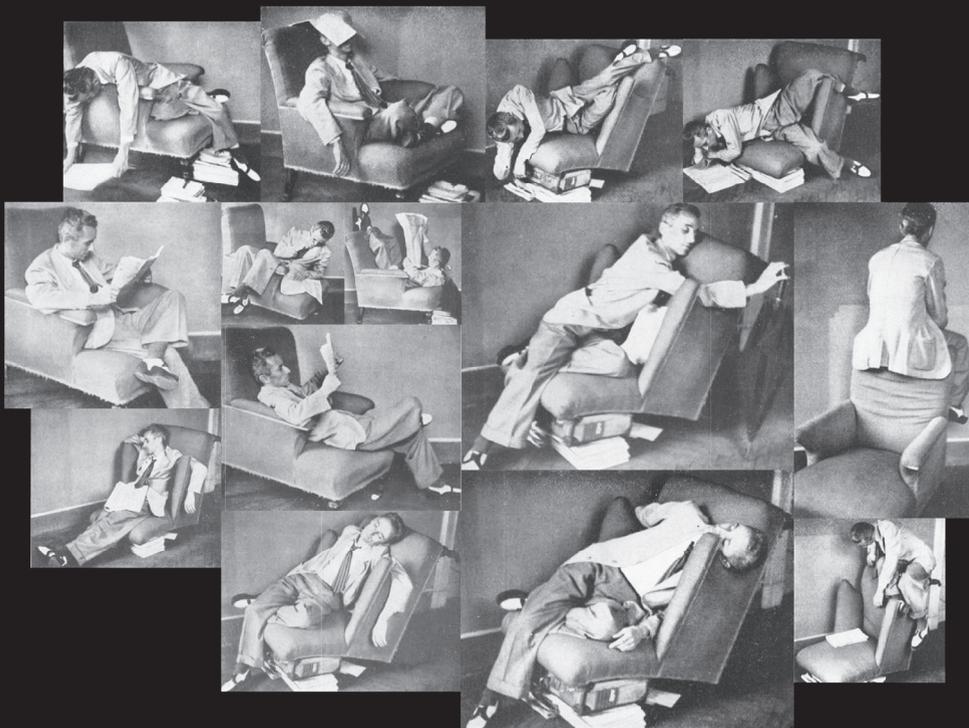


dicembre 2016

# L'UOMO NERO <sup>13</sup> all'opera



L'UOMO NERO

“[...] i pastrelli volavano come loro quando si chiudeva nella piccola stanzina la fornace a modellare. Si animavano di una forza segreta e delicatissima.”

Ma Antonio Fontana trova anche quel piacere di derivare la forma da elementi primordiali – la terra e il fuoco – che aveva segnato una parte importante del suo lavoro italiano degli anni Trenta. Adesso dai forni non uscirebbero più vasi e piatti, con elementi figurativi, talvolta narrativi, talvolta tendenti al puro segno e alla assunzione di un gesto, a ricordare la necessità di una produzione in qualche misura commerciabile e meglio, più facilmente commerciabile, accanto a teste e proprie sculture, battaglie e guerrieri ma anche madonne e crocifissi.

Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Beni culturali e ambientali  
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

L'UOMO NERO

anno XIII, n. 13, dicembre 2016

MIMESIS

ISBN 978-88-5753-956-0



9 788857 539560

16,00 euro ISSN 1828-4663

Esercizi di lettura

13



**L'uomo nero**  
Materiali per una storia  
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XIII  
n. 13, dicembre 2016



**L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità**

Nuova serie, anno XIII, n. 13, dicembre 2016  
a cura di Silvia Bignami

*direttore:*

Antonello Negri

*comitato scientifico:*

Silvia Bignami  
Yves Chevrefils Desbiolles  
Rossella Froissart  
Ana Magalhães  
Antonello Negri  
Paolo Rusconi  
Jeffrey Schnapp  
Giorgio Zanchetti



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**  
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

*Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea*

via Noto 6, 20141 Milano  
tel. +39 02 50322000  
[http://users.unimi.it/uomo\\_nero/](http://users.unimi.it/uomo_nero/)  
e-mail: uomonero@unimi.it

*redazione:*

Davide Colombo  
Massimiliano Galli  
Viviana Pozzoli

*impaginazione:*

Francesca Adamo

*progetto grafico:*

Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

*editore e distributore:*



MIMESIS EDIZIONI  
(Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)  
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383  
fax: +39 02 89403935  
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2016, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

*in copertina:*

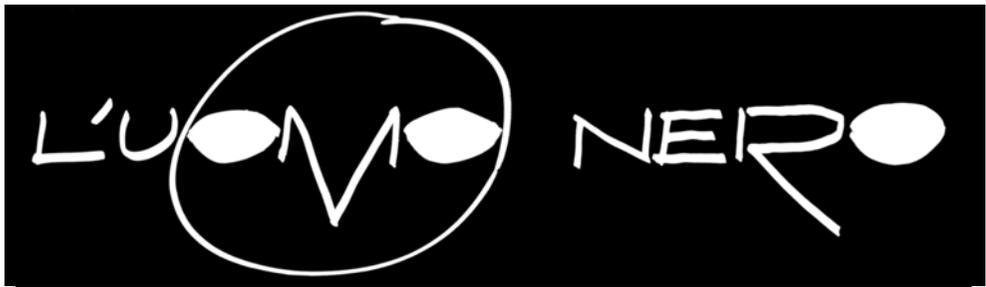
Emilio Isgro, *Progetto di copertina per "L'uomo nero"*,  
2016, tecnica mista su carta, cm 29,5 × 21.

*in quarta di copertina:*

elaborazione grafica da Bruno Munari, *Uno torna a casa stanco  
per aver lavorato tutto il giorno e trova una poltrona scomoda*,  
"Domus", XVII (202), ottobre 1944.

*Crediti fotografici:*

p. 4 © Aleksandr Rodčenko, by SIAE 2017; p. 12 1955.552 © Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA (photo by Michael Agee); p. 14 © 2016, Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino; p. 19 Courtesy of Kunsthalle Bremen; p. 21 Courtesy National Gallery of Art; p. 28 da Degas (Paris, Grand Palais, 9 février-16 mai 1988; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 16 juin-28 août 1988; New York, The Metropolitan Museum, 27 september 1988-8 January 1989), Parigi, Réunion des musées nationaux, 1988, p. 344; p. 31 da Degas (Paris, Grand Palais, 9 février-16 mai 1988; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 16 juin-28 août 1988; New York, The Metropolitan Museum, 27 september 1988-8 January 1989), Parigi, Réunion des musées nationaux, 1988, p. 345; p. 33 da Degas e gli italiani a Parigi (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre-16 novembre 2003; Edimbourg, Royal Scottish Academy, 12 dicembre 2003-29 febbraio 2004) a c.di Anne Dumas, Ferrara, Ferrara Arte, 2003; p. 35 da Degas (Paris, Grand Palais, 9 février-16 mai 1988; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 16 juin-28 août 1988; New York, The Metropolitan Museum, 27 september 1988-8 January 1989), Parigi, Réunion des musées nationaux, 1988, p. 352; p. 76 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 80 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 81 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 85 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 86 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 87 © Giorgio Morandi, by SIAE 2017; p. 92 © Renato Guttuso by SIAE 2016; p. 95 © Renato Guttuso by SIAE 2016; p. 97 AsL: Galleria d'arte La Tartaruga, fasc.74/87 0003 –2016; © Renato Guttuso by SIAE 2016; p. 98 © Renato Guttuso by SIAE 2016; p. 99 © Renato Guttuso by SIAE 2016; p. 118 Courtesy Erica Ravenna Fiorentini Arte Contemporanea, Roma; pp. 126-127 Archivio Enrico Castellani, Milano; p. 130 photo by Desdémone Bardin; pp. 131; p. 134 photo by César Oiticica Filho; p. 135 photo by César Oiticica Filho; photo by Claudio Oiticica, courtesy of Projeto Hélio Oiticica; p. 142 Foto di André Morain, archivi Stedelijk Museum, Amsterdam; p. 150 courtesy Archivio Accardi Sanfilippo; p. 162 fotografia di Dariusz Błażewski © Castello Reale di Wawel, Cracovia.



## Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XIII, n. 13, dicembre 2016

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
Dipartimento di Beni culturali e ambientali  
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

5

Silvia Bignami  
L'uomo nero all'opera

### Esercizi di lettura

### Rarità, riscoperte, segnalazioni

- |     |   |   |     |
|-----|---|---|-----|
| 13  | Matteo Piccioni<br>Dall'interno all'esterno.<br><i>Intérieur à Arcachon</i> di Edouard Manet                      | Marco Cavenago<br>Precisazioni sull'attività dello scultore<br>Michele Vedani (1874-1969)<br>nel territorio di Gorgonzola | 169 |
| 29  | Francesca Castellani<br><i>La Petite danseuse de quatorze ans</i><br>di Edgar Degas. Aporia della scultura        | <i>Gli autori de "L'uomo nero"</i>  | 181 |
| 43  | Antonello Negri<br><i>Der Abenteurer</i> di George Grosz  |   |     |
| 57  | Giulia Toso<br>"Anch'io sono come una navicella<br>in pelago": <i>Il marinaio francese</i><br>di Filippo de Pisis |   |     |
| 77  | Flavio Fergonzi<br>Giorgio Morandi, <i>Natura morta</i> ,<br>1935 (Vitali 191)                                    |   |     |
| 93  | Chiara Perin<br>Un quadro di storia. Renato Guttuso,<br><i>La battaglia di ponte dell'Ammiraglio</i> , 1951-52    |   |     |
| 113 | Elisa Francesconi<br>Tano Festa, <i>La porta rossa</i> (1962):<br>oggetto o 'iconografia della superficie'?       |   |     |
| 131 | Lara Demori<br>Hélio Oiticica's <i>Parangolé capes</i> :<br>the anti-art will of cultural zero                    |   |     |
| 143 | Laura Calvi<br><i>Nul 65</i> e il caso-studio dell'Ambiente<br>luminoso di Gianni Colombo                         |   |     |
| 151 | Laura Iamurri<br>Una cosa ovvia. Carla Accardi,<br><i>Tenda</i> , 1965-66   |   |     |



Fig. 1. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935. Collezione privata, già Raccolta Pietro Feroldi (Vitali 191)

## Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935 (Vitali 191)

Flavio Fergonzi

Nel 1935, interrompendo una lunga ricerca pittorica dedicata al tema esclusivo del paesaggio, Giorgio Morandi si accinse a dipingere un ciclo di quattro nature morte: ad accomunarle è l'avvicinamento dello sguardo al soggetto rappresentato, il disordine delle presenze sulla ribalta, la cromia dominata da intonazioni brunastre, una pennellata risentita<sup>1</sup>. Oggetto di riflessione di questo testo è la più singolare e meno affollata delle quattro (fig. 1): sarà da qui in avanti indicata come *Natura morta Feroldi*, dal nome del suo primo proprietario, il bresciano Pietro Feroldi. Vi convivono caratteristiche tra loro a prima vista poco conciliabili: asimmetria e, insieme, eloquenza monumentale; precisione ottica per alcuni dettagli e brutale sintesi visiva per le rimanenti parti. Studiare un quadro simile, per molti versi un *unicum* nel catalogo morandiano, presenta per lo storico dell'arte una difficoltà evidente: Morandi è un pittore per pittori e le sue qualità più specifiche, quelle che riguardano l'invenzione disegnativa o la regia chiaroscurale e cromatica, sfuggono a chi pittore non è. Il fatto che l'artista sia piaciuto così tanto ai letterati italiani (oltre che ai critici della pura visibilità) credo si spieghi proprio per l'affermazione di orgogliosa alterità della pittura rispetto alla letteratura che dichiarano i suoi quadri: una alterità che fu, per chi scriveva e non praticava la pittura, un cemento e una consolazione a un tempo. È utile per una volta accettare la sfida che Morandi lancia allo spettatore: quella di

guardare il quadro con gli strumenti del pittore. Di rivolgere cioè l'attenzione ai dispositivi visivi messi alla prova entro il genere della natura morta: "il nostro dizionario, e anche il nostro trattato d'armonia e la nostra grammatica" come era scritto da un pittore, Henri des Prunaux, su "La Voce" nel 1911, in un articolo che non dovette sfuggire al Morandi ventenne<sup>2</sup>.

### *Un doppio invio cruciale*

Quando dipinge questo quadro Morandi ha quarantacinque anni, una fama che sta crescendo presso una cerchia ristretta di appassionati, qualche riconoscimento critico di rilievo, una posizione istituzionale (dal 1929 tiene la cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna). Il suo dipingere poco, e solo i generi minori del paesaggio e della natura morta, ne ha fatto un caso particolarissimo nel sistema dell'arte italiano, dominato dal ritorno alla figura e alla grande decorazione; e soprattutto un caso di collezionismo e di mercato, con pochi, intelligenti raccoglitori stregati dalla qualità dei suoi lavori<sup>3</sup>.

Credo che la prima operazione da fare sia di situare la *Natura morta Feroldi* nella posizione che le compete all'interno del catalogo morandiano degli anni trenta: guardandola dal punto di vista di Morandi, delle inevitabili gerarchie che il pittore applicava alla sua produzione. È noto che Morandi sottoponeva il suo lavoro pittorico a una feroce selezione, ma non tutti i quadri che sopravvivevano a questo vaglio erano da lui considerati sullo stesso piano: ci sono quelli da subito individuati come pubblici, destinati alla esposizione o alla pubblicazione; altri che sono conservati nello studio in attesa di più accorti compratori; altri che vengono apparentemente dimenticati, per riapparire, in mostra o in riproduzione, anche decenni più tardi.

La storia espositiva della *Natura morta Fe-*

roldi ci fornisce significative indicazioni in questo senso; anche se, purtroppo, allo stato delle conoscenze non abbiamo la certezza sulla prima apparizione pubblica del quadro. Il catalogo ragionato di Lamberto Vitali ha infatti identificato l'opera in quella inviata alla mostra *L'Art Italien des XIXe et XXe Siècles* tenuta a Parigi, al Jeu de Paume, a partire dal maggio 1935. Ma il catalogo della mostra non dà, oltre alla data ("1935"), informazioni ulteriori sulla *Natura morte* lì esposta<sup>4</sup> e non sono note, dalle riviste o da altre pubblicazioni del tempo, fotografie delle sale. Sarebbe, questa dell'invio parigino, una scelta parlante. Morandi, su invito di Antonio Maraini, ha la possibilità di esporre a una mostra internazionale e politicamente strategica un solo quadro (per farsi un'idea, dieci ne vengono chiesti ad Arturo Tosi, sette a Carlo Carrà) e sceglie proprio questo che ha da poco finito; quello apparentemente, più lontano dalla *koiné* di sobrio classicismo cara al potente Segretario della Biennale di Venezia e Commissario del Sindacato degli Artisti<sup>5</sup>.

Ma è il secondo episodio della sua storia espositiva a fare di questa *Natura morta* un vero punto fermo del catalogo morandiano. L'opera, che nel frattempo era entrata nella collezione di Pietro Feroldi, è scelta da Morandi per la sala antologica da lui allestita alla Terza Quadriennale Romana, nel 1939<sup>6</sup>: l'unica retrospettiva che Morandi realizzò in vita in Italia. La mostra fu da lui attentamente selezionata con un percorso attraverso 42 quadri, 12 acquedotti e due disegni che ripercorrevano la sua attività a partire dal 1913. Per fare questo inseguì con accanimento opere da anni collocate in collezioni private (con particolare attenzione per quelle che avevano fatto parte della collezione di Mario Broglio e dei suoi cofinanziatori, da poco dispersa sul mercato); riportò alla luce dal suo studio quadri di due decenni precedenti mai pubblicati né esposti; ricompose

alcuni snodi della sua carriera che erano sfuggiti a tutti come la sequenza di piccoli formati del 1921-24.

La presenza della *Natura morta* Feroldi nella sala della Quadriennale del 1939 non è significativa solo perché ribadisce la sua eccellenza nel canone morandiano secondo il punto di vista dello stesso artista; ma ancor più perché in mostra, al numero 40 di catalogo (non sappiamo se appeso vicino o lontano perché non ci sono fotografie dell'allestimento), è indicata la *Natura morta* del 1935 prestata dalla collezione di Anna Laetitia Pecci Blunt<sup>7</sup>. Un quadro che è per soggetto, formato, intonazione cromatica e tecnica pittorica in stretta relazione con il nostro: è solo più affollato, e la costruzione appare più serrata ed equilibrata (figg. 9-10). E ha avuto, proprio nel periodo di apertura della Quadriennale, una visibilità pubblica maggiore: fu infatti incluso tra le tavole a corredo del cruciale saggio di Cesare Brandi su Morandi pubblicato a fine febbraio su "Le Arti"<sup>8</sup> e fu scelto dall'artista per le tavole della sua prima monografia edita da Hoepli nell'aprile. È questa la prima volta in cui Morandi decide di inviare alla stessa mostra due quadri che fanno parte della stessa serie: due quadri, cioè, di cui uno sia la variante, o lo sviluppo evidente, di un altro. Ed è l'unica volta in cui questo avverrà anche in futuro, in mostre di cui l'artista ha il controllo diretto delle opere esposte, così da imporre inclusioni ed esclusioni.

L'operazione di ricostruire, in mostra o in volume, le serie morandiane (certamente agevolata dopo l'uscita, nel 1977, del catalogo generale di Lamberto Vitali) è cara ai critici e ai curatori di oggi: che vogliono evidentemente concentrare l'attenzione sul procedimento tutto formalista, e in certo modo preconconcettuale, del Morandi seriale. Ma non era certo un'operazione gradita all'artista.

Esistono molte evidenze a questo proposito. Proprio alla Quadriennale del 1939

Morandi decise di esporre, prestata da Alberto Della Ragione, la capitale *Natura morta* Vitali 29 con quattro oggetti del 1916, e riservò invece una riproduzione nel citato libretto Hoepli alla correlata *Natura morta* Vitali 28 con tre oggetti da poco riesumata<sup>9</sup>: i due quadri non sarebbero mai stati esposti insieme, e sarebbero stati riprodotti l'uno di seguito all'altro solo in due tavole della lussuosa monografia prefata da Vitali del 1964<sup>10</sup>. La storia pubblica di opere che sono tra loro in relazione mostra sempre canali mai comunicanti. Il caso tipico è quello di quadri considerati da Morandi cruciali e a lui non più disponibili (come nel caso della *Natura morta* Vitali 114 del 1923, entrata nella collezione di Flaminio Martellotti che per statuto non prestava e non consentiva riproduzioni<sup>11</sup>; o della Vitali 128, esposta alla Seconda Mostra del Novecento Italiano del 1929 e subito acquistata da Alberto Faccincani): le loro varianti, o le loro riprese quasi letterali ma eseguite con una stesura pittorica differente e per certi versi alternativa, sono destinate a mostre pubbliche (il Premio Carnegie a Pittsburgh del 1929 e l'Esposizione del Novecento Italiano ad Atene del 1931 per due varianti della prima, le Vitali 1344 e 143) o al mercato (la quasi replica Vitali 138 della seconda). Ma questo avviene solo dove o quando non esisteva più la memoria dei prototipi cui i quadri più recenti facevano riferimento.

Il Morandi che, tra la fine degli anni venti e gli anni trenta, sceglieva le opere da inviare in mostra puntava piuttosto a richiamare l'attenzione sulla varietà delle sue invenzioni.

Dal 1939 retrocediamo di un decennio. Verso il 1930 Morandi si sta affacciando per la seconda volta, dopo la breve stagione di "Valori Plastici", a una sicura fama di pittore; e, invece di ribadire una sua cifra riconoscibile, sperimenta una varietà stilistica che lascia increduli. Si fatica a

trovare un filo conduttore entro una gamma talmente ampia di soluzioni pittoriche che nessuno, in Italia ma anche in Europa, sembra potersi permettere. Si alternano, in una dozzina di mesi, la costruzione architettonica più implacabile (Vitali 152) e la perdita di centralità dell'oggetto e del volume (Vitali 144); stesure magre (Vitali 151) e altre densissime, tessute come in un arazzo (Vitali 146); una calcolatissima piramide spaziale (Vitali 147) e un controllo estremo, che riduce le presenze sulla ribalta a ombre cinesi (Vitali 148).

Proprio questa varietà di stili Morandi vuole evidenziare nelle rare esposizioni cui è invitato. Alla Biennale del 1930 non dovette essere facile riconoscere, al di là dei soggetti (i consueti, umili oggetti della cucina e dello studio allineati sulla ribalta), il comune denominatore stilistico che legava la citata *Natura morta* Vitali 146 e quella illustrata in catalogo (Vitali 141), dalle presenze nitidamente stagiate (fig. 2). Alla Prima Quadriennale Romana, gennaio 1931, la terna di opere presentate era quasi paradossale: alla compresenza delle differentissime e citate Vitali 147 e 148 si aggiungeva la 157, con i due oggetti allineati e giustapposti, isolati nella loro esattezza ottica (fig. 3).

Otto anni più tardi, quando alla Terza Quadriennale gli fu offerta l'opportunità di allestire una intera sala in una mostra collettiva, l'artista volle ribadire questa posizione: non c'era uno "stile Morandi", e ogni quadro raccontava una storia pittorica a sé. La peculiarità del pittore, per chi sapeva capirlo davvero, andava ritrovata a un livello più profondo rispetto a quello dello stile. In ognuno dei quadri, anche se in modi pittorici così diversi, si poteva ritrovare quel particolare rapporto, in continua tensione e persino opposizione, tra architettura della visione e colore. Questo rapporto fu riconosciuto, pur con conclusioni diverse, dagli osservatori più preparati. Secondo Giuseppe Marchiori l'unicità



Fig. 2. Giorgio Morandi alla XVII Biennale di Venezia, 1930: *Natura morta*, 1929 (Vitali 141) e *Natura morta*, 1929 (Vitali 146)

di questi quadri nasceva non dal sontuoso tessuto cromatico ma “dalla rigorosa unità architettonica e spaziale, da una misura che ordina e incatena purissime forme”, dalla tensione, in ultima analisi, verso “lo schema astratto”<sup>12</sup>; Cesare Brandi intuì, all’opposto, che nella “fusione a caldo” tra “costruzione spaziale prospettica e costruzione cromatica” era quest’ultima a imporsi: il colore portava sempre un “improvviso attacco dissolvente all’oggetto”<sup>13</sup>.

### *Quale tradizione?*

La *Natura morta* Feroldi fu dipinta pochi mesi dopo che Roberto Longhi, nella sua prolusione all’anno accademico 1934-35 dell’Università di Bologna, concluse una rassegna dedicata a *Momenti della pittura bolognese* osservando come Morandi, “uno dei migliori pittori viventi d’Italia”, si inserisse nella tradizione più alta del locale naturalismo (da Vitale da Bologna ad Annibale Carracci a Giuseppe Maria Crespi) “con una lentezza meditata, con una affettuosa studiosità” tale da ricordare quella di un “nuovo incamminato”; il testo venne

pubblicato, a inizio 1935, sulla rivista bolognese “L’Archiginnasio”<sup>14</sup>.

L’accenno longhiano giunse particolarmente inatteso nell’ambiente artistico di Bologna e segnò il vero punto di svolta della fortuna dell’artista negli anni trenta. Longhi, la cui intelligenza e la cui spregiudicatezza visive erano in Italia insieme mitizzate e temute, dopo le giovanili simpatie per i futuristi non si era mai schierato apertamente a favore di nessuno degli artisti italiani del proprio tempo (i testi anni venti su Gregorio Sciltian e Carlo Socrate erano troppo ambigui, e vi traspariva troppo la superiorità intellettuale del critico<sup>15</sup>), e il nome di Morandi suonò quindi come un importante riconoscimento di valore.

Nel 1934, vista nel suo sviluppo ormai più che ventennale, la pittura di Morandi si collocava però con qualche difficoltà in un percorso caratterizzato dalla “affettuosa verosimiglianza col reale” quale era quello individuato da Longhi come costante della tradizione bolognese. L’artista non aveva amato, fin lì, il classicismo carraccesco, e, al di là di una generica poetica naturalista sempre rivendicata, non si sentiva particolarmente legato alla tradizione visiva della

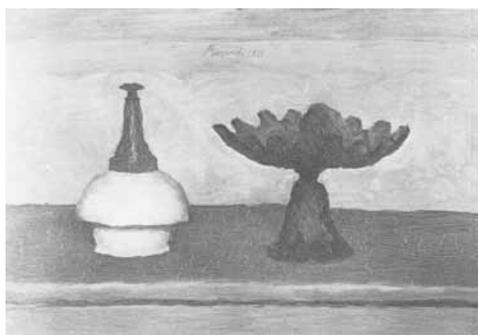


Fig. 3. Giorgio Morandi alla Prima Quadriennale Romana, 1931: *Natura morta*, 1929 (Vitali 147), *Natura morta*, 1929 (Vitali 148) e *Natura morta*, 1930 (Vitali 157)

sua città. In una più tarda (1955) conversazione con Francesco Arcangeli avrebbe manifestato la sua insofferenza verso le macchine pittoriche della tradizione dei Carracci, cui rimproverava una insopportabile retorica e persino una certa approssimazione compositiva<sup>16</sup>. Si sentiva, invece, fin da giovane legato alla tradizione fiorentina e più in generale toscana (la linea estesa da Giotto a Masaccio a Paolo Uccello a Piero della Francesca), in cui riconosceva quell'assoluto della forma che individuava come fondativo dei valori della grande pittura<sup>17</sup>.

Morandi era un lettore di Longhi: lo seguiva dagli articoli giovanili apparsi sulla "Voce" e continuò a leggerlo anche nelle riviste di storia dell'arte più specialistiche<sup>18</sup>. Esiste, negli scritti sulla pittura tre e quattrocentesca di Longhi, una interpretazione che dovette essere cara a Morandi; e che Longhi poté riconoscere come continuata nella pittura dell'artista bolognese. Se si osservano con attenzione alcune delle maggiori nature morte dipinte da Morandi poco prima e poco dopo quella Feroldi del 1935 (ne sono due esempi significativi la Vitali 170 del 1932 e la Vitali 227 del 1938) è facile osservare come Morandi dipinga ricorrendo poco al chiaroscuro. I volumi degli oggetti non sono suggeriti con lo sfumato: l'illusione di profondità o di emersione dei piani e degli spigoli è ottenuta attraverso la giustapposizione di zone uniformemente colorate. Come in una tarsia prospettiva del Quattrocento queste zone colorate si saldano tra di loro lungo i contorni ed emergono uniformi sulla superficie del quadro: solo le differenti qualità di tono ne fanno intuire la collocazione nello spazio.

Questa operazione implica, da parte del pittore, un preliminare e rigoroso lavoro di riflessione spaziale, e di astrazione visiva dagli oggetti da rappresentare. Inoltre la sequenza di stesura dei piani cromatici non avviene secondo l'ordine tradizionale che ha inizio con lo sfondo per concludersi

con il primo piano, ma segue un ordine inverso, con lo sfondo dipinto alla fine: Morandi aumenta così l'ambiguità spaziale e accresce il carattere di sospesa atemporalità. Tocca all'osservatore attribuire, a ciascuna zona cromatica, il significato di volta in volta di un oggetto (o di un intervallo di vuoto, o di un'ombra) e di collocarlo correttamente entro la scatola prospettica. Queste qualità (scomparsa del chiaroscuro sostituito da zone cromatiche uniformi; visione impassibilmente monumentale; luce zenitale che addensa il colore; primato dell'impianto architettonico) erano state da tempo individuate da Longhi come caratteristiche di una linea di pittura italiana tre-quattrocentesca che, partendo da Maso di Banco, transitava attraverso Domenico Veneziano, Piero della Francesca per poi concludersi, a Venezia, con Giovanni Bellini. Si trattava di una pittura alternativa all'illusionismo scultoreo e ai "valori tattili" della scuola fiorentina. In un saggio pionieristico del 1914 sull'eredità formale di Piero della Francesca Longhi aveva inizialmente definito questa pittura come "sintetismo prospettico" ottenuto attraverso l'applicazione della "forma-colore"<sup>19</sup>; in una più tarda, celebre monografia pubblicata nel 1927 dedicata a Piero della Francesca aveva spiegato, in una rigorosa lettura visiva condotta sugli affreschi e sulle tavole, il procedimento: "il contorno si riduce a un semplice tracciato che si annulla come linea nel momento che i volumi si congiungono fra loro e che ad ognuna delle sagome prospicienti tocca in sorte il proprio vasto colore armonizzato poi nell'unità del lume naturale"<sup>20</sup>. È una lettura che si potrebbe applicare, senza troppa difficoltà, allo stesso Morandi: specialmente a quadri come la *Natura morta* del 1924 (Vitali 101), la stessa acquistata da Longhi, non sappiamo, purtroppo, se prima o dopo la prolusione bolognese del 1934<sup>21</sup>.

Ma la *Natura morta* Feroldi ha caratteristiche che si discostano in modo evidente da

questa ideologia visiva, fiorentina prima, toscano-veneta poi: la sua modulazione tonale, i suoi sobri colori di terra, l'assenza di una costrittiva regola geometrica, l'aderenza alla umile realtà, epidermica e luminosa, delle cose la riferiscono ad altri valori pittorici. Morandi sembra aver capito, verso la metà degli anni trenta, che alla sintesi astratta dei volumi poteva accompagnarsi una attenzione di natura differente, più analiticamente chiaroscurale, che restituisse una visione a un tempo familiare e quasi allucinata. Ed è una allucinazione molto diversa da quella dei quadri con oggetti in controluce del 1930-31, dove le sagome opache si stagliavano, indeterminate, contro la parete luminosa del fondo. Nella *Natura morta* Feroldi convivono infatti dettagli raffinati, davvero chardiniani per esattezza retinica (il profilo del vasetto illuminato, il lustro nella sua cavità, la sua base sbrecciata) e altri di tale sintesi da generare ambiguità di senso: chi osserva il quadro non capisce, ad esempio, se la porzione colorata di giallo spento che vediamo alla sinistra del vasetto a strisce si riferisca allo sfondo (ma il colore non è lo stesso, e manca la linea del limite posteriore della ribalta), oppure a un oggetto retrostante e non riconoscibile (ma è una soluzione che Morandi non adotta mai nei suoi *accrochages*) oppure ancora, ed è più probabile, non sia altro che una emanazione cromatica della ceramica del vasetto: senza una funzione che non sia, dunque, se non esclusivamente pittorica.

È possibile che la lettura della prolusione longhiana del 1934 possa avere suggerito a Morandi la necessità di rifare i conti con la tradizione pittorica della sua città. "Intendere i Carracci, mi avvedo, è affare di maturità"<sup>22</sup>, aveva detto Longhi nello snodo cruciale della sua argomentazione, e il pittore, quarantaquattrenne ed esattamente coetaneo del grande storico dell'arte, capi forse che era giunta l'ora per il confronto con una pittura che aveva a lungo sottovalutato. C'e-

ra una costante che Longhi riconosceva nella pittura bolognese (“sommamente icastica veristica asintattica, direttamente espressiva, talora persino ‘espressionistica’”<sup>23</sup>) alla quale anche Morandi poteva guardare con interesse. E quando Longhi parlò della capacità carraccesca di “comunicare direttamente, ad apertura non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze di natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana delle cose sotto la luce vera”, Morandi poté leggervi un’attitudine che era anche sua; e di cui non aveva capito fino in fondo quel comune denominatore “intimamente romantico”. E chissà quanto agì, nel Morandi che si venne a trovare a cospetto del testo di Longhi, l’insistere di quest’ultimo su termini come “natura”, “verità”, “vero”, “verosimiglianza”, “varietà”; e poi “confidenza”, “affettuosità”, “cordialità”. Termini potenzialmente utili a far riconsiderare a Morandi, con occhio diverso, una linea della sua produzione, quella a un tempo più dimessa e sentimentale. L’insistenza, nella scelta delle opere da inviare alla Quadriennale del 1939, sulla produzione più sfumata e chiaroscurale della sua pittura in alternativa a quella più classicheggiante e costruttiva, fin lì la più apprezzata e celebrata come paradigma di italianità<sup>24</sup>, può essere letta come una angolata autorilettura maturata anche sulla scorta della interpretazione della tradizione bolognese come era stata proposta da Longhi.

Tanto più che Morandi fu l’unico pittore italiano a comprendere un aspetto caratterizzante della lettura longhiana di Piero della Francesca, troppo spesso ridotta dai pittori degli anni venti e trenta a un repertorio di impersonale stile architettonico o di sintesi tonale<sup>25</sup>. L’opera del maestro di Borgo mostrava, secondo Longhi, un superiore equilibrio tra i dettagli, anche i più icastici, dell’osservazione del vero e la composizione generale. E questo grazie alla strategia luminosa messa in atto, capace di accordare in una

larga visione pittorica i minimi accidenti della luce.

La *Natura morta* Feroldi dimostra che le due tradizioni, una toscana, rigorosa nell’architettura e implacabile nella sintesi luminosa, l’altra bolognese, più “naturalista” nell’armonizzare osservazione della realtà e macchina pittorica, potessero per Morandi non essere alternative.

### *Questioni di lingua pittorica*

Resta da chiedersi il motivo della inaspettata compresenza delle due nature morte del 1935, la Pecci Blunt e la Feroldi, alla Quadriennale Romana del 1939: ma per fare questo bisogna affrontare, a mio parere, alcune questioni di lingua pittorica poste dai due quadri.

Si può partire da un interrogativo solo all’apparenza secondario, per un pittore che ha sempre considerato il soggetto funzionale alle superiori ragioni della forma. Quali oggetti sono rappresentati nella *Natura morta* Feroldi? Non è così facile individuarli e qui sta una chiave decisiva, a mio parere, dell’opera.

A partire da sinistra, sul secondo piano della ribalta, si riconosce una scatola metallica da tè, con la sua etichetta rettangolare dai contorni smussati: si tratta di una presenza costante, nei quadri e nelle incisioni del periodo. Davanti a questa, alla sua base, è appoggiata la porzione estrema di un tubo di gomma, una delle presenze più inquietanti del lessico della natura morta morandiana: la sua abituale funzione di marcare violentemente il primo piano, fungendo da introduzione all’*accrochage* allestito sulla ribalta, viene annullata dal brutale *close-up* dello sguardo. Più a destra Morandi ha collocato di scorcio una strana bottiglietta di color rosso mattone, dal corpo piatto e geometrico e dal collo sottile e allungato, che si restringe verso l’alto: sembrerebbe un oliatore metallico per congegni mecca-

nicì; e, se si esclude la *Natura morta* Pecci Blunt, non apparirà mai in altri quadri morandiani. Contro la sua faccia in ombra si staglia un flaconcino piramidale a base triangolare isolato da uno spesso profilo chiaro: lo vediamo in un quadro (Vitali 170) e in una incisione<sup>26</sup> del 1933; e in entrambi i casi con la funzione specifica di chiudere da un lato la sequenza di oggetti. Al centro è posto, con uno scorcio opposto e simmetrico rispetto alla bottiglietta rossa, il vasetto a righe bianche e azzurre che era entrato nel canone degli oggetti morandiani dal 1922. Era sempre stato collocato da solo, nella sua perentoria eloquenza grafica, oppure aveva il compito di segnare il principale snodo compositivo in combinazioni di oggetti ben più strutturate. Mai, prima di questo quadro, era stato così assorbito nel corpo della pittura. Dopo la parentesi di vuoto, all'estrema destra, Morandi ha dipinto quella che a prima vista sembra una massa indistinta: credo si possa riconoscerci una porzione di quel frammento di base di vaso liberty che Morandi colloca, orientato in vari modi, dal 1922<sup>27</sup>; sarà riportato in primo piano in una delle quattro nature morte del 1935, la Vitali 192.

Ci si aspetterebbe, da una scelta di oggetti dall'aspetto così particolare e dalla funzione originaria così differente (un tubo di gomma, un oliatore, una fiala forse di profumo, un vasetto a strisce verticali, la base di un vaso liberty), una sottolineatura del loro specifico formale. E invece il trattamento pittorico cui Morandi li ha sottoposti va in direzione opposta. Mai Morandi aveva, prima di questa data, reso così monumentali, e a un tempo quasi irriconoscibili, gli oggetti da lui rappresentati: l'inedito avvicinamento dello sguardo non li dettaglia ma, piuttosto, li trasfigura. E mai aveva prima lasciato un così libero corso alla tessitura della pennellata, capace di costituirsi come tema grafico alternativo rispetto al contenuto del quadro.

Una parziale risposta alle questioni che pone questa strategia visiva si può (ed è sempre buona norma per Morandi) cercarla nelle incisioni e nei disegni.

A incisione Morandi aveva realizzato, due anni prima<sup>28</sup>, quello che mi sembra un significativo precedente della *Natura morta* Pecci Blunt (fig. 4). Non sono tanto le presenze a suggerire questa relazione (sono comuni soltanto la bottiglia persiana e la scatola da tè) ma è piuttosto la soluzione compositiva adottata, con gli oggetti allineati come un muro frontale che si erge di fronte allo sguardo dell'osservatore. È interessante rilevare come nell'incisione questo muro si stagli contro un'altra fila di oggetti, posti sul secondo piano e interamente in ombra: questo rapporto luminoso è nel quadro ristabilito con la parete di fondo, ottenendo così l'effetto di aumentare l'incombenza del primo piano.

La relazione tra disegni e quadri è, in generale per Morandi, assai più problematica di quanto non lo sia quella tra incisioni e quadri. In questo caso specifico abbiamo la fortuna che due disegni relativi al ciclo di nature morte del 1935 sono stati precocemente pubblicati, entrambi nell'articolo scritto da Giuseppe Raimondi nel 1941 sul Morandi disegnatore<sup>29</sup>. E varrà la pena tenere a mente alcuni riferimenti visivi locali, emiliani, che sono chiamati in causa nel testo da un letterato che da più di due decenni era vicinissimo al pittore: nei disegni di natura morta si diffonde, secondo Raimondi "un lume naturale [...] addirittura regionale, un lume di cielo emiliano"; l'opacità delle superfici gli sembra la stessa delle opere di Francesco Cossa quando sfrutta "la polverosa qualità della tempera a suggerire il senso degli arsi costoloni, e delle ripiegature ombrose, come di terreno asciutto, onde sono costruite le vesti e i mantelli del S. Petronio e del S. Giovanni, nella sua grande pittura del 1474 qui a Bologna"<sup>30</sup>.



Fig. 4. Giorgio Morandi, *Natura morta*, incisione ad acquaforte, 1933 (Cordaro 1933/2)

Fig. 5. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1934 (in G. Raimondi, *Cartella di disegni. Giorgio Morandi*, 1941)

Fig. 6. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935. Collezione privata, già Raccolta Anna Laetitia Pecci Blunt (Vitali 190)





Fig. 7. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935 (in G. Raimondi, *Cartella di disegni. Giorgio Morandi*, 1941)



Fig. 8. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935. Collezione privata (Vitali 192)

Uno dei due disegni riprodotti da Raimondi (fig. 5) si riferisce al quadro Pecci Blunt (fig. 6), ed è datato 1934. Lo schema compositivo, il taglio dell'immagine, il rapporto dimensionale tra formato e oggetti sono esattamente gli stessi del quadro: non riesco a capire se si tratti dello studio preparatorio (e, perciò, datato un anno prima del quadro, che sarebbe da assegnare dunque ai primi mesi del 1935) o un *d'après* per fissare un raggiungimento trovato. L'altro disegno (fig. 7) ha una caratteristica diversa (il tratto è più perentorio e disegna l'arabesco formato dagli oggetti e dai vuoti spaziali) e studia (o segue) con identica precisione un quadro della stessa serie, il Vitali 192 (fig. 8), probabilmente successivo.

Di fatto, questi due disegni poco ci dicono in relazione con la *Natura morta* Feroldi. Ma, se accettiamo che siano studi preparatori, può non essere un caso che siano sopravvissuti quelli in relazione a due delle nature morte prossime alla Feroldi e man-

chi proprio il disegno relativo a quest'ultima. Questa assenza può indicare una precisa modalità di lavoro. È molto probabile infatti che Morandi abbia dipinto prima la *Natura morta* Pecci-Blunt (fig. 9), poi quella Feroldi (fig. 10); e che per quella Feroldi non abbia sentito il bisogno di appoggiarsi a un disegno preparatorio e che abbia tracciato i profili degli oggetti direttamente sulla tela. È difficile ottenere una simile rarefazione, e, insieme, una simile sicurezza compositiva se non a partire da una invenzione preesistente. Con il precedente di una composizione più stabile Morandi poté accrescere il valore di puro fantasma dell'ombra del coperchio aperto della scatola di metallo sulla sinistra; diminuire l'effetto un po' disturbante di solido sfaccettato dell'oliatore rosso (un effetto che era ancora più accentuato nel disegno); e riportare al centro la coppia fiala-vasetto, mettendo alla prova la loro complicata convivenza.

La direzione di lavoro che va da quadri



Fig. 9. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935. Collezione privata, già Raccolta Anna Laetitia Pecci Blunt (Vitali 190)



Fig. 10. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1935. Collezione privata, già Raccolta Pietro Feroldi (Vitali 191)

più affollati a quadri meno affollati sembra, nell'opera morandiana, la più logica; ed è documentabile nel percorso dell'artista a date anche molto diverse<sup>31</sup>. Da uno schema trovato, variando distanza e angolazione dello sguardo o eliminando alcuni oggetti, Morandi giungeva alle costruzioni più efficaci e sperimentali. E non solo nella natura morta ma anche nel paesaggio; e persino partendo da precedenti non suoi ma di altri artisti da lui amati. Non ero riuscito a spiegarmi la straordinaria invenzione del *Paesaggio* (Vitali 177) della collezione Boschi-Di Stefano a Milano finché non ho scoperto che deriva quasi letteralmente da un particolare di un quadro di Corot che Morandi poté studiare dal vero a Roma, a una edizione (1925) della Biennale Romana<sup>32</sup>: come un pittore astratto aveva ritrovato un motivo che, isolato, diventava un altro quadro capace di vivere autonomamente.

Nella *Natura morta* Feroldi Morandi ha provato a modificare una invenzione già

stabilizzata per renderla qualcosa di diverso. Ma, in questo caso particolare, non solo dal punto di vista del disegno (cioè cambiando l'ordine delle presenze, e riducendole) ma agendo a un livello più profondo: reinventando il rapporto tra disegno, formato della tela e trama della pennellata.

È sempre esistita, in Morandi, la consapevolezza che in un quadro agisce una dialettica tra due piani incommunicabili: da un lato quello del soggetto, di ciò che è rappresentato sulla tela (paesaggio o ribalta con oggetti che sia); e dall'altro lato quello della pittura in sé, con la sua fisicità, la sua materia, il suo colore. Perfettamente consapevole di questa dialettica, e di questa contraddizione, Morandi la ha resi visibili attraverso la trama delle pennellate stesse: quasi mai infatti le pennellate suggeriscono mimeticamente la superficie o il volume dell'oggetto, quasi sempre li negano: raccontano di un'altra vicenda, tutta interna alle leggi astratte della pit-

tura. Nella *Natura morta* Feroldi abbiamo la più variata campionatura di pennellate che evidenziano la loro particolare identità, senza far riferimento al soggetto cui dovrebbero alludere: si allargano in sfregghi scomposti, come nel fondo; si ispessiscono e si contraggono, come nel largo, irrealistico contorno chiaro della bocchetta; si liberano in un autonomo arabesco, come nell'irriconeoscibile oggetto sulla destra. In alcune parti del quadro qualcosa ci ricorda però che è ancora possibile un accordo tra la realtà delle cose come viene percepita dalla retina e i mezzi pittorici messi in atto per suggerirla: il lustro luminoso dell'interno del vasetto a righe, che dona la perfetta illusione della cavità; la base quadrata e sbrecciata del vasetto stesso che ricrea la profondità spaziale della ribalta.

In questa tensione tra due piani apparentemente inconciliabili sta la grandezza di questo quadro: la storia "naturalistica" della pittura, dal Quattrocento ai bolognesi del Seicento, e poi fino a Chardin e a Corot, da un lato; la più recente tradizione cézanniana e postcézanniana, che separa la stesura pittorica dall'oggetto rappresentato dall'altro. Credo che Morandi sia stato l'ultimo pittore ad aver tentato di tenere insieme questi due estremi, palesandone, da pittore moderno, tutte le contraddizioni.

Si può, allora, provare a spiegare l'inaspettata presenza dei due quadri nella stessa sala della Quadriennale Romana del 1939. La *Natura morta* Pecci Blunt ribadiva la condizione "moderna" della pittura. La sua composizione è implacabile e serrata: i due oggetti di altezza maggiore, l'oliatore e la bottiglia persiana, servono a scandire il ritmo delle verticali; la curvatura del tubo di gomma riprende la curvatura del tavolo; l'introduzione da sinistra con la doppia scatola da tè spinge l'affollamento degli oggetti verso destra, mentre il rilievo visivo del vasetto a strisce collocato al centro corregge questa spinta; la clausola

della fiala piramidale sulla destra ribadisce un ordine geometrico, come una quinta di palcoscenico. Tutto è funzionale a mostrare l'artificio astratto che governa la natura morta nella sua accezione modernista, novecentesca. Nella *Natura morta* Feroldi questo equilibrio frana. È bastato togliere un oggetto (la bottiglia persiana, il più nobilmente plastico e cromaticamente sontuoso di tutti quelli presenti nel quadro Pecci Blunt) lasciando così indovinare il piano di fondo; spostare la fiala al centro e rimpiazzarla, a destra, con l'irriconeoscibile frammento di base di vaso liberty; disporre gli oggetti su un piano dal profilo a linea retta e non circolare; e, soprattutto, avvicinare di poco lo sguardo angolandolo verso destra perché il quadro assumesse un carattere completamente diverso: di osservazione reale, di attenta mimesi chiaroscurale, di sfida con la tradizione antica della natura morta, intesa come cemento con il visibile. E, insieme, un carattere di paradossale, inquietante apparizione, perché la monumentalità che era insita nello schema astratto di partenza, quello della *Natura morta* Pecci Blunt, è qui conservata, e addirittura potenziata. Chissà che davvero i termini di "evocazione", "inquietudine", senso spaesante di "momentaneo" usati da Longhi nella sua prolusione bolognese in riferimento alla pittura carraccesca non abbiano agito su Morandi, in modo sotterraneo, nella ricerca di una soluzione pittorica così particolare.

1. Sono i quadri catalogati in Lamberto Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, IIa ed. ampliata, Milano, Electa, 1983, nn. 190, 191, 192, 194. Tutti i quattro quadri sono di impegnativo formato rispetto alle consuetudini dell'artista (superano sempre i 50 cm di altezza); i primi tre presentano iscritte firma e data "Morandi 1935". Al n. 193 del catalogo di Vitali è catalogata una quinta natura morta di formato analogo e datata 1935 ma dalle caratteristiche cromatiche e stilistiche assai

differenti: allo stato degli studi è difficile avanzare l'ipotesi se la esecuzione di quest'ultima debba anticipare o seguire quella delle altre quattro. Dal 1932 al 1935 di Morandi sono noti a pittura (ma non a incisione) solo paesaggi; una nuova serie di nature morte sarà inaugurata nel 1936.

2. Henri des Pruraux, *Della natura morta*, "La Voce", III (25), 22 giugno 1911, p. 596: sulla centralità dell'articolo per la formazione del giovane Morandi ha insistito Maria Mimmita Lamberti, *Convenzioni e convinzione di un genere pittorico*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, aprile-settembre 1998), a c. di Laura Mattioli Rossi, Milano, Mazzotta, 1998, pp. 27-40. Tra gli studi su Morandi che hanno indagato lo specifico formale della sua invenzione pittorica si vedano Laura Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi: questioni di metodo* e Marilena Pasquali, *Percezione e allusione nell'opera matura di Giorgio Morandi*, in *Morandi ultimo*, cit., pp. 9-26 e 41-50; Donna De Salvo, *Memento Morandi*, in *Giorgio Morandi*, (Londra, Tate Modern, maggio-agosto 2001), a c. di Donna De Salvo e Matthew Gale, Londra, Tate Trustees, 2001, pp. 10-15; Fanette Roche-Pézarid, *Les apprêts de Morandi, ou l'expérience poussée à bout*, «Revue de l'Art», XXXVII (144), 2004, n. 2, pp. 19-26; Siri Hustvedt, *The Drama of Perception: Looking at Morandi* (conferenza originariamente tenuta nell'ambito della serie di incontri *Sunday Lectures of the Met*, 21 settembre 2008) e Maria Cristina Bandera, *Contemporaneità di Morandi*, in *Giorgio Morandi*, (Lugano, Museo d'Arte Città di Lugano, 10 marzo-1° luglio 2012), a c. di Maria Cristina Bandera e Marco Franciolli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 254-269 e 14-51. A capostipite di queste ricerche va ricordato il fondamentale, e per molti versi insuperato, Carlo Ludovico Ragghianti, *Morandi, o l'architettura della visione* (1981), in *Opere di Carlo L. Ragghianti. VIII. Bologna cruciale 1914, e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Bologna, Calderini, 1982, pp. 223-253.

3. Per una interpretazione del Morandi anni trenta restano centrali le pagine di Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizioni del Milione, 1964, pp. 243-298; diversamente orientato nella sottolineatura dei rapporti con la cultura visiva di altri artisti dell'anticlassicismo italiano Marilena Pasquali, "Quelle sabbie portate a vibrare...". *La trasformazione dell'immagine morandiana tra il 1925 e il 1939*, in *Morandi e il suo tempo*,

(Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 9 novembre 1985-10 febbraio 1986), a c. di Franco Solmi, Milano, Mazzotta, 1985, pp. 54-68; da ultimo Janet Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2004, pp. 135-153. Sulle relazioni con letterati e critici di area fiorentina Maria Cristina Bandera, *Morandi e Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti*, in *Morandi e Firenze*, (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, 21 gennaio-6 marzo 2005), a c. della stessa, Milano, Mazzotta, 2005, pp. 15-35. Per il collezionismo morandiano dello stesso periodo Flavio Fergonzi, *Dagli "acquirenti amici" alla "lista di attesa per un quadro": un primo profilo del collezionismo morandiano*, in *Giorgio Morandi. Collezionisti e amici*, (Varese, Villa Panza, 19 settembre 2008-11 gennaio 2009), a c. di Anna Bernardini, Milano, Skira, 2008, pp. 17-30.

4. *L'Art Italien des XIXe et XXe Siècles. Catalogue*, (Parigi, Jeu de Paume des Tuileries, maggio-luglio 1935), Parigi, editore non indicato, p. 105, n. 92: "Morandi, Giorgio. Nature morte (1935)".

L'opera di Morandi è curiosamente l'unica di tutto il catalogo parigino a presentare l'indicazione della data. Per un errore nella compilazione del catalogo generale di Morandi lo stesso numero 92 della esposizione di Parigi è assegnato anche alla *Natura morta* al numero successivo (Lamberto Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, cit., n. 192).

5. Sulla strategia di confronto internazionale tra arte italiana e arte straniera di Antonio Maraini negli anni trenta si veda Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini*, Udine, Forum, 2006.

6. *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Milano-Roma, Domus, 1939, p. 179, n. 32: "Natura morta (1935). Propr. Pietro Feroldi". La puntuale identificazione delle opere esposte da Morandi nella Sala XXXVI della mostra romana si deve a una nota di Federica Rovati, *Guttuso d'après Morandi. Note al testo*, "Prospettiva", (134-135), luglio 2009, pp. 172-173. Neanche il fitto epistolario tra Pietro Feroldi e il suo consigliere per gli acquisti Carlo Belli (*Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942*, a c. di Giuseppe Appella, Milano, Skira, 2003) consente di precisare la data di ingresso della *Natura morta* Vitali 191 nella collezione bresciana; si tratta, comunque, dell'unica *Natura morta* datata al 1935 mai appartenuta alla collezione e l'*ante quem* per l'acquisto va dunque fissato al novembre 1938,

quando la lista delle opere per la Quadriennale fu completata. L'opera fu subito fatta riprodurre in quadricromia dal collezionista (e pubblicata in *Le grandi raccolte d'arte contemporanea. La Raccolta Feroldi*, presentata da Guido Piovene, Milano, Edizioni del Milione, 1942, tav. 23). In una lettera a Belli, Feroldi, che voleva presentare la quadricromia in concomitanza con la presenza dell'opera in mostra a Roma, si lamentava del risultato tecnico della riproduzione (lo zinco era stato realizzato da Brivio e la tiratura da Alfieri e Lacroix) che "usciva un po' debolezza accentuando un aspetto pittorico che l'opera, considerata in sé stessa, non svelava"; anche se doveva riconoscere nell'ultimo Morandi un certo allontanamento dalla "costruttività classica e antimpressionista" e un tradimento della sua "partenza metafisica per immergersi in una particolare sensibilità che lo collocherà come l'ultimo autentico esempio del mondo pittorico del secolo scorso" (Lettera di Pietro Feroldi a Carlo Belli del 2 marzo 1939, da Brescia, in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 146).

7. *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 179, n. 40: "*Natura morta* (1935). Propr. Pecci" (Lamberto Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, cit., n. 190). Era il quadro già esposto alla mostra *Anthology of Contemporary Italian Painting*, (10 dicembre 1937-1° gennaio 1938) e lì acquistato dalla contessa Pecci-Blunt, insieme al Vitali 207, per 2000 lire. Di tutta la vicenda ha parlato Nicol Mocchi nella comunicazione intitolata "*Quivering and shadowy: Morandi's North-American Fortunes in the 1930s*" tenuta ai Morandi Study Days del Center for Italian Modern Art di New York il 19 e 20 maggio 2016: la copia del raro catalogo della mostra del 1937 conservata alla Frick Art Reference Library non riporta le date dei tre quadri (per il Vitali 190: "n. 43. *Still Life*"), ma la storia successiva della *Natura morta* ne consente una identificazione indubitabile. Per la collezione Pecci Blunt e la succursale della galleria aperta a New York si veda inoltre Roberta Porfiri, *The Comet Art Gallery. L'Italia e l'America negli anni Trenta attraverso l'impresa di Anna Laetitia Pecci Blunt a New York*, "Bollettino d'Arte", 97 (13), 2012, pp. 33-58.

8. Cesare Brandi, *Cammino di Morandi*, "Le Arti", I (3), febbraio-marzo 1939, tav. LXXXIV (finito di stampare il 28 febbraio 1939); Arnaldo Beccaria, *Giorgio Morandi*, Milano, Hoepli, 1939, tav. XXIX (include, nella rassegna bibliografica, recensioni

fino all'aprile); la Terza Quadriennale aveva inaugurato il 5 febbraio.

9. *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 177, n. 5; Arnaldo Beccaria, *Giorgio Morandi*, cit., tav. VII.

10. Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, Edizioni del Milione, 1964, tavv. 22 e 23.

11. Per la datazione e la storia collezionistica della *Natura morta* Vitali 114 rimando a Flavio Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni delle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", (26), 2002 (ma ottobre 2004), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, pp. 481-482.

12. Giuseppe Marchiori, *Alla Terza Quadriennale. Giorgio Morandi*, "Corriere Padano", 23 febbraio 1939.

13. Cesare Brandi, *Cammino di Morandi*, "Le Arti", I (3), febbraio-marzo 1939, p. 250.

14. Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, "L'Archiginnasio", XXX (1-3), 1935, pp. 111-135, poi in Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1934), in *Da Cimabue a Morandi*, a c. di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, p. 217 (nella di poco successiva ripubblicazione del testo in Id., *Lavori in Valpadana*, [Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, vol. VI], Firenze, Sansoni, 1973, è stato significativamente potato l'iniziale omaggio di Longhi a Igino Benvenuto Supino). Sull'impatto del testo, e del richiamo finale a Morandi, si veda Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, cit., pp. 277-278; Andrea Emiliani, *Morandi e l'antico*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, a c. di Marilena Pasquali, Bologna, Grafis, 1996, pp. 393-394; Giacomo Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, a c. di Adriano Baccilieri, Silvia Evangelisti, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 251-253; Dario Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, "Arte a Bologna", (2), 1992, pp. 138-171.

15. Roberto Longhi, *Gregorio Sciltian*, Roma, Bragaglia, 1926; Id., *Carlo Socrate*, Roma, Edizioni di Vita Artistica, 1926; i due testi oggi in Id., *Scritti sull'Orto e Novecento 1925-1966*, (Opere Complete di Roberto Longhi, vol. XIV), Firenze, Sansoni, 1984, pp. 99-100 e 47-57. Dopo l'accenno a Morandi, la prima presa di posizione di Roberto Longhi sui valori della pittura italiana

postavanguardista sono rintracciabili nel sostegno a Carrà (Roberto Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1937).

**16.** Francesco Arcangeli, *Morandi on Guido Reni of Bologna*, "Art News", LIV, febbraio 1955, pp. 30-32 e 69.

**17.** Preferenza che, limitatamente ai pittori fiorentini ("Giotto e Masaccio") era stata confermata da Morandi nell'unica dichiarazione di poetica rilasciata fino al secondo dopoguerra: *Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista*. **20.** *Giorgio Morandi*, "L'Assalto", 18 febbraio 1928, p. 3.

**18.** In una lettera a Giuseppe Raimondi del 24 luglio 1919 Morandi comunica all'amico di essere andato alla Biblioteca dell'Archiginnasio per cercare i fascicoli de "L'Arte" con gli scritti di Longhi su *Orazio Borgianni* ("L'Arte", XVII, 1914, pp. 7-23) e *Gentileschi padre e figlia* ("L'Arte", XIX, 1916, pp. 245-314).

**19.** Roberto Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914), in *Scritti giovanili*, (Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, vol. I), Firenze, Sansoni, 1956, p. 104.

**20.** Roberto Longhi, *Piero della Francesca 1927, con aggiunte fino al 1962*, in *Piero della Francesca*, (Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, vol. III), Firenze, Sansoni, 1963 (la edizione Roma, Valori Plastici, 1927), p. 18.

**21.** La più circostanziata discussione del rapporto tra Morandi e Piero è in Neville Rowley, *Una "luce senza colore": Giorgio Morandi e Piero della Francesca*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, (New York, Metropolitan Museum of Art, 16 settembre-14 dicembre 2008; Bologna, MAMbo, 22 gennaio-13 aprile 2009), a c. di Maria Cristina Bandera e Renato Miracco, Milano, Skira, 2008, pp. 107-117.

**22.** Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1934), Id., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 206.

**23.** Ivi, p. 195.

**24.** Secondo la fondamentale interpretazione di Ardengo Soffici, *Giorgio Morandi*, "L'Italiano", VII (10), marzo 1932, pp. VI-VIII. Sul peso di questa interpretazione nella cultura artistica italiana si vedano, da due punti di vista opposti, Emily Braun, *Speaking Volumes: Giorgio Morandi's Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese*, "Modernism/Modernity", II (3), settembre 1995, pp. 89-116; Alessandro Del Puppo, *Classico e*

*italiano. Immagini di Morandi nel decennio paesano* in *Giorgio Morandi*, (Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 maggio-10 settembre 2000), a c. di Pier Giovanni Castagnoli, Torino, Allemandi, 2000, pp. 21-32.

**25.** Sulla questione, a *Piero della Francesca e il novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo*, (Sansepolcro, Museo Civico, 6 luglio-12 ottobre 1991), a c. di Maria Mimmita Lamberti e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Venezia, Marsilio, 1991, si è oggi aggiunto *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, (Forlì, Musei di San Domenico, 13 febbraio-26 giugno 2016), a c. di Antonio Paolucci, Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.

**26.** Michele Cordaro, *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1991, n. 1933/4 (*Natura morta*).

**27.** Ivi, n. 1922/3 (*Natura morta con pigna e frammento di vaso*).

**28.** Ivi, n. 1933/2.

**29.** Giuseppe Raimondi, *Cartella di disegni. Giorgio Morandi*, "Le Arti", III (3), febbraio-marzo 1941, tav. LVIII, figg. 11 e 12. I due disegni sono catalogati in Efrem Tavoni, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1994, nn. 1934/1 e 1935/4.

**30.** Giuseppe Raimondi, *Cartella di disegni*, cit., p. 167; in un altro passo del testo (p. 166) Raimondi osservava che nei disegni di Morandi si ritrovano "una dignità, una pulizia, una nobiltà di mezzi e di espressioni, ma soprattutto un accento di poesia, pacata, composta, che sono l'onesto retaggio di una provincia che contò Vitale e Tura, Cossa ed Ercole, e quando decadde, fu ancora gloriosamente, con Tibaldi e con Lodovico Carracci".

**31.** Ho provato a offrire qualche campionatura della questione, in un arco di casi esteso dal 1916 al 1954, in Flavio Fergonzi, *Giorgio Morandi: Criticism, Cities, Sources, Series*, in *Morandi. Master of Modern Still Life*, (Washington, The Phillips Collection, 21 febbraio- 24 maggio 2009), a c. di Flavio Fergonzi ed Elisabetta Barisoni, Washington, The Phillips Collection, 2009, pp. 12-39.

**32.** Flavio Fergonzi, *Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Milano, Electa, 2013, pp. 200-202.