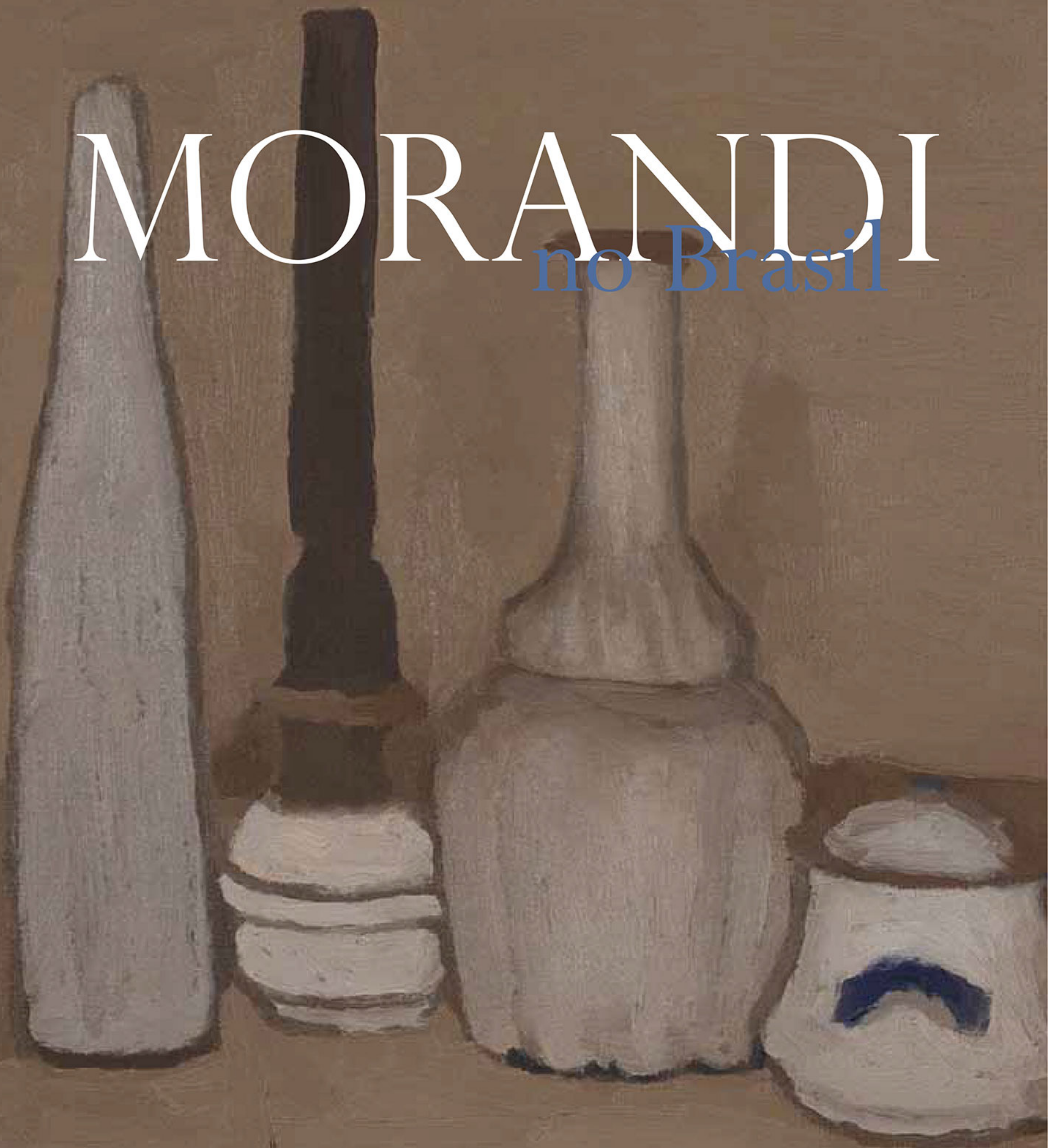


# MORANDI

no Brasil





# MORANDI

no Brasil

O Ministério da Cultura apresenta

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

**GIORGIO MORANDI NO BRASIL**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
30 de novembro de 2012 a 24 de fevereiro de 2013

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

**GIORGIO MORANDI IN BRAZIL**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil  
November 30, 2012 to February 24, 2013

# MORANDI no Brasil



Patrocínio



Apoio



Acesse via smartphone



Realização



Alessia Masi  
Lorenza Selleri







Ao apresentar em sua sede a exposição *Giorgio Morandi no Brasil*, dedicada ao mestre italiano Giorgio Morandi (Bolonha, 1890 – 1964), a Fundação Iberê Camargo traz ao público um panorama significativo da obra de um dos maiores artistas do século XX. Com curadoria de Alessia Masi e Lorenza Selleri, a exposição parte da ideia de recriar a “Sala Especial” dedicada a Morandi na IV Bienal de São Paulo, em 1957, e almeja compor uma síntese de sua produção, desde a década de 1910 até os trabalhos derradeiros, da década de 1960.

Com obras provenientes do Museo Morandi e de renomadas instituições, como Pinacoteca di Brera, Fondazione Longhi, Fondazione Magnani Rocca, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, a mostra conta com 40 pinturas e 15 gravuras do artista. Integram esta seleção sete pinturas exibidas na IV Bienal de São Paulo e três obras que o artista havia selecionado para a ocasião, mas cujo empréstimo, na época, não foi possível. Cumpre-se, assim, 55 anos depois, o desejo de Morandi, apresentando um conjunto que contribui para o entendimento da coerência pictórica com a qual abordou seus temas ao longo do tempo. A presença de seus trabalhos na IV Bienal de São Paulo, bem como sua participação em Bienais anteriores, contribuiu para que sua obra exercesse importante influência sobre muitos artistas brasileiros, entre eles Iberê Camargo, tema abordado em ensaio de Aracy Amaral para este catálogo, que ainda conta com contribuições científicas das curadoras e da diretora da Fondazione Longhi, Maria Cristina Bandera.

Por meio de um percurso cronológico e de curadoria que enfatiza os principais aspectos da gramática de Morandi, o visitante pode acompanhar o desenvolvimento da investigação estética do artista conhecido mundialmente pela sutileza de cor, luz e volume com a qual abordou, de maneira única, gêneros como a natureza-morta e a paisagem. Completam o recorte da mostra o documentário *La polvere di Morandi*, sobre sua vida e obra, e a reconstituição de seu ateliê, em suas dimensões originais, a partir de painéis com fotografias do estúdio realizadas por Luigi Ghirri após a morte do artista.

A Fundação Iberê Camargo destaca a importância de receber obras deste renomado artista em sua sede e agradece às curadoras Alessia Masi e Lorenza Selleri, às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores, apoiadores e parceiros, e ao Museo Morandi, cujo suporte e dedicação a este projeto foi fundamental para torná-lo realidade.

Fundação Iberê Camargo



A prática artística de Giorgio Morandi escapa às classificações do modernismo e das vanguardas históricas. Não sendo redutível ao Futurismo ou à Metafísica, nem mesmo nas fases de aproximação ou tangenciamento desses movimentos, e menos ainda às hipóteses da Pintura Informal, sua obra constitui hoje uma ocasião de estudo para críticos e artistas de todas as latitudes, agora na perspectiva de uma necessária história da arte global.

Assim, é com muita satisfação que podemos retribuir ao interesse demonstrado pela Fundação Iberê Camargo e à solicitação manifestada por importantes estudiosos brasileiros, de modo que se pudesse realizar nos magníficos espaços do museu desenhado por Álvaro Siza uma exposição representativa de nosso grande artista de Bolonha.

Como se sabe, e como a seleção dos quadros apresentados nesta mostra pôde documentar graças aos valiosos empréstimos, o Brasil, e particularmente a Bienal de São Paulo de 1957, constituem um importante momento de reconhecimento da obra de um Morandi ainda em vida, ponto de partida para se considerar a influência que exerceu sobre várias gerações de artistas. O próprio Iberê Camargo sentiu essa influência e foi explicitamente motivado a um olhar dialético, como algumas naturezas-mortas demonstram com evidência. A ideia de Fábio Coutinho de realizar uma exposição que cumprisse um retorno ideal de Morandi àquele exato momento histórico, a fim de ampliar o conhecimento de sua obra num horizonte crítico mais abrangente, foi acolhida com entusiasmo, paixão científica e sentimento de amizade não só por quem preside e dirige o museu dedicado ao grande artista bolonhês, mas também e sobretudo pelas curadoras da mostra, que levaram a cabo essa organização acentuando motivos e temas de uma pintura que encontra, hoje, uma renovada fortuna interpretativa.

Morandi foi considerado muitas vezes um artista isolado, sedentário e pouco inclinado à adesão a costumes e a modas culturais que pudessem distraí-lo da coerência de sua prática artística. A autonomia e a coerência exemplar do conjunto de sua obra talvez tenham fundado aquela possibilidade crítica que extrapola a linearidade das narrativas etnocêntricas típicas do historicismo europeu. Ao incentivar estudos sobre Morandi e exposições como esta, esperamos não apenas dar a conhecer, mas também aprender a conhecer esse artista em articulações e aberturas de significado, na tentativa de colher os sintomas de um imaginário que saiba estar radicalmente para além do modernismo e de seus aspectos normativos.

Lorenzo Sassoli de Bianchi, Presidente do MAMbo  
Gianfranco Maraniello, Diretor do MAMbo

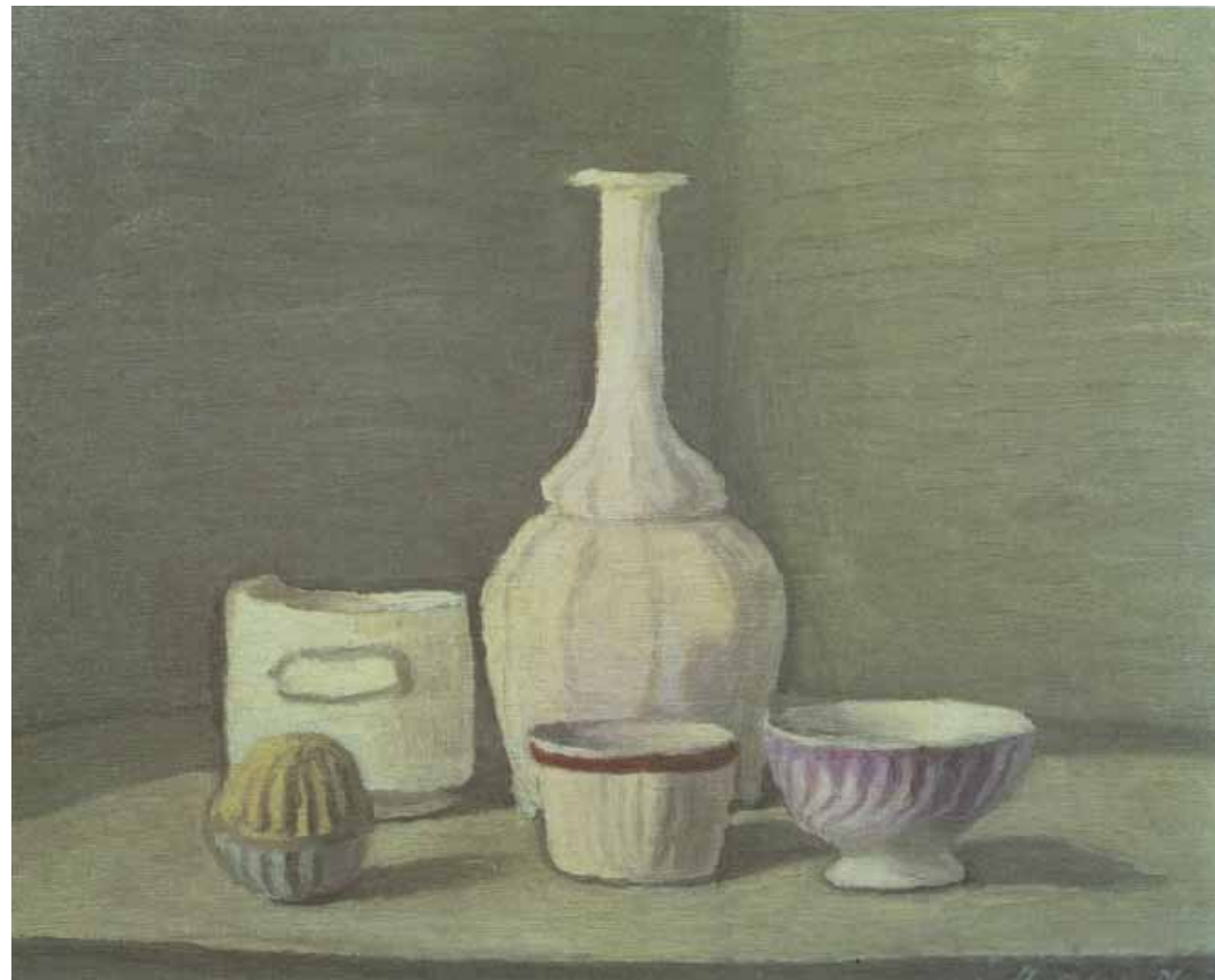


## O TEMPO INTERIOR DE GIORGIO MORANDI

ALESSIA MASI

*Morandi*  
Falo de cor, de forma, do vazio  
que esses objetos vigiam e do qual surgem.  
Charles Wright<sup>1</sup>

2 *Natura morta*, 1946 (V.514)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
37,5 x 45,5 cm  
col. Tate Modern, London



A ideia de reconstruir, na medida do possível, a “Sala Especial” da IV Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 1957 – em que a arte de Giorgio Morandi foi reconhecida e consagrada com o Grande Prêmio de Pintura –, nasce do desejo de apresentar hoje, depois de mais de meio século, uma leitura renovada das obras do mestre bolonhês. Bem sabemos o quanto é árduo e quase impossível reconstituir em sua totalidade uma mostra do passado, mas, para além dos problemas objetivos, devidos à difícil localização das obras, a tarefa é mesmo assim estimulante e se justifica pela tentativa de comentar com olhos novos as escolhas que levaram o artista a selecionar, pessoalmente, trinta obras que melhor o representassem em um evento internacional daquela magnitude.

O ano de 1957 assinala, pois, na biografia do pintor, o início de uma fama mundial que o levará a se tornar um ponto de referência, um guia para muitos artistas de todo o mundo. Francesco Monotti<sup>2</sup>, braço direito de Pietro Maria Bardi<sup>3</sup>, já havia percebido isso quando, em 10 de julho de 1947, escreveu a Morandi de Roma a respeito do quadro *Natura morta* (V.514), de 1946, o qual, graças a seu empenho, passou a fazer parte da coleção da Tate Gallery, de Londres<sup>4</sup>:

“Agora aqui está o ponto onde meu interesse pessoal, egoístico, contrasta com o interesse mais geral e importante da afirmação de sua arte no campo internacional. Por isso estarei pronto a considerar essa obra como a primeira de uma série a ser enviada para fora da Itália, numa mostra individual sua que comece a criar um gosto por suas coisas. Serão necessários 5-6 ou 10 anos de um intenso trabalho de penetração a fim de afirmar plenamente a excelência de sua obra. É um verbo ao qual os ouvidos não estão preparados. Se não começarmos logo, poderá ser muito tarde, e nem sempre se deve confiar no que costuma ser chamado de a justiça do tempo. Muitas vezes, o tempo não faz justiça nenhuma e, assim como todas as justiças, também ele necessita de advogados ilustres, salas de tribunais, montanhas de papéis carimbados aqui e ali. No dia em que o senhor me escrever ‘tenho 20, 30 quadros à sua disposição para uma grande mostra no exterior’, será um grande dia para a arte italiana”<sup>5</sup>.



O empenho de Monotti e sua fé no valor da pintura morandiana perduram longamente e sem hesitação, tanto que, em 17 de fevereiro de 1948, ele escreve ao artista dizendo que “em todos os lugares em que estive, pude constatar como seu nome é conhecido e apreciado. Infelizmente, falta o conhecimento direto das obras. Trata-se mais de um ouvir dizer que de outra coisa, é uma curiosidade, um fenômeno de cultura. Em São Paulo, há um grupo numeroso de artistas que discutem sobre sua arte, escrevem artigos citando seu nome como o de um mestre, e tudo isso com base numas pequenas reproduções em branco e preto. Uma pena. Mas aos poucos, inclusive naquele país distante, esperamos fazer alguma coisa”<sup>6</sup>. E essa “alguma coisa”, de fato, foi feita poucos anos depois.

Quanto aos episódios que estiveram na base da organização da IV Bienal de São Paulo, às cartas trocadas naqueles anos, às complicadas relações diplomáticas que o historiador da arte Rodolfo Pallucchini, na época Secretário Geral do Ente Veneziano, manteve com o artista e com os colecionadores, remeto ao livro de Maria Cristina Bandera, *Morandi sceglie Morandi*. Corrispondenza con la Biennale 1947 – 1962. Milano: Charta, 2001.

Já no que tange aos reais motivos que nos incitam, hoje, a levar de novo Morandi ao Brasil, pretendo deter-me de modo pessoal, a fim de explicar como este projeto não nasce de um sentimento nostálgico que queira reviver um momento do passado, mas da firme convicção de que, após tantos anos, o universo de Morandi continua a expandir-se no tempo rumo a dimensões imprevisíveis.

As obras presentes nesta mostra representam uma síntese de toda a trajetória artística morandiana, desde os inícios da metafísica até a dissolução da pintura de seus últimos anos, e se configuram, vistas em conjunto, como uma espécie de *landscape* de uma cidade mental bem delineada, habitada por poucos sujeitos (naturezas-mortas, flores, conchas e paisagens) e construída segundo uma puríssima construção arquitetônica, que obedece às regras daquele rigor moral que Morandi traduziu com felicidade em sua linguagem pictórica.

Quando se acompanha com o olho e, pois, com o espírito o desenvolvimento rítmico dos trabalhos expostos, não se pode deixar de se surpreender com a emergência de algumas características fundamentais de toda a sua obra: a essencialidade e a pureza que, no universo poético do artista, alcançam uma posição de necessidade e de absoluto, tornando a pintura de Morandi independente e responsável diante do fato criativo. Trata-se de obras-primas que testemunham a variedade expressiva com que o mestre bolonhês conseguia sugerir aquele sentimento ambíguo e relativizante do espaço-tempo que é próprio da mais aguda sensibilidade contemporânea.

Ele se dedicou a uma arte fundada na observação ou, como diz o poeta Yves Bonnefoy, “no olhar”, operando na pintura aquilo que Husserl define como redução eidética, ou seja, intuição intelectual da essência das coisas. Nesse sentido, Morandi é um pintor da fenomenologia, sobretudo porque assumiu perante a realidade uma visão perceptiva, da qual está excluído todo preconceito ou juízo categorial que o homem leva em sua bagagem cultural.

Um sintético exemplo de precoce visão fenomenológica aplicada à indagação artística morandiana é o artigo de Mario Pedrosa (famoso crítico de arte brasileiro), publicado em 30 de outubro de 1957 no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, e intitulado “Um dia de Morandi”<sup>7</sup>, ao qual provavelmente o próprio Morandi se refere em sua autobiografia inédita, escrita de próprio punho, em 27 de agosto de 1963, e enviada de Grizzana para Lamberto Vitali.

Justamente no final desse documento, que temos o prazer de publicar pela primeira vez entre os textos deste volume, Morandi revela sua profunda admiração por Pedrosa: “Procurei, por exemplo, um artigo muito bonito, e que me toca bastante, do Dr. Mario Pedrosa, pessoa das mais inteligentes que conheci, agora Diretor dos Museus de São Paulo. Tinha até a tradução dele do português, que a esposa de Marchiori fizera para mim. Mas inutilmente.”

Trata-se de um artigo surpreendente que não só revela peculiaridades e ideias de Morandi que desmentem palavras frequentemente escritas a seu respeito de modo infundado e arbitrário (por exemplo, que ele teria sido uma pessoa fechada em sua torre de marfim), mas também demonstra como, 55 anos atrás, e mesmo fora da Itália, os aspectos centrais de sua obra foram captados e examinados, a ponto de lhe ser conferido um prêmio prestigioso, como o da Bienal de São Paulo. Já na época, Pedrosa havia compreendido que estava diante de um gênio, mais um pensador que um artista, como se pode constatar em seu relato sobre o dia passado com Morandi em Bolonha (8 de outubro de 1957):

“Nada nele há de narcísico, pois tudo parte da visão perceptiva, isto é, da visão exterior que ele aprofunda até a contemplação. Nessa visão, exclui-se qualquer interferência de outra ordem, projeções subjetivas, associações outras, reminiscências estranhas à visualidade. Aliás, sempre teve por convicção ser a pura visão perceptiva do mundo exterior, mais rica, surpreendente e inesgotável que a visão, ou melhor, a representação, ou ainda melhor, a ideiação puramente imaginária ou mental”<sup>8</sup>.

Como não considerar essas palavras uma síntese exemplar de pesquisa fenomenológica pura, entendida como análise da relação entre mente e realidade? Uma realidade misteriosíssima que Morandi se empenha em decifrar por meio de modelos que recorrem a seu existencialismo, chegando a colher um verdadeiro absoluto, controlado pela razão e transformado em poesia. De fato, todos os seus trabalhos são o resultado de uma reflexão racional, comentada por um lirismo e uma visão poética intrínseca. Morandi é um homem novo que raciocina sobre a existência para afirmá-la não como filósofo, mas como homem e pintor, com sua arte.

Ele precisava dedicar um tempo longuíssimo a cada nova obra, não confiava na assim chamada “inspiração”, mas preferia empreender uma profunda perquirição cognoscitiva de seus modelos, a fim de estabelecer com os objetos uma tal relação que excluísse qualquer dúvida sobre sua presença, cor e forma.

Gostaria de trazer à memória uma antiga parábola de origem chinesa na qual se narra a história de um pintor a quem o imperador ordenou que desenhasse um caranguejo. O artista aceitou a incumbência, mas pediu uma mansão, doze serviçais e cinco anos de tempo, após os quais o imperador lhe fez uma visita cobrando o desenho prometido. Teve como resposta que ainda não estava pronto e que seriam necessários outros cinco anos. Estes também passaram, e o imperador, já impaciente, tornou a cobrar o desenho. Então o pintor mandou que um criado lhe trouxesse um papel branco, um pincel e, num instante, com um só gesto, desenhou sob os olhos assombrados do imperador o caranguejo mais belo e perfeito que já se vira. É de se supor que o desenho do caranguejo ao final fosse elementar, mas nem por isso o pintor transcorreria em ócio os anos confortáveis que lhe foram concedidos pelo imperador. Ao contrário: ele evidentemente havia pensado, estudado e trabalhado, exercitando-se e adestrando-se em seu ofício. Acumulou conhecimento a ponto de ser capaz, dez





3 Luigi Ghirri  
Estúdio de Giorgio Morandi | Giorgio  
Morandi's studio, Bologna 1989 – 1990

anos depois, de chegar à síntese do problema que lhe fora proposto. Essa parábola lembra um relato de Efrem Tavoni<sup>9</sup>, respondendo a Paola Ghiringhelli, filha de Gino, comerciante e amigo da vida inteira, que lhe perguntara em quanto tempo ele fazia um quadro, Morandi disse: “demoro vinte minutos para pintá-lo, mas para esses vinte minutos passo dias e dias pensando, escolhendo os objetos, dispondo-os em conjunto; às vezes, preciso repintar o quadro e esperar a luz certa, que só acontece certa hora do dia. Quando a cor atinge sua intensidade, a forma está em sua plenitude. Cézanne também dizia isso”<sup>10</sup>. A luz certa. A certa hora do dia. Mas como Morandi estabelecia que aquela luz era a certa? Além de seus instrumentos mentais, ele usava como meridiana um elástico pendurado a um prego bem em cima de sua mesa de trabalho. Quando o raio de sol atingia o elástico, este projetava uma sombra que indicava ao artista o momento certo para começar suas atividades. E então se iniciava o ritual costumeiro, que, longe de ser a expressão de atitudes maníacas e obsessivas, cumpria-se segundo uma direção atentamente calculada e pontual: dispunha, com precisão proxêmica, vasos e garrafas, deslocando-os como peças de um tabuleiro interior, buscando a exata colocação segundo um consciente sentido arquitetônico, medindo o espaço em termos de tom e de luz, por fora do tempo, que para Morandi era sempre fixo, mas não fixo no momento em que ele pintava, mas na acepção proustiana do termo. Assim como para o grande escritor francês, o tempo fixado pela arte é um tempo interior, e não exterior, um tempo absolutamente subjetivo que torna eternas as sensações das quais, para Morandi, os objetos são embaixadores. Semelhante à poesia de Proust é também a relação que ele tinha com o objeto: como já foi dito, o pintor bolonhês se punha diante dele numa posição de contemplação e entendimento, despia-o de qualquer referência ao contexto e o carregava de sentimento próprio, em suma, acrescentava-lhe uma alma.

Mas é preciso sublinhar como Morandi selecionava e escolhia acurada e meticulosamente os modelos para suas composições: somente determinados vasos, ou garrafas, ou tigelas tinham o privilégio de posar para ele e fazer parte de suas arquiteturas



4 Paolo Ferrari  
Estúdio de Giorgio Morandi |  
Giorgio Morandi's studio

pré-ordenadas, e quando encontravam a justa colocação se transfiguravam em simples presenças, volumes, ideias, pretextos formais por meio dos quais era possível indagar as relações de luz, cor e espaço.

Como escreve Alessandro Parronchi, “são na verdade objetos e paisagens demoradamente selecionados, e nisso está a eficácia da personalidade do pintor, para quem somente uma determinada concha, ou uma determinada árvore, ou um muro sob uma determinada luz se presta a assumir, renunciando às suas funções de objetos, aquela outra função universal: a de nos recordar da beleza, da eficácia de tudo aquilo que faz parte da criação. Nunca iguais, essas árvores, casas e objetos, exatamente como os seres vivos que a natureza e o tempo sempre querem diversos”<sup>11</sup>.

A grandeza de Morandi também está em ter conseguido, na monotonia de um tema, afastar qualquer repetitividade, dando espaço a uma liberdade de variações e de vibrações que correspondem perfeitamente às vibrações de seu ser, na tentativa felizmente alcançada de afirmar o valor da existência.

Examinando os procedimentos sintáticos e semânticos que estão na base das obras expostas, tanto nos óleos quanto nas gravuras, salta aos olhos a coerência pictórica com que Morandi enfrenta os vários temas. Período por período, é possível percorrer as várias fases que sua pesquisa atravessa. Pode-se perceber a constante perquirição sobre o poder sintético da luz, a capacidade de graduar sua intensidade a fim de obter a cor, ou melhor, o tom. Nada é deixado ao acaso ou à inspiração. Tudo é sempre meditado.

O percurso expositivo se abre com uma extraordinária obra de 1919, quando o prolongamento do frio sopro metafísico já se lança às sugestões mais matéricas de Valores Plásticos. Um extremo rigor constringe os objetos numa espacialidade bem definida, e a rigorosa severidade e nitidez das formas reinventa a imagem morandiana dentro de



um espaço em três dimensões, que reencontra os princípios da perspectiva clássica. Um sentimento de puro silêncio transparece da plasticidade dos objetos funcionais ao artista por seu forte valor arquitetônico, alheios a qualquer implicação simbólica, como se verifica na pintura de De Chirico e de Carrà. Assim, após as experiências geometrizes dos primeiros anos 1920, em que as formas são imersas numa luz que sublima seus valores plásticos e espaciais em lentas variações tonais, Morandi empreende um caminho inteiramente autônomo e livre, constrói sua linguagem expressiva, inventa um novo espaço, uma nova luz, uma nova cor. Nesse período, predominam os tons noturnos. A pincelada, quase violenta, estende-se sobre uma matéria pictórica rica, múltipla, carregada de intensa sensibilidade, onde a cor se coagula e se compõe em perfeita osmose com a percepção que parte do interior da consciência pictórica do artista. Os objetos e as casas, compostos no rigor de uma sintaxe e de uma métrica sempre perfeitamente escandida, tomados frontalmente, são golpeados por uma inédita energia luminosa capaz de fazer pulsar e vibrar até as formas mais visionárias.

Um mais alto grau de intensidade expressiva é alcançado por Morandi nos anos 1930. Nas naturezas-mortas desse período, os objetos parecem quase avançar, se chocar, se impor, deixando atrás de si suas pegadas e rumando dentro de tons sombrios e pesados. Assiste-se a uma deformação dolorosa, em que o elemento representado se transforma em acúmulos de matéria, se contrai, se permuta com sua sombra, porém mantendo-se presente à nossa vista e à do artista que, por meio dele, indaga sobre si.

Sobre o significado das obras desse período, Cesare Gnudi<sup>12</sup> diz as seguintes palavras: “até 1936 vemos em sua obra um domínio de imagens que surgem de um sentimento profundamente melancólico, às vezes até doloroso e dramático, que emergem da sombra, aflorando para uma realidade dura e amarga. Os objetos aparecem entre sombras fundas e vivas, fugazes como fantasmas, e se tornam móveis e incertos, sombras contra a luz. Sombras e luzes corroem igualmente a consistência real dos objetos, numa atmosfera propensa a uma dramaticidade reprimida e silenciosa, ou invadida por uma morna, patética tristeza”. Por sua vez, percebe-se uma nota de “sedada dramaticidade” nas paisagens daqueles mesmos anos. Desde 1927, as “cidades” são aqueles locais aonde ele volta constantemente como portos necessários: os vilarejos de Roffeno e Grizzana, no Apenino bolonhês. “A natureza se apresenta a seu espírito como uma calma perene em que pulsa a vida lenta e solene da luz”<sup>13</sup>. Não há presença humana em suas paisagens, nada que possa perturbar a natureza em seu tempo infinito. “É um mundo que perdeu a figura dos homens para buscar o valor das coisas.”<sup>14</sup>

Nos anos trágicos da guerra, quando Morandi se retira para Grizzana, também se percebe em suas paisagens um desejo interior de serenidade, mensagem de “profundíssima quietude”, de leopordiana memória.

A lembrança de Cézanne e de Corot dos anos 1910 e 1920, embora não de todo ausente, agora está desfocada: tudo é resolvido pelo poder sublimante de um fulgor que regula cada elemento da composição, transformando o dado natural em uma dimensão lírica de pura poesia. “As paisagens de Morandi”, escreve Pallucchini, “deixam entrever bastante claramente a relação entre seu sentimento e o dado de natureza; é também como esse sentimento toma forma e substância numa expressão pictórica transfigurada num rigor que presume harmonia e equilíbrio, que certifica, portanto, o classicismo da inspiração”<sup>15</sup>.

A guerra marca inevitavelmente uma fratura desesperada, dolorosa e sombria na obra de Morandi, que volta-se para si mesmo à procura de sentido numa civilização em que todos os valores parecem desmoronar. Consciente da fragilidade do bem (para retomar o título de um texto fundamental de Martha Nussbaum), interpretando o sofrimento semelhantemente a um herói de tragédia grega, “como uma parte do reconhecimento ou da percepção, como um componente parcial com que um personagem reconhece a própria situação de ser humano”<sup>16</sup>, Morandi encontra na concha fóssil o motivo por meio do qual pode expressar o silêncio absoluto, a inexplicável impenetrabilidade das razões que conduzem o homem a tanta violência. Naqueles anos, ele pinta dezoito naturezas-mortas que têm como tema a concha, emblema de uma natureza completamente privada de *humanitas* e representada por meio de uma matéria despida de qualquer sentimento. Um sentimento de vazio e de desolação acompanha a pintura desse período ao longo daquela “estrada branca” que leva consigo a incerteza e o senso do desconhecido, mas que talvez, logo atrás da curva final, encontre um destino melhor.

A propósito desse famosíssimo quadro de 1941 (aqui reproduzido na p.39), que faz parte da coleção Giovanardi (hoje no Mart de Rovereto), assim escreve Diego Valeri<sup>17</sup>:

“*La strada bianca*” de Morandi  
As manhãs de prata  
e as tarde louras  
estendidas sobre a onda lenta dos montes  
e sobre a face lisa das casas  
entre escuras massas de árvores.  
E a estrada que circula  
sob um sol distante...  
O suavíssimo vilarejo se espelha  
na imóvel miragem  
da melancolia,  
cor do tempo, igual como o tempo.<sup>18</sup>

Se nos anos 30 Morandi pinta mais paisagens que naturezas-mortas, os anos do pós-guerra se caracterizam pela tendência oposta: quase setecentas naturezas-mortas contra pouco mais de cem paisagens. É o período em que se afirma a ideia de série e de variante, “mecanismo elementar da inovação e do desenvolvimento”, como define Umberto Eco em seu esclarecedor discurso proferido durante a abertura do Museu Morandi, em 4 de outubro de 1993<sup>19</sup>. “Creio”, continua Eco, “que só compreenderemos inteiramente a imensa capacidade inovadora de Morandi, que a cada vez pintava algo de diferente, quando instrumentos eletrônicos mais afinados nos permitirem entender quantas coisas inéditas seu pincel inventava, quadro a quadro, no espaço de um milímetro”<sup>20</sup>. Os objetos e as flores pintadas nesses anos são investidos de uma atmosfera carregada de tensão psicológica muito mais límpida, certas vezes representados em sua sugestiva monumentalidade, noutras, ao contrário, encerrados numa arquitetura em que as formas se compenetraram e se perseguem, fechando-se em blocos compactos onde se concentra uma primordial força interior.

Nos últimos anos de atividade, os mesmos vocábulos morandianos são reapresentados numa linguagem cada vez mais rarefeita. A luz se transforma, tornando-se mais clara e

impalpável: já não parece escapar da matéria, mas provir de uma fonte invisível que ilumina o espaço com uma claridade homogênea. Uma energia que transcende a contingência do objeto, deixando-o envolvido em seu manto de mistério, numa espécie de espera suspensa fora do tempo. A matéria pictórica se torna mais leve, tanto quanto basta para vibrar novos acordes tonais que esfumam no branco do nada, chegando a uma dissolução dos contornos. Os objetos que, mesmo com sua presença fugaz, afirmam o valor da existência. Muda também o alinhamento: eles se aproximam, desaparecem um atrás do outro, agora subtraídos do peso da matéria, mas não da gravidade de uma dor declarada. Espoliação extrema. O que surpreende nessa fase é justamente a refinada incorporeidade e a extraordinária leveza das formas, que parecem quase sublimar-se numa melodia de tom elegiaco, a qual ressoa na tessitura de uma pincelada que agora atinge sua catarse mais pura.

Para entender a fundo o processo estilístico percorrido por Morandi não se pode esquecer que sua pintura se desenvolve em paralelo à sua técnica de gravurista, na qual ele atinge tal domínio e mestria a ponto de usá-la com extraordinária naturalidade: ele costumava escavar a chapa apoiada sobre uma perna, sentado em um canto da cama em seu ateliê. Daí a ideia de dedicar toda uma sala para a exposição de algumas de suas águas-fortes, escolhidas entre aquelas que estiveram na Bienal de São Paulo de 1953, a fim de testemunhar em que medida o exercício gráfico era entendido pelo artista como um momento de pesquisa heurística, ou ocasião para uma análise objetiva do dado natural, território onde se encerram encanto poético e emoção lírica. Uma técnica na qual, como se sabe, Morandi foi autodidata, consciente de que ela podia instaurar um sólido elo “entre aquilo que se vê e aquilo que se sente”<sup>21</sup>, ulterior testemunho do ser. A parábola de Morandi gravurista já é altíssima em 1930, quando lhe é conferida “por notório saber” a cátedra de Técnicas de Gravura na Academia de Belas Artes de Bolonha. Entre tantos alunos, distingue-se Luciano De Vita que será seu assistente de outubro de 1954 a setembro de 1956, e a quem o próprio Morandi dedica eloquentes palavras: “grava bem... é meu melhor aluno”<sup>22</sup>.

Assim De Vita recorda o mestre: “ensinava acima de tudo o signo, isto é, a condição semântica do signo, o valor do signo e o modo de recuperá-lo, por meio de breves conversas que ocorriam entre discípulo e mestre [...]. Nem todos sentem o valor do signo ou entendem como usá-lo. A hachura era, na verdade, uma invenção formal morandiana”<sup>23</sup>.

E é justamente da gravura que Morandi extrai algumas sugestões técnicas fundamentais para o desenvolvimento de sua pintura, como a possibilidade de estudar e definir a divisão geométrica e a estrutura interna do espaço, traduzindo a fluida pincelada em um tracejado em que as diversas intensidades do claro-escuro, o acréscimo ou a subtração das linhas e sua calculada disposição “se tornam comparáveis aos pés da métrica, cuja escala o poeta alcança sobre o espaço transcendente ao qual aspira, mesmo o ignorando no início”<sup>24</sup>. Os signos sempre nítidos e essenciais, usados por Morandi com uma disciplina que faz dele o maior gravurista italiano do século XX, produzem no interior do campo visual que eles concorrem para realizar uma rítmica em que seu adensamento e espaçamento, seu entrecruzar-se e separar-se, dão vida a uma rede que estrutura todo o universo conteudístico e emotivo do autor. Um universo que, da superfície sobre a qual viaja nosso olhar, destila a promessa profética de encontrar na imagem “um diálogo verdadeiramente existencial com a natureza”, paz incorruptível e estase da alma.

“*Natura morta*” de Morandi (água-forte)

Uma luz aguda,  
que está ali, trazida  
por um invisível raio,  
penetra na massa  
compacta de sombra e  
nela escava linhas formas figuras.

Coisas gastas surgem novas,  
descerram os olhos, assombram  
de reviver agora  
naquela pura luz imemorial.  
A garrafa, velada pelo pó  
fabuloso dos velhos sótãos,  
dela mesma resplandece,  
difundindo um halo  
de lua fria, sem cor,  
agora emersa da noite do nada.

[Diego Valeri]<sup>25</sup>

Pode-se afirmar que toda a obra de Morandi encerra em si aqueles valores estéticos e éticos no rastro dos quais tantos artistas contemporâneos se movem, ao longo do eixo de um tempo que escorre num espaço que não conhece limites geográficos e que une autores diversos em estilo, em linguagem em torno da obra de Morandi.

Portanto, ele não só foi uma das máximas testemunhas de seu tempo, mas também um modelo com o qual se identificam e representam tantos artistas que o veem como o mestre que lhes ensinou o que é a simplicidade, a essencialidade e a pureza; que lhes transmitiu uma bagagem de princípios e de valores, resolvendo o eterno dissídio entre ideia e matéria, visível e invisível, finito e infinito, arte e artifício. São artistas que souberam interpretar o frasário morandiano reconhecendo sua sintaxe, encontrando nele sobretudo as respostas às perguntas do nosso tempo e trazendo à luz novas possibilidades.

“As pessoas frequentemente comparam meu trabalho ao de Morandi, talvez porque compartilhamos uma sensibilidade, uma qualidade de silêncio, uma não-violência, uma definição de espaço meditativo, de pureza pictórica, isenta de pretensões [...]. Morandi observa os mesmos objetos e os dispõe em inumeráveis variações poéticas, uma visão obsessiva que oferece uma multidão de abordagens e perspectivas, como se o artista buscasse fundir-se numa unidade com esses objetos. Ele parece arrebatado pela euforia de um amante fiel, que pressiona os próprios olhos na tentativa de reconstruir e obter um melhor resultado de esfumado, de cores intensas e ainda assim pacatas; uma forma humilde de confiança que sempre o conduz ao mesmo ponto de partida, embora sem nunca deixar a sensação de repetitividade estéril, e o induz a revisitar, reconsiderar e recriar a própria instância de amor e de luz.”

[Roman Opalka, *Giorgio Morandi*, catálogo de exposição (Londres, Tate Modern, 22 de maio – 12 de agosto de 2001. Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 4 de outubro de 2001 – 6 de janeiro de 2002), organizado por D. De Salvo e M. Gale, Tate Publishing, Londres, 1991, p.58]





5 David Hockney  
*A Wooded Landscape*  
ilustrações para seis contos de fadas dos  
Irmãos Grimm | illustrations for six fairy  
tales from the Brothers Grimm, 1969

“Giorgio Morandi usou soberbamente a hachura a fim de compor todos os seus cinzas”.

[David Hockney, *David Hockney. Paintings and prints from 1960*, catálogo de exposição (Liverpool, Tate Gallery, 7 de abril de 1993 – 13 de fevereiro de 1994), organizado por Penelope Curtis, Tate Gallery Publications, Millbank, Londres, 1993, p.23]

6 Ben Nicholson  
*Still Life*, 1930-36  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50,5 x 76 cm  
col. Abbot Hall Art Gallery



“Morandi é quem leva adiante a arte de meu pai. É a ligação entre a sua arte e a minha. Sempre pinto minhas naturezas-mortas com Morandi em mente.”

[Ben Nicholson, “Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra”, de Angela Vettese, *Morandi ultimo, Nature morte 1950 – 1964*, catálogo de exposição (Verona, Galleria dello Scudo, 14 de dezembro de 1997 – 28 de fevereiro de 1998), organizado por L. Mattioli Rossi, Mazzotta, Milão, 1998, p.61]

7 Christopher Le Brun  
*Cloud and Tree*, 1986  
óleo sobre tela | oil on canvas  
183 x 152,5 cm  
col. particular | private coll.



“Morandi representou para mim um exemplo iluminador. Como se consegue tornar interessante uma superfície plana? Como uma superfície pode sustentar o pensamento e dar vida à reflexão? Nesse sentido, Morandi sempre foi exemplar para mim.”

[Christopher Le Brun, “Towards Abstraction”, in *Morandi's legacy. Influences on British Art*, catálogo de exposição (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 12 de janeiro – 25 de março de 2006. Londres, Estorick Collection of Modern Art, 5 de abril – 18 de junho de 2006), organizado por P. Coldwell, Philip Wilson Publishers, Londres, 2006, p.17]

#### 8 Bernd & Hilla Becher

Vista da instalação no Museo Morandi |  
Installation view at Museo Morandi



“Bernd e eu sempre amamos Morandi. Talvez nos tenham atraído a atitude independente e a tendência de sua pintura [...]. Há elementos comuns que derivam da ideia de uma recolha sistemática de coisas simples e de sua organização, a fim de compor imagens em que o tema é posto como algo central, sem extravagância pictórica. Afinal, as interpretações mais claras e lúcidas também podem ser as mais mágicas. E acredito que Morandi tenha obtido precisamente esse resultado.”

[Hilla Becher, *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*, catálogo de exposição (Bolonha, Museu Morandi, 24 de janeiro – 19 de abril de 2009), organizado por G. Maraniello, Schirmer/Mosel, Munique, 2009, p.7]

#### 9 Wayne Thiebaud

Vista da instalação no Museo Morandi |  
Installation view at Museo Morandi



“Há muitas lições a se aprender estudando o trabalho de Morandi. Coisas que, a meu ver, dizem respeito a questões que qualquer pintor sério deveria ter consciência. Acho que uma dessas é a maravilha da intimidade e o amor pelo olhar prolongado: fixar demoradamente, mas ao mesmo tempo mover o olho para descobrir o que realmente há por trás; e depois há tantas sutilezas, elementos que podem parecer uma coisa em um momento e outra no instante seguinte. Em Morandi, sempre há aquela sensação de ‘instabilidade’ e, apesar disso, um suave sentimento de totalidade, completude. É sempre uma alegria poder olhar seu trabalho, que para nós, pintores, traz ainda uma advertência: coloca-nos em guarda contra a tentação de exceder, de exagerar. Tudo bem o drama, mas não o melodrama. Sim, realmente se pode aprender muita coisa com ele.”

[Wayne Thiebaud, “Entrevista a Wayne Thiebaud”, in: *Wayne Thiebaud at Museo Morandi*, catálogo de exposição (Bolonha, Museu Morandi, 4 de março – 2 de outubro de 2011), organizado por A. Masi, Corraini Edizioni, Mântua, 2011, p.28]



10 Alexandre Hollan – Silenceus en couleurs

Vista da instalação no Museo Morandi |  
Installation view at Museo Morandi



“Quando vi pela primeira vez os quadros de Giorgio Morandi, compreendi imediatamente que eu não estava mais só, que aquilo que eu buscava existia e podia se tornar visível, tangível. Estava certo de que naquela aparente simplicidade se escondia algo de verdadeiro, de real. Senti uma sincera gratidão por ele, que me mostrou a *minha* estrada, e esse é um sentimento que sempre me acompanha. Considero Morandi meu mestre, mesmo agora, que minha trajetória se distancia muito da dele.”

[Alexandre Hollan, “Entrevista ad Alexandre Hollan”, in: *Alexandre Hollan – Silenceus en couleurs*, catálogo de exposição (Bolonha, Museu Morandi, 8 de outubro de 2011 – 5 de fevereiro de 2012), organizado por L. Sella, Edisai, Ferrara, 2011, p.21]

11 Lawrence Carroll

sem título | *Untitled – Flower painting #2*, 2007 – 2012  
óleo, cera, lona, flores de seda sobre madeira |  
oil, wax, canvas, silk flowers on wood  
72 x 52 x 100 cm



“E agora cabe a nós transmitir a obra desse homem, combater por ele e pela pintura. Um dos maiores presentes e das lições mais lindas que qualquer um pode receber ao passear por seu mundo, observando suas pinturas, é saber que não é preciso ir longe para encontrar o que realmente conta. Não é necessário abandonar o que somos. Não é necessário se lançar num fosso em busca de uma moda, para depois despertar sem nada nas mãos, nada que possa ser definido como nosso. Basta acreditar profundamente naquilo que se possui, mantê-lo bem próximo e alimentá-lo, não importa o que seja. Basta levantar-se todos os dias e prosseguir, sem se fazer perguntas a cada passo e sem procurar respostas para tudo o que se faz: elas virão com o tempo. E, se por acaso precisarem de força e de apoio para continuar seguindo, olhem para trás e pensem de novo no exemplo de Giorgio Morandi: estou certo de que ele os socorrerá, recordando o que se deve fazer.”

[Lawrence Carroll, “Dimora delle emozioni”, in: *Giorgio Morandi*, catálogo de exposição (Lugano, Museu de Arte da Cidade de Lugano, 10 de março – 1º de julho de 2012), organizado por M. C. Bandera/M. Francioli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, p.252]



12 Renato Guttuso  
*Natura morta*, 1965  
óleo sobre papel pautado |  
oil on lined paper  
123 x 150 cm

13 George Segal  
*Morandi's Still Life*, 1985  
escultura e relevos | sculptures  
and reliefs

14 Tacita Dean  
*Day for Night*, 2010  
frame de 16 mm cor filme mudo |  
frame from 16 mm silent color film



Artistas que muitas vezes sentiram a necessidade de prestar homenagem ao mestre bolonhês, talvez na tentativa de encontrar em seus processos *poiéticos* a correta interpretação poética de sua arte. Ocorrem-me agora as doze naturezas-mortas que Renato Guttuso pintou entre setembro e outubro de 1965, em memória do amigo desaparecido no ano anterior. Ou ainda a obra *Morandi's Still Life*, de George Segal, 1985, ou os trabalhos *Still Life* e *Day for Night*, da videomaker Tacita Dean que em 2010 filmou durante três dias o ateliê de Morandi, na rua Fondazza, chegando a dizer: “entre seus objetos – que ainda hoje conservam a aura de suas representações –, finalmente entendi como poderia tratá-los: filmei-os separadamente, um de cada vez, fixados no centro da moldura do fotograma, fazendo o que Morandi jamais teria feito, ou seja, filmando-os quase ao acaso, em composições acidentais”. E seguramente poder-se-ia citar tantos outros nomes de personagens que quiseram ver Morandi no “panteão estético” da arte, confrontando-se com seus modelos e interrogando-os para tentar penetrar na mente pictórica que os transformara em interlocutores mudos de uma profunda experiência existencial. Como se os “Morandi de hoje”, para retomar uma feliz definição de Panza di Biumo, usando a própria linguagem, o próprio estilo e os próprios meios expressivos, pretendessem cumprir uma espécie de viagem exploratória na pintura de Morandi, a fim de interpretar sua psicologia e o mistério que se encerra atrás de suas garrafas e de seus vasos. Quase como se quisessem participar daquele milagre poético e mitigar o ambicioso desejo de interiorizar a mensagem do pintor bolonhês para depois restituí-la, entoando o próprio canto livre na esperança, quem sabe, de fazê-lo ressoar na eternidade do tempo, justamente como a arte de Morandi.

Desejo agradecer, de modo especial, ao Sr. Carlo Zucchini por me ter franqueado a possibilidade de consultar parte de seu arquivo pessoal, em que se preservam documentos inéditos recebidos de Maria Teresa Morandi, que o escolheu como mantenedor de sua doação.

1 C. Wright, *Breve storia dell'ombra*, organizado por A. Francini. Milão: Crocetti, 2006, p.80.

2 Francesco Monotti foi diretor do Studio d'Arte Palma di Roma.

3 Pietro Maria Bardi, jornalista, crítico de arte e galerista italiano, emigrado para a América do Sul no final da Segunda Guerra, fundou com sua segunda esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi, o Masp, Museu de Arte de São Paulo, em 1947, do qual foi diretor por 43 anos.

4 Sobre esse episódio, é preciso ressaltar que Francesco Monotti foi o principal responsável pela presença de um quadro de Morandi na coleção da Tate Gallery. Firmemente convencido do caráter internacional da pintura do mestre bolonhês, Monotti se esforçou para que o Comitê de Administradores do museu inglês, então dirigido por John Rothenstein, avaliasse a possibilidade dessa doação. A decisão foi unânime e quase sem precedentes, como o próprio Monotti atesta em carta de 16 de maio de 1947: “os administradores tomaram uma decisão quase sem precedentes, já que aceitaram o oferecimento de um contributo à coleção da Tate Gallery sem terem visto o original”, baseando-se apenas na documentação fotográfica. E, em um *postscriptum* da mesma carta, ainda se lê: “seu quadro será a única obra de um artista italiano vivo a fazer parte da Tate Gallery. Quanto aos mortos, há apenas um ou dois Mancini”.

5 Carta inédita, conservada no arquivo pessoal de Carlo Zucchini.

6 *Ibidem*.

7 M. Pedrosa, “Um dia de Morandi”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1963.

8 *Ibidem*.

9 Famoso *marchand* e conhecedor de arte, amigo de Morandi. Efreem Tavoni organizou, com Marilena Pasquali, a catalogação científica dos desenhos do pintor bolonhês.

10 E. Tavoni, G. Ruggeri. *Morandi amico mio*. Milano: Charta, 1995, p.98.

11 A. Parronchi, *La realtà di Morandi*, extraído de *Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna*, vol. VIII, 1966.

12 C. Gnudi, *Morandi*. Firenze: Edizioni U, 1946, p.32.

13 *Ibidem*, p.33.

14 L. Serra, “Significato di Giorgio Morandi”, *Convivium raccolta nuova*, 1948, n° 2, p.186.

15 R. Pallucchini, “Personalidade de Morandi”, in: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catálogo da mostra. Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro – dezembro, 1957, p.18.

16 M. Nussbaum, *La fragilità del bene*. Bologna: Il Mulino, 2010, p.113.

17 Diego Valeri foi um dos principais protagonistas da poesia italiana do século XX, além de crítico de literatura francesa e italiana.

18 D. Valeri, *Amico dei Pittori*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1967, p.13.

19 O Museu Morandi de Bolonha está sediado no Palazzo D'Accursio (o palácio da Prefeitura), na Piazza Maggiore, e foi inaugurado em 4 de outubro de 1993, graças à generosa doação feita por Maria Teresa Morandi, sua irmã mais nova.

20 U. Eco, “Il mio primo Morandi”, conferência proferida durante a inauguração do Museu Morandi, in: *Giorgio Morandi 1890 – 1964*, catálogo de exposição (Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 16 de setembro – 14 de dezembro de 2008, Bolonha, MAMbo, 22 de janeiro – 13 de abril de 2009), organizado por M.C. Bandera, R Miracco, Skira, Milão-Genebra, 2009, p.342.

21 C. Zucchini, “Visita a Giorgio Morandi”, in: *Il Foglio di Crevalcore*, organizado pela Accademia Inifferenti Risoluti di Crevalcore, 1968.



22 C. Zucchini, "Visita a Giorgio Morandi", in: *Il Foglio di Crevalcore*, organizado pela Accademia Indifferenti Risoluti de Crevalcore, 1968.

23 L. De Vita, "Le lezioni di Rembrandt e Piranesi", in: *La città di Morandi 1890 – 1990. Cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, organizado por R. Renzi. Bologna: Cappelli Editore, 1989, p.74.

24 W. Haftmann, "Giorgio Morandi. La vita esemplare di un pittore", in: *Giorgio Morandi: 1890 – 1990*, catálogo de exposição (Bolonha, Galeria municipal de arte moderna, 12 de maio – 2 de setembro de 1990), organizado por M. Pasquali. Milão: Electa, 1990, p.22.

25 D. Valeri, *ibidem*, p.15.

## OBRAS | WORKS

As obras de Giorgio Morandi são identificadas por referência aos catálogos primários, cujos detalhes e abreviaturas correspondentes são dadas a seguir: V. correspondente número de catálogo: L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*. Milão: Electa, 1977, 2 vols. (II expandido ed., 1983). V.inc. corresponde número de catálogo: L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*. Turim: Einaudi, 1957 (II ampliado e revisto ed, 1964; III ampliado e revisto ed, 1978, IV expandida ed, 1989...). P. correspondente número de catálogo: M. Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*. Milão: Electa, 1991.

The works of Giorgio Morandi are identified by reference to the primary catalogues, details of which and corresponding abbreviations are given below: V. and the corresponding catalogue number: L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*. Milan: Electa, 1977, 2 vols. (II expanded ed., 1983). V.inc. and the corresponding catalogue number: L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*. Turin: Einaudi, 1957 (II expanded and revised ed., 1964; III expanded and revised ed., 1978; IV expanded ed., 1989). P. and the corresponding catalogue number: M. Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*. Milan: Electa, 1991.



15 *Natura morta*, 1919 (V.47)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
60 x 58 cm  
Eni S.p.A Patrimonio Artistico

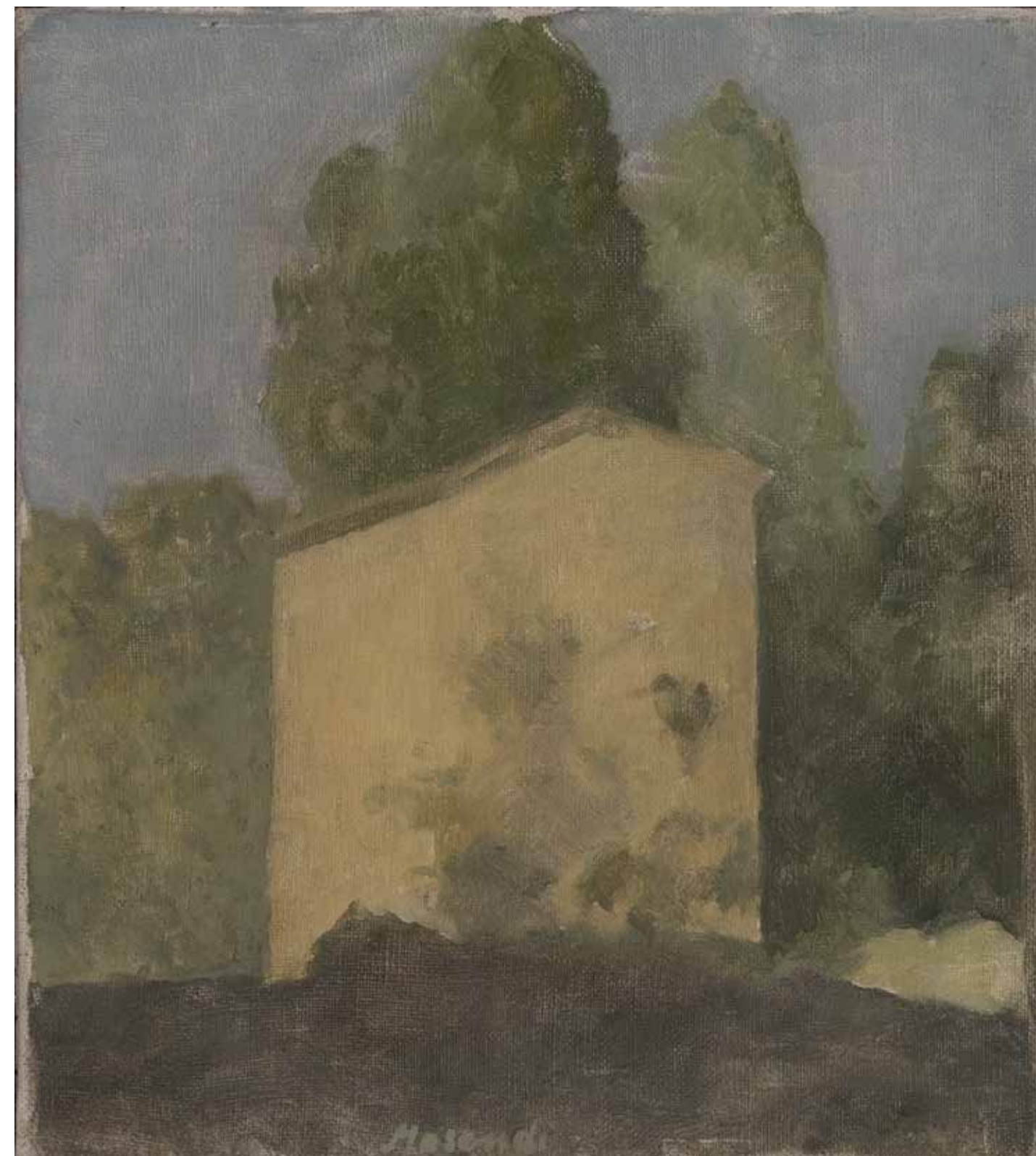
16 *Natura morta*, 1921 (V.59)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
38,2 x 55 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





17 *Natura morta*, 1920 (V.57)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30,5 x 44,5 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

18 *Paesaggio*, 1921 (V.66)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
33 x 29 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



19 *Natura morta*, 1929 (V.144)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50 x 60 cm  
Superintendência para os Bens Históricos, Artísticos e  
Etno-Antropológicos para as Províncias de Milão, por cortesia  
do Ministério dos Bens e Atividades Culturais, Milão |  
Superintendency for the Historical, Artistic and Ethno-  
anthropological Assets for the provinces of Milan, by courtesy  
of the Ministry of Cultural Assets and Activities, Milan



20 *Natura morta*, 1931 (V.167)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
44 x 52 cm  
col. particular | private coll.





21 *Natura morta*, 1930 (V.157)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
44 x 62 cm  
col. Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e  
contemporanea di Trento e Rovereto

22 *Natura morta*, 1931 (V.164)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54 x 64 cm  
col. privada | private coll.





23 *Paesaggio (Paesaggio a Grizzana)*, 1932 (V.174)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50,5 x 60,5 cm  
col. Fondazione di Studi di Storia dell' Arte Roberto  
Longhi di Firenze



24 *Paesaggio con strada bianca*, 1941 (V.341)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
42 x 52,5 cm  
col. Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e  
contemporanea di Trento e Rovereto





25 *Paesaggio*, 1936 (V.214)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
53,5 x 63 cm  
col. Galleria Nazionale d'arte moderna e  
contemporanea, Roma



26 *Paesaggio*, 1940 (V.283)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
35 x 46 cm  
col. privada | private coll.



27 *Natura morta*, 1939 (V.1349)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
44 x 51,4 cm  
col. MAC/USP doação] donation Yolanda Pentead  
e | and Francisco Matarazzo Sobrinho



28 *Natura morta*, 1939 (V.241)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
41,5 x 47,3 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



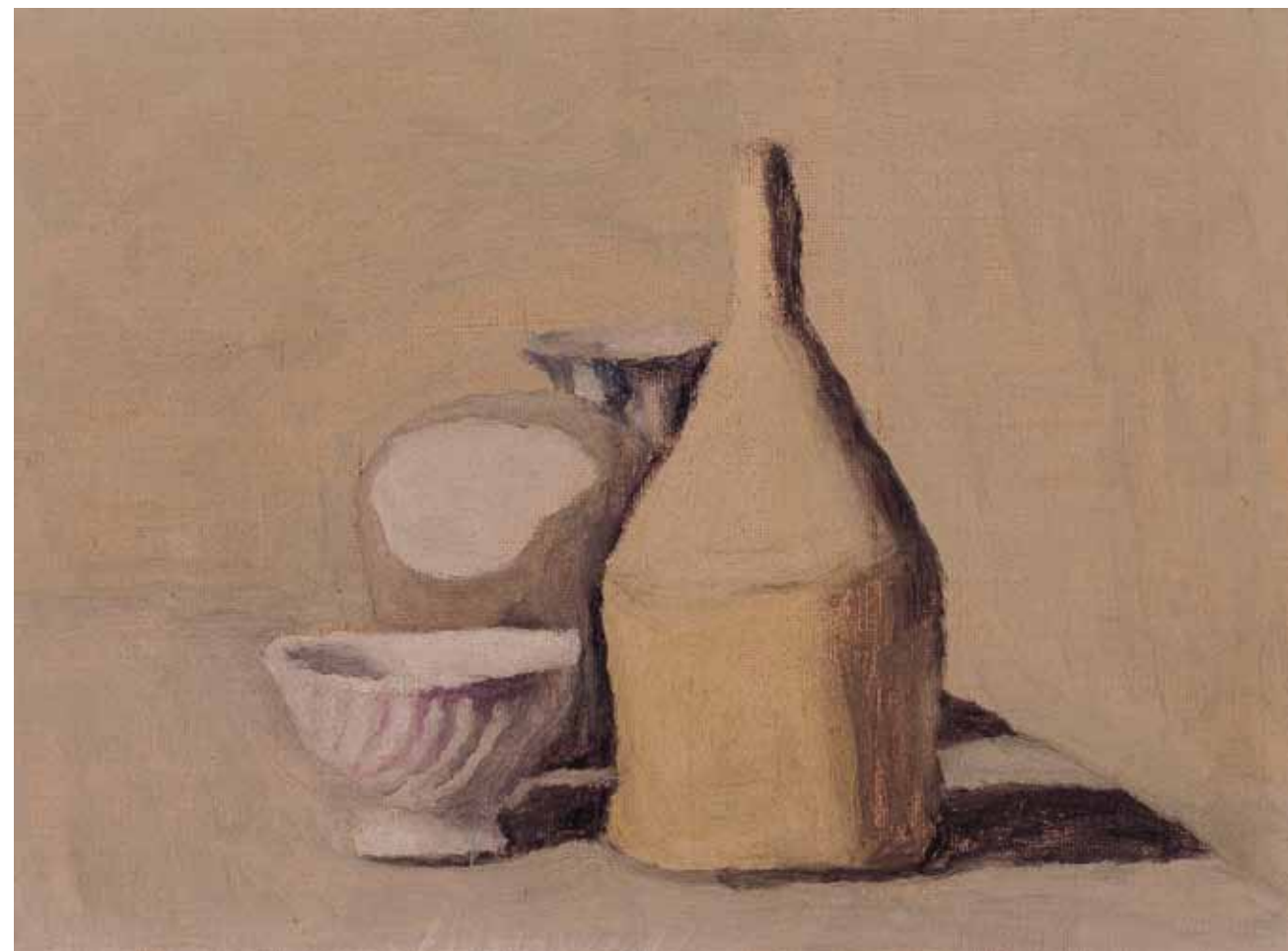


29 *Natura morta*, 1943 (P.1943/4)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
25 x 30 cm  
col. privada | private coll.

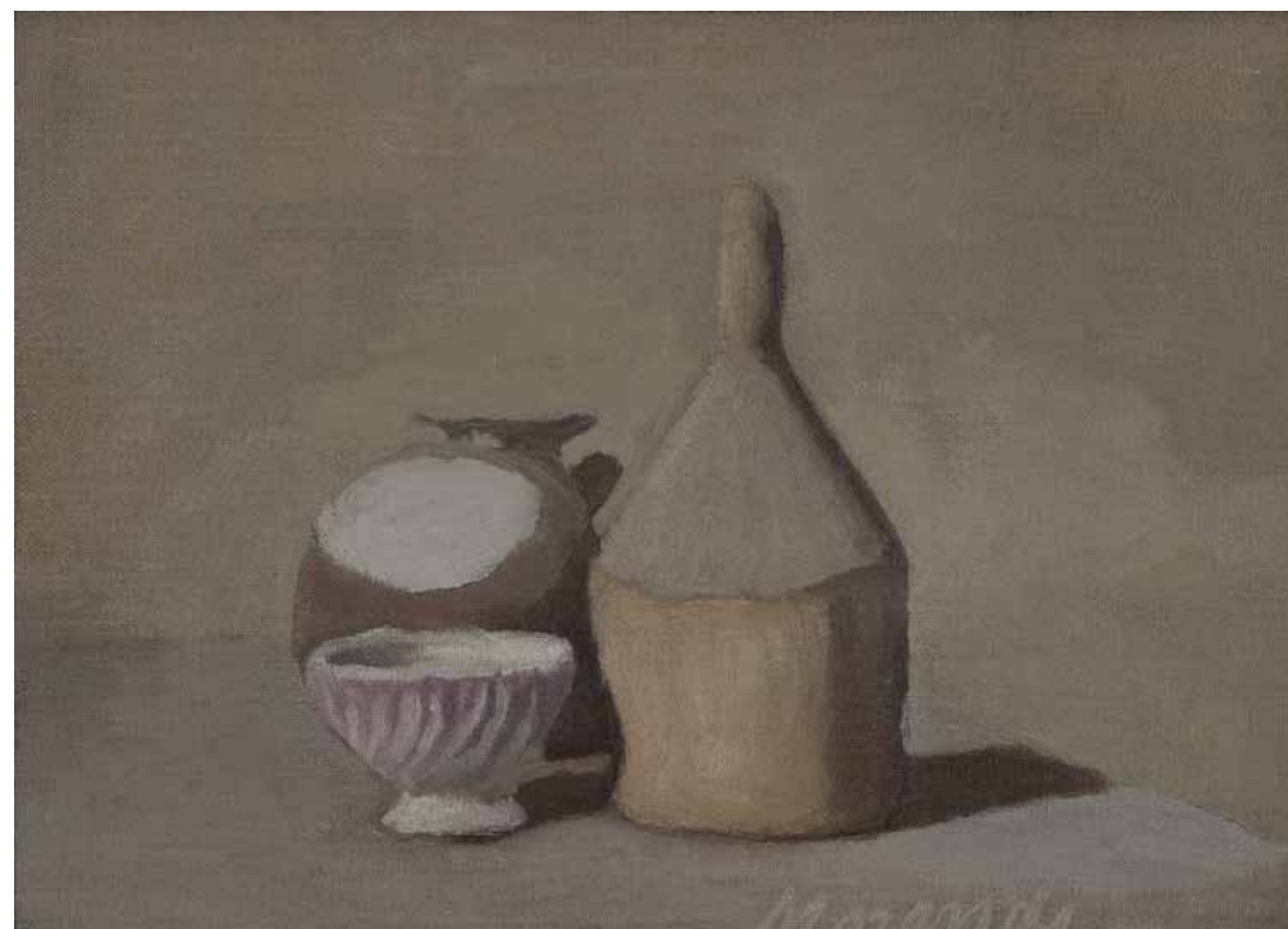
30 *Paesaggio*, 1943 (V.471)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
32,8 x 38 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



31 *Natura morta*, 1946 (V.506)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
29,6 x 40 cm  
col. MAC/USP  
doação | donation Francisco Matarazzo Sobrinho



32 *Natura morta*, 1948 (V.625)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
32 x 44 cm  
col. Giuseppe Merlini, Busto Arsizio (VA)





33 *Natura morta*, 1945 (V.537)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
29,9 x 47,7 cm  
col. Galleria Nazionale d'arte  
moderna e contemporanea, Roma

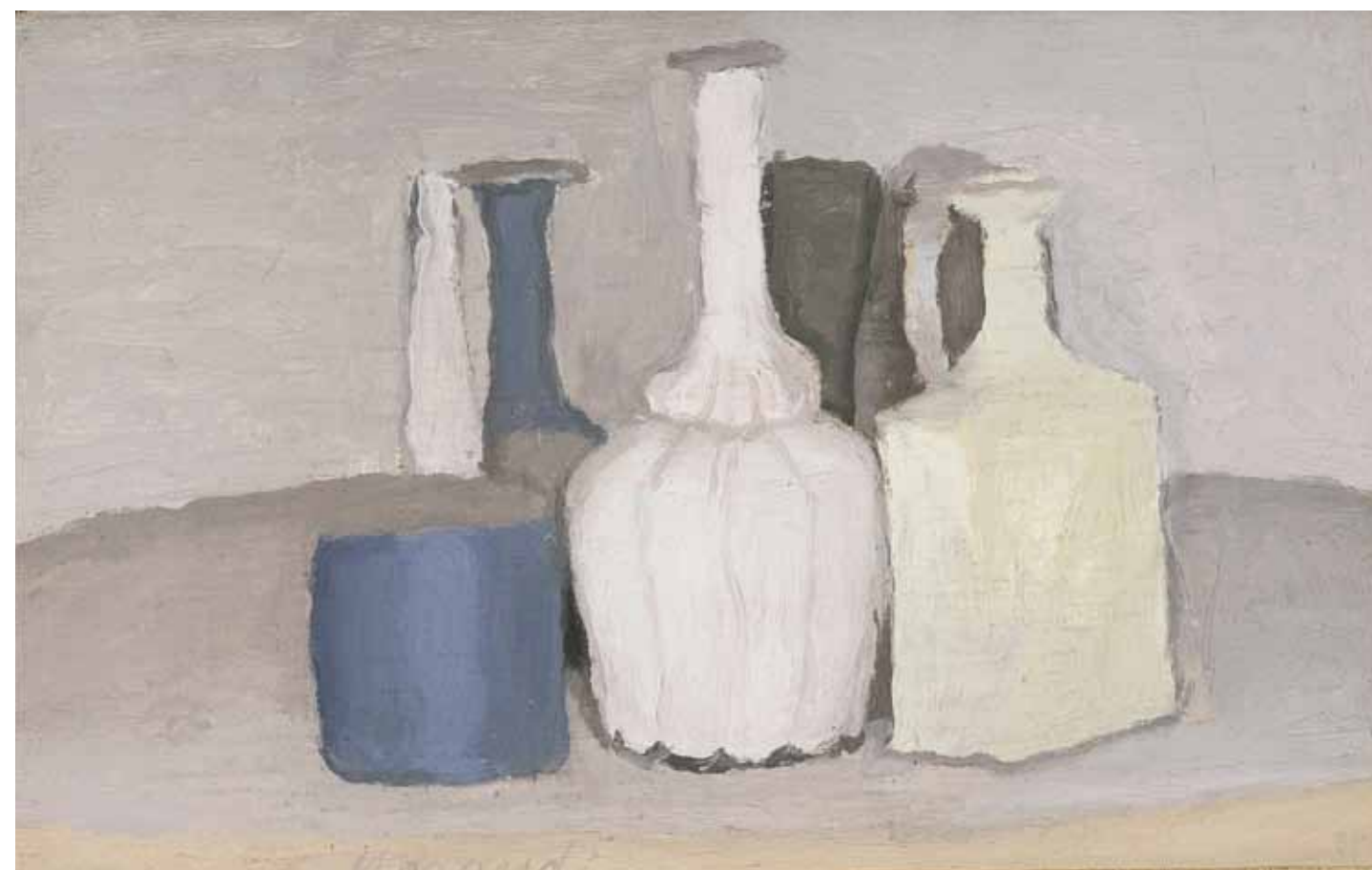
34 *Natura morta*, 1947 (V.563)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
31,8 x 43,7 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





35 *Natura morta*, 1948 (V.640)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
44 x 47,5 cm  
col. Fondazione Magnani Rocca, Parma

36 *Natura morta*, 1949 (V.647)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
26 x 40 cm  
col. Fondazione Magnani Rocca, Parma





37 *Fiori*, 1950 (V.706)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
36 x 30 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

38 *Fiori (Vaso di fiori)*, 1951 (V.719)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
43,4 x 37,3 cm  
col. Fondazione di Studi di Storia  
dell'Arte Roberto Longhi di Firenze





39 *Fiori*, 1946 (V.501)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
24,5 x 19 cm  
col. Enos Ferri



40 *Fiori*, 1957 (V.1020)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
22,5 x 28 cm  
col. Enos Ferri





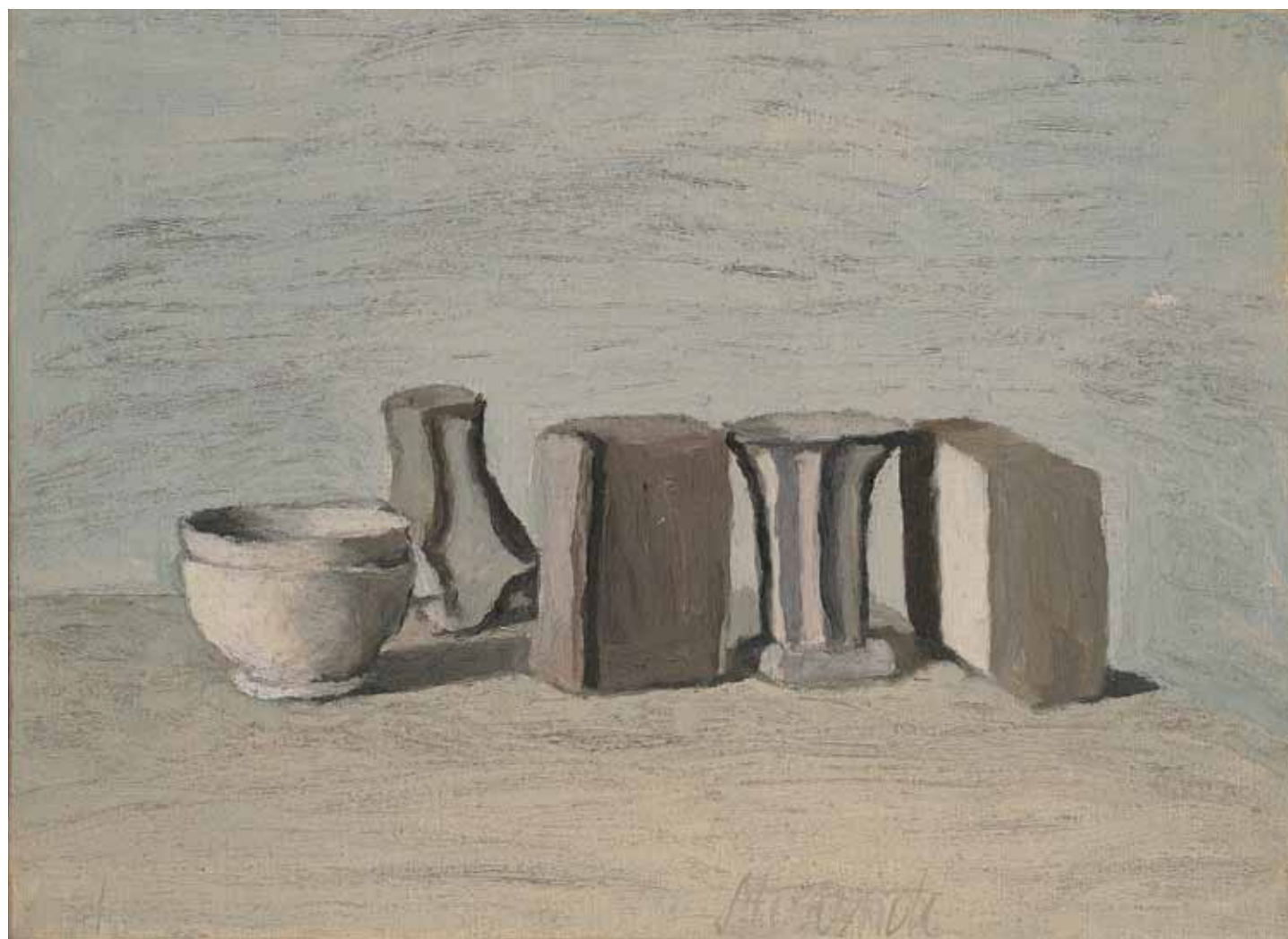
41 *Natura morta*, 1949 (V.691)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
36 x 45,2 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



42 *Natura morta*, 1951 (V.788)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
36 x 40 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



43 *Natura morta*, 1951 (V.777)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
36 x 50 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



44 *Natura morta*, 1955 (V.949)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
35 x 40 cm  
col. privada | private coll.





45 *Natura morta*, 1956 (V.1013)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
35,8 x 35,4 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



46 *Natura morta*, 1956 (V.985)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30 x 45 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



47 *Cortile di via Fondazza*, 1958 (V.1115)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30,5 x 40,5 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



48 *Paesaggio*, 1962 (V.1290)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30 x 35 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





49 *Natura morta*, 1960 (V.1197)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30,5 x 40,5 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



50 *Natura morta*, 1961 (V.1225)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
25 x 30 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



51 *Natura morta*, 1963 (V.1318)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
30 x 35 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



52 *Natura morta*, 1962 (V.1280)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
35 x 35 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





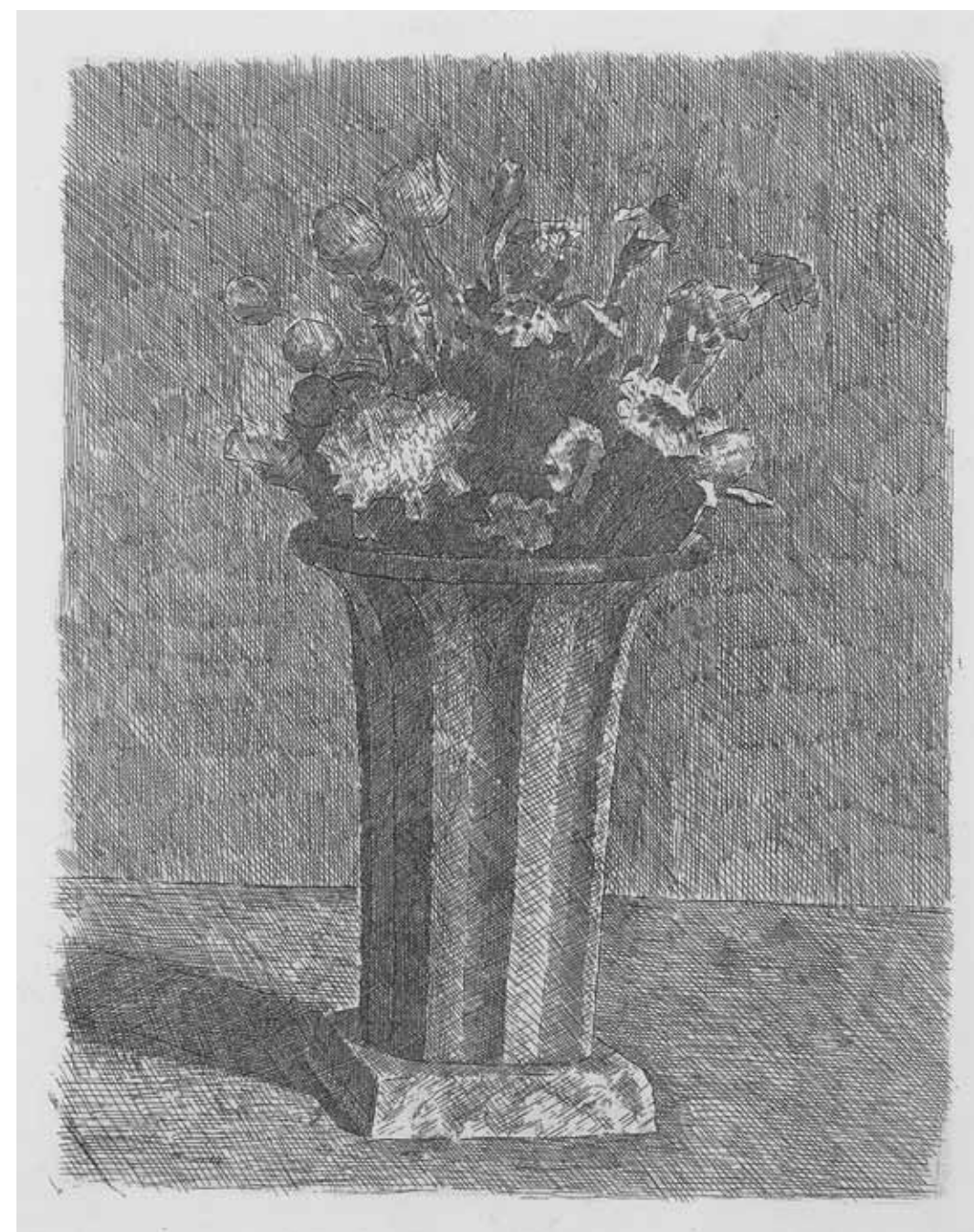
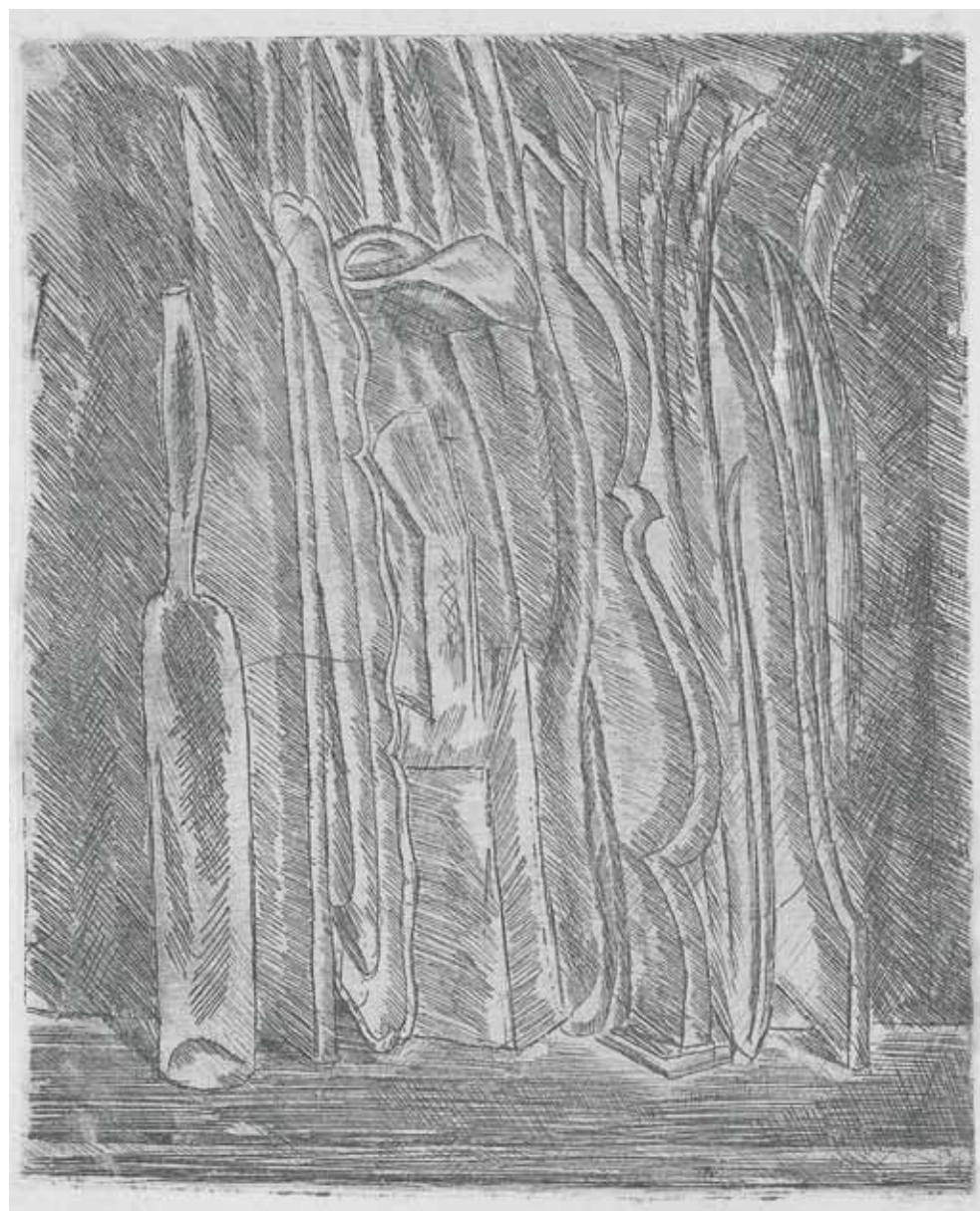
53 *Natura morta*, 1963 (V.1299)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
20 x 35 cm  
col. privada | private coll.





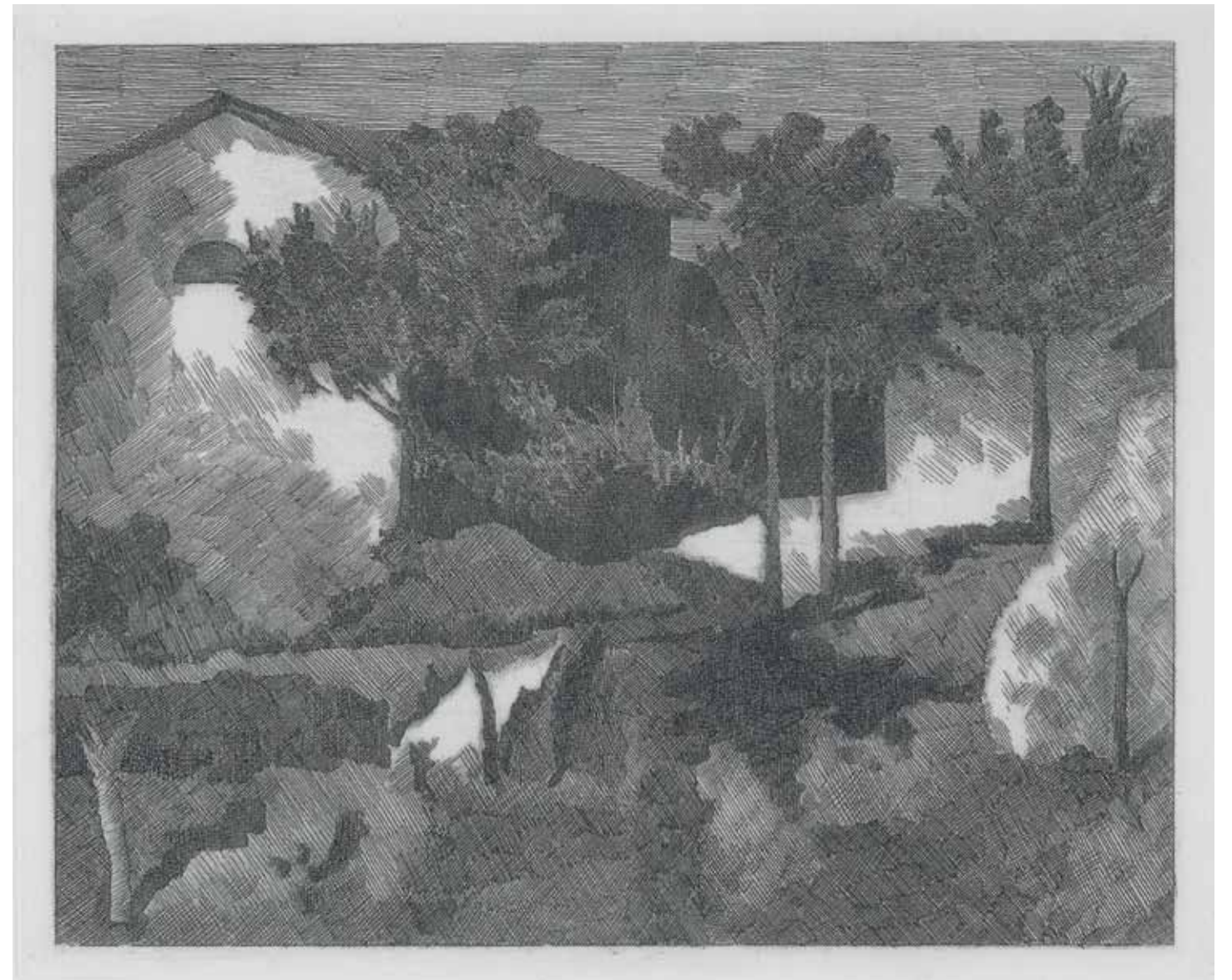
54 *Natura morta con bottiglie e brocca*, 1915 (Vinc.3)  
gravura em cobre | etching on copper  
15,5 x 12,7 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

55 *Vaso a strisce con fiori*, 1924 (Vinc.23)  
gravura em zinco | etching on zinc  
23,9 x 20,4 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





56 *Paesaggio del Poggio*, 1927 (V.inc.33)  
gravura em cobre | etching on copper  
23,6 x 29,2 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

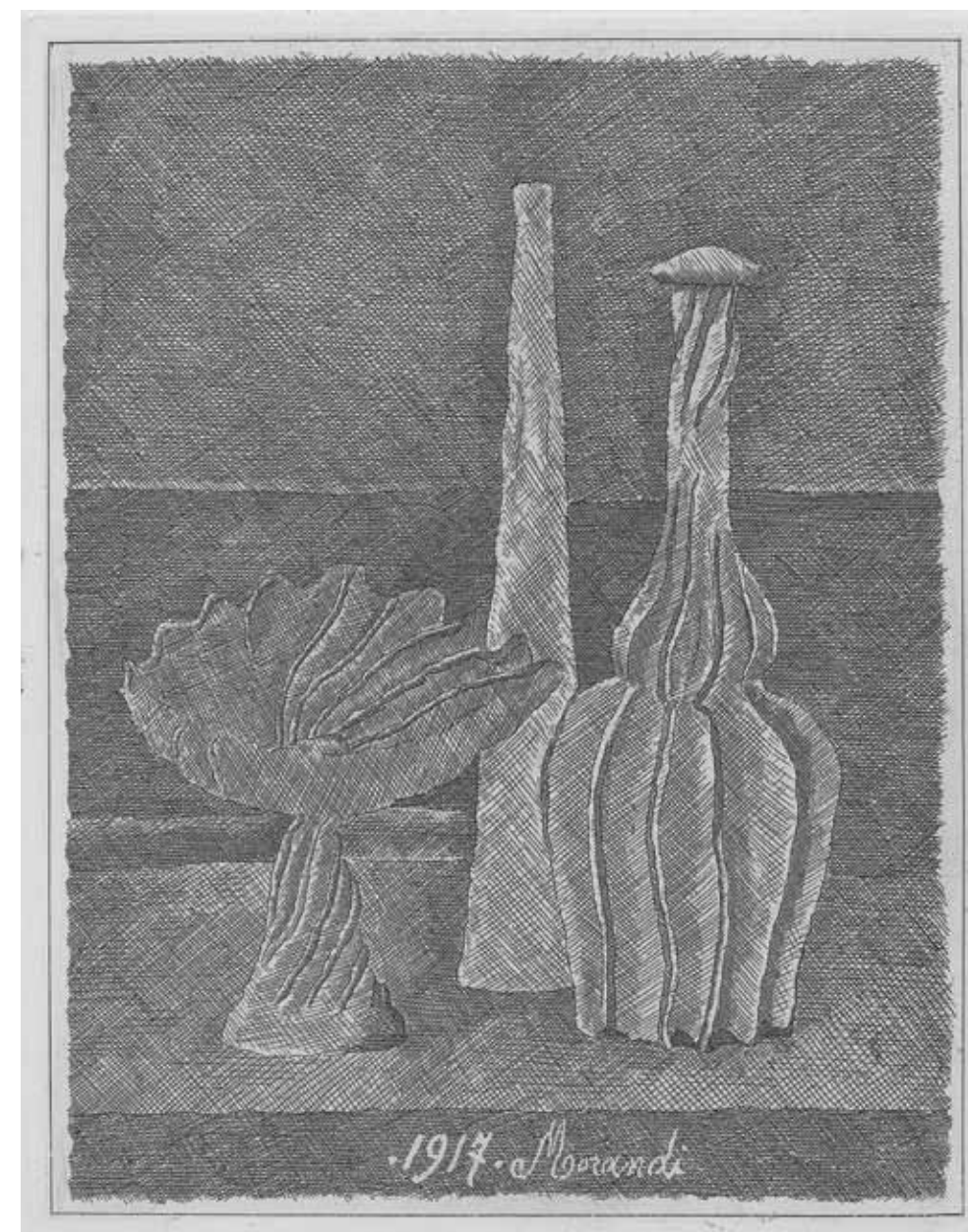




57 *Fiori in un vasetto bianco*, 1928 (Vinc.51)  
gravura em zinco | etching on zinc  
24,7 x 16,5 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



58 *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, 1928 (Vinc.50)  
gravura em zinco | etching on zinc  
23,6 x 18,6 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





59 *Case del Campiario a Grizzana*, 1929 (Vinc.53)  
gravura em zinco | etching on zinc  
23 x 35 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



60 *Le tre case del Campiario a Grizzana*, 1929 (Vinc.59)  
gravura em zinco | etching on zinc  
25,1 x 30,1 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

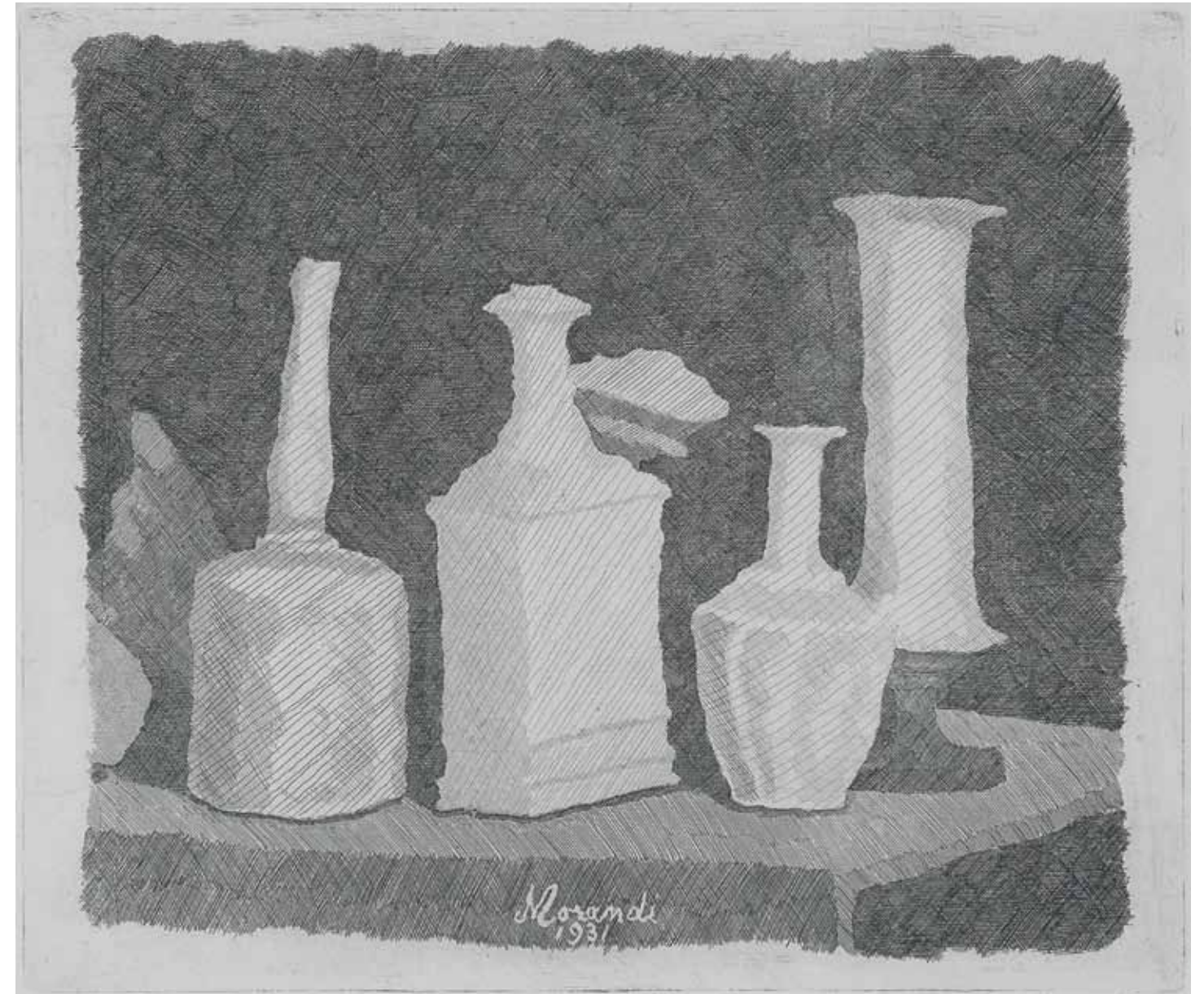




61 *Gruppo di zinnie*, 1931 (Vinc.86)  
gravura em zinco | etching on zinc  
23,3 x 19,4 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



62 *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931 (Vinc.82)  
gravura em cobre | etching on copper  
24,7 x 29,4 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

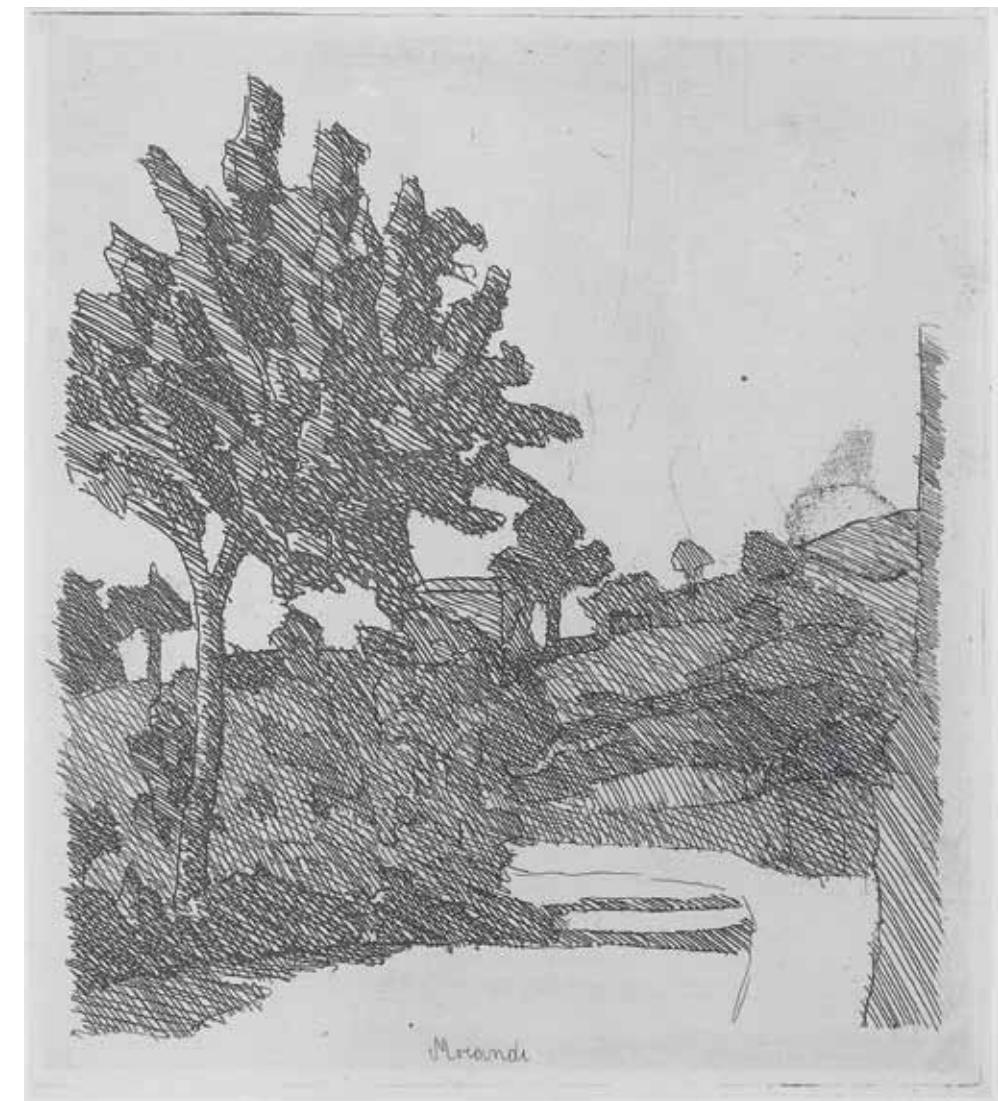






63 *Paesaggio con tre alberi*, 1931-32 (Vinc.98)  
gravura em cobre | etching on copper  
24,8 x 17,3 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

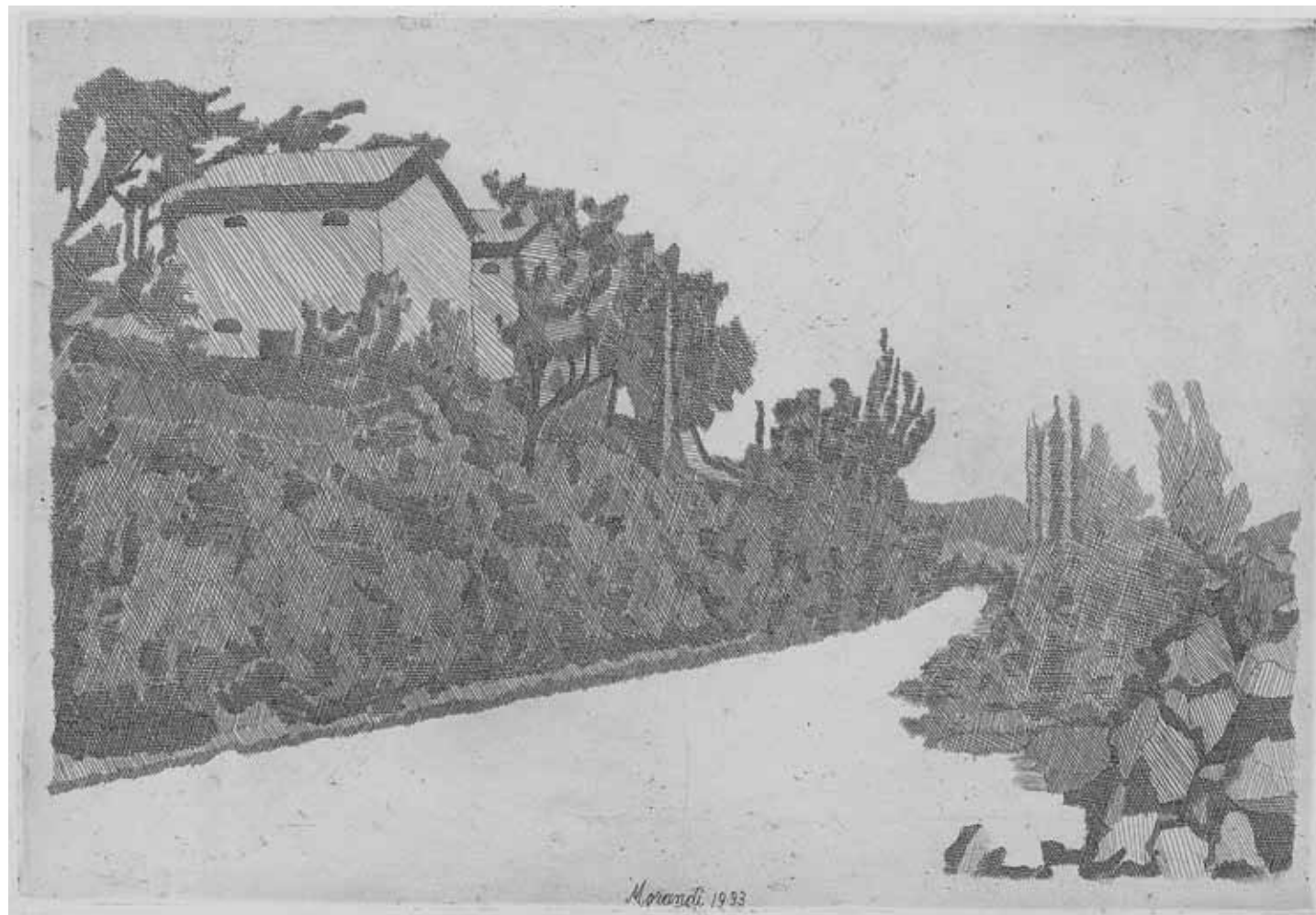
64 *Paesaggio di Grizzana*, 1932 (Vinc.95)  
gravura em cobre | etching on copper  
20,1 x 18 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





65 *La strada bianca*, 1933 (V.inc.104)  
gravura em cobre | etching on copper  
20,8 x 30,3 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

66 *Natura morta*, 1933 (V.inc.101)  
gravura em cobre | etching on copper  
24,1 x 23,2 cm  
col. Museo Morandi, Bologna

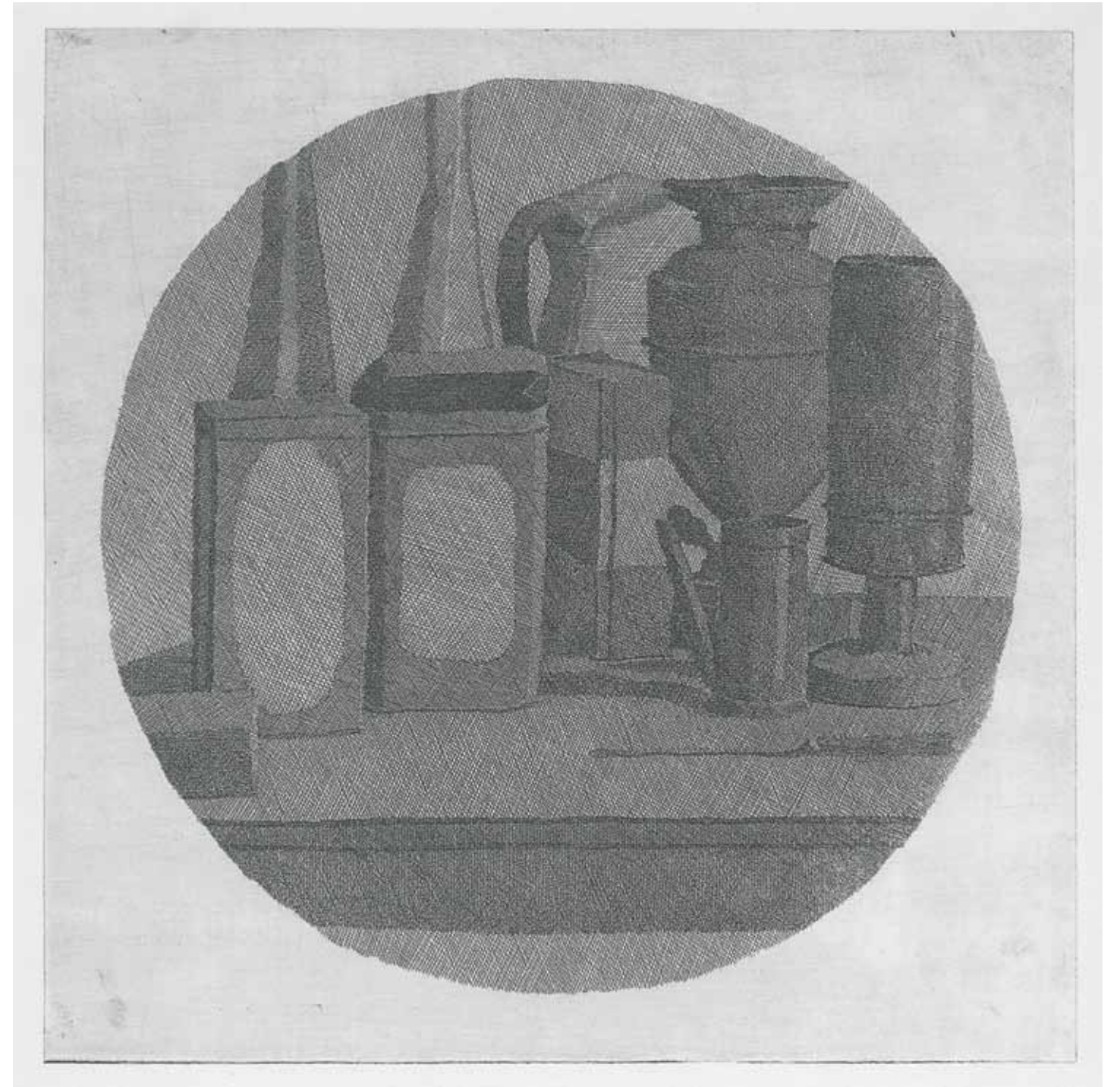




67 *Natura morta a tratti sottilissimi*, 1933 (Vinc.105)  
gravura em cobre | etching on copper  
25,6 x 23,8 cm  
col. Museo Morandi, Bologna



68 *Grande natura morta con undici oggetti in un tondo*, 1942 (Vinc.110)  
gravura sobre cobre | etching on copper  
27 x 27 cm  
col. Museo Morandi, Bologna





## BIENAS E ADJACÊNCIAS

LORENZA SELLERI

*Morandi controla o sono das garrafas  
que por sua vez controlam  
a vigília de Morandi*

*Sob os pórticos bolonheses  
Morandi caminha  
órfão de pai e de garrafa*

Murilo Mendes<sup>1</sup>

69 São Paulo, Brasil: Casa Bardi (Casa de Vidro), sala de jantar. Na parede, entre obras de Rosai, De Pisis e tantos outros, se reconhecem as de Morandi (à esq., a *Natura morta*, 1947 – V.565 e à dir. a *Natura morta*, 1942 – V.370, as *Fiori*, 1943 – V.417 e a *Paesaggio*, 1943 – V.465) | São Paulo, Brazil: Casa Bardi (Casa de Vidro), dining room. Morandi's works can be seen on the wall with works by Rosai, De Pisis and several others (on the left, *Natura morta*, 1947 – V.565 and on the right *Natura morta*, 1942 – V.370, *Fiori*, 1943 – V.417 and *Paesaggio*, 1943 – V.465)



Não se sabe se Giorgio Morandi teria autorizado a realização desta mostra e aprovado a seleção das obras. Mas o fato de seu nome ter comparecido repetidamente, durante toda a vida, em revistas de arte da América do Sul leva a crer que, também nesse caso, talvez com a habitual relutância, ele por fim tivesse concordado com a exposição, aliás, assim como já havia feito a partir daquela exposição do “Novecento italiano”, realizada em Buenos Aires, em setembro de 1930<sup>2</sup>. Essa presença do artista bolonhês em vários lugares da América Latina não é absolutamente ocasional. Se desde 1937 o nome de Morandi aparece entre os participantes de várias exposições coletivas de arte italiana, o mérito foi de Carlo Alberto Petrucci, então Diretor da Real Calcografia e ele mesmo um gravurista de talento, mestre, em Roma, de Iberê Camargo. É justamente a Petrucci que se deve a fundação e a organização da Seção do Branco e Preto, no âmbito do Sindicato Fascista de Belas Artes, órgão que reunia e promovia artistas dedicados à gravura e ao desenho, e Petrucci não deixou de apresentar com regularidade uma ou várias águas-fortes de Morandi no programa de muitas exposições. Frequentemente, as folhas gravadas faziam parte de uma pasta depositada na Calcografia, à qual o diretor podia recorrer sem precisar importunar Morandi a cada ocasião; e isso foi decisivo para o sucesso de seus projetos. Em abril de 1937, por exemplo, uma dessas folhas (uma paisagem não identificada) foi exibida na “Exposição comemorativa do cinquentenário da imigração oficial no Estado de São Paulo”, Brasil. Já em 1939-40, para a “Mostra de gravura italiana moderna”, que viajou por países da América Latina, Petrucci precisou se dirigir a Morandi, porque sua pasta se tornara muito magra; e assim, para aquela ocasião, o artista enviou pessoalmente quatro *Nature morte* e duas *Paesaggi*<sup>3</sup>. A série de mostras de arte italiana em que a presença de uma ou mais obras de Morandi foi constante<sup>4</sup> prosseguiu nesses países longínquos, mesmo durante o pós-guerra. Por uma carta de Carlo L. Raggianti, de 9 de dezembro de 1946, tem-se notícia de que, de fato, Morandi estava prestes a vender ao dr. Emilio De Benedetti uma *Natura morta* (V.547) “que deveria ir para o Brasil”<sup>5</sup>. A obra seria efetivamente exposta na mostra “Arte contemporânea italiana na América do Sul”, que ocorreu sucessivamente em São Paulo e em Santiago.<sup>6</sup> Pela correspondência Morandi-Petrucci, sabe-se, além disso, que na “Mostra da gravura italiana e Feira



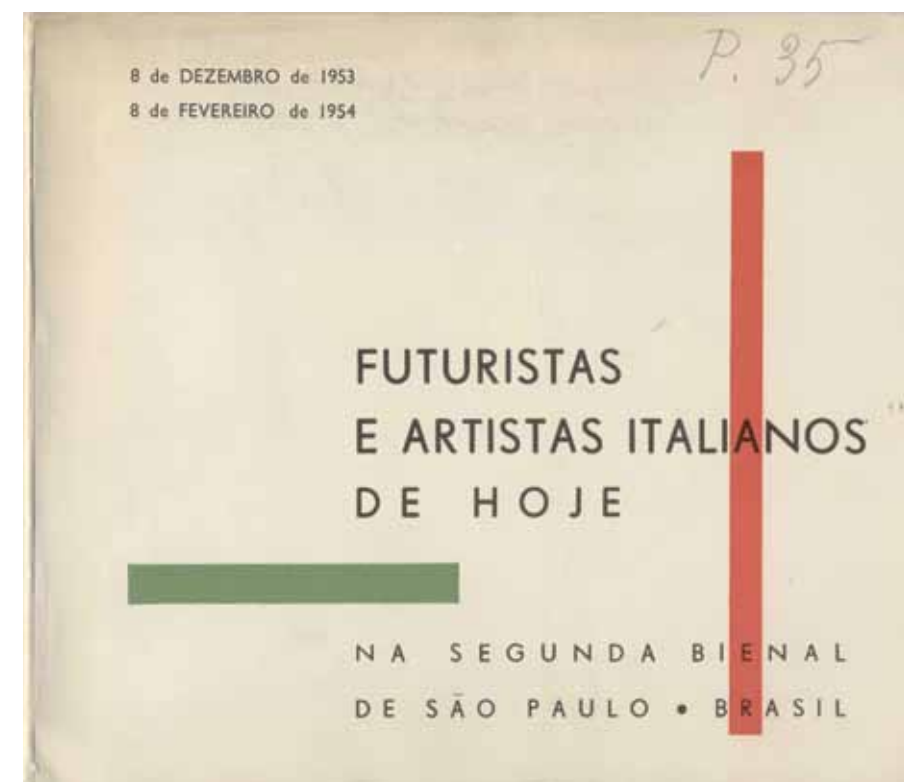
70 Capa do catálogo especial publicado pela Bienal de Veneza, em 1951, na ocasião da I Bienal de Arte de São Paulo (Arquivo Museo Morandi) | Cover of the special edition catalog published by the Biennale di Venezia in 1951 for the 1<sup>st</sup> São Paulo Biennial in Brazil (Museo Morandi's Archive).



do livro”, realizada em Santiago no mês de setembro de 1947, foram postas em confronto duas águas-fortes de Morandi: *La strada* de 1927 (V. inc. 30) e *La strada bianca* de 1933 (V. inc. 104), que já havia estado presente na “Exposição de pintura italiana moderna”, aberta no Rio de Janeiro alguns meses antes<sup>7</sup>. Deve-se ainda lembrar que, naquele mesmo ano, foi instituído o Museu de Arte de São Paulo (Masp), por influente iniciativa do magnata e senador Assis Chateaubriand e do dinâmico crítico e galerista Pietro Maria Bardi, que, transferindo-se para o Brasil no final da guerra (após ter organizado em Roma, 1945, na Galeria la Palma, uma rica mostra individual de Morandi), engajou-se em impor o nome do artista bolonhês entre o colecionismo local. Ele mesmo aparece como tendo sido proprietário de várias pinturas do artista<sup>8</sup>, algumas das quais, posteriormente, passariam a fazer parte de outra coleção brasileira, a de Da Silva, no Rio de Janeiro<sup>9</sup>. Uma dedicatória escrita no verso da *Natura morta*, de 1950 (V.779), testemunha que aquela pintura foi doada por Bardi à mulher, Lina Bo Bardi, como presente de Natal de 1953.

A atividade de Pietro Maria Bardi como curador do museu brasileiro se estendeu por mais de 40 anos, e isso lhe permitiu contribuir na difusão do nome de Morandi, fosse por meio de artigos lançados na revista *Habitat*, fosse em publicações editadas em Milão para as Edizioni del Milione. Sabe-se que Bardi mirava a um contínuo e progressivo incremento do patrimônio de seu museu; e que foi bastante crítico quanto à instituição de um evento bienal, que ele considerava de algum modo dispersivo e certamente efêmero<sup>10</sup>.

No entanto, em 1951, a Bienal de São Paulo abriu suas portas<sup>11</sup>. Foi presidida pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido pelo apelido de Cicillo<sup>12</sup>. À Bienal de Veneza, na qual essa exposição “gêmea” se inspirou, e a seu presidente, Giovanni Ponti, foi confiada, por parte do governo italiano, a curadoria da seção da Itália nessa I Bienal paulista.

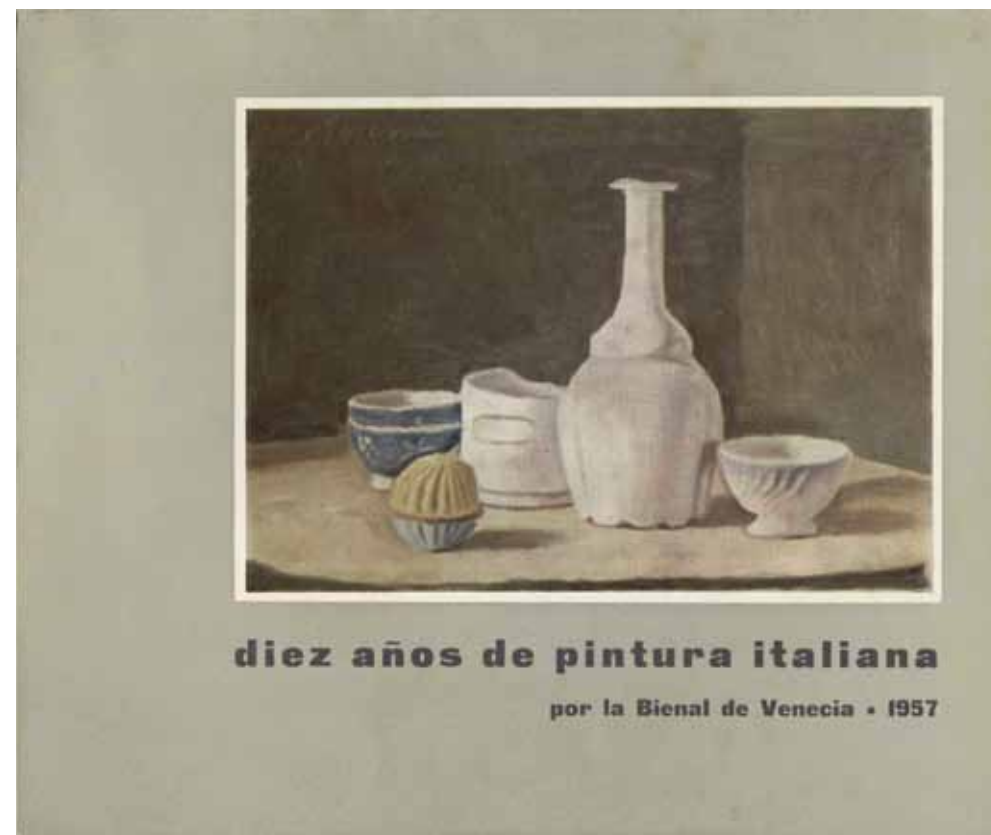


71 Capa do catálogo especial publicado pela Bienal de Veneza, em 1953, na ocasião da II Bienal de Arte de São Paulo (Arquivo Museo Morandi) | Cover of the special edition catalog published by the Biennale di Venezia in 1953 for the 2<sup>nd</sup> São Paulo Biennial in Brazil. (Museo Morandi's Archive)

O próprio Ponti redigiu o texto que consta no catálogo, no qual se lê que a arte italiana estava representada por obras “de tempos e de tendências diversas, a fim de divulgar algumas de suas mais significativas expressões”<sup>13</sup>. A relevância do evento é comprovada pelo fato de que, para a ocasião, o Arquivo Histórico de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza publicou um catálogo próprio (em língua portuguesa), *Artistas italianos de hoje na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo-Brasil*, com um texto introdutório assinado por Rodolfo Pallucchini, secretário geral da Bienal veneziana. Naquela oportunidade, Morandi figurava com vinte obras, entre óleos e águas-fortes<sup>14</sup>. As telas presentes eram sete naturezas-mortas, duas paisagens e uma pintura de flores, todas provenientes das coleções milanesas de Jucker<sup>15</sup> e de Marmont<sup>16</sup>, da coleção florentina de Roberto Longhi<sup>17</sup> e da bolonhesa de Cesare Gnudi<sup>18</sup>. As gravuras pertenciam, por sua vez, a coleções venezianas<sup>19</sup> e, principalmente, à de Arturo Deana<sup>20</sup>. À luz da presente mostra, montada na Fundação que traz o nome de Iberê Camargo, devo recordar que, naquele ano de 1951, o artista brasileiro também foi convidado a expor.

Nesse meio tempo, na Itália havia quem estivesse interessado em organizar uma autêntica individual de Morandi em São Paulo; tratava-se de Gino Ghiringhelli, proprietário (com os irmãos Peppino e Livio) da Galeria do Milione, em Milão, e referência privilegiada do pintor bolonhês para a venda de suas obras. Com efeito, por meio de uma carta do artista brasileiro Livio Abramo<sup>21</sup>, datada de 13 de fevereiro de 1952, sabe-se que Morandi devia verificar a disponibilidade de seu galerista milanês e “de sua amiga, proprietária de uma coleção de obras suas”. Livio Abramo esperava receber de Morandi uma resposta positiva “para poder escrever a São Paulo e, assim, concretizar um acontecimento que”, ele estava convencido disso, seria “recebido com o maior entusiasmo, tanto pelos artistas quanto pelo público

72 Capa do catálogo publicado em 1957 para a mostra itinerante nos países sul-americanos (Arquivo Museo Morandi) | Cover of the catalog published in 1957 for the exhibition that toured South America (Museo Morandi's Archive)



brasileiro”. Não se sabe quais foram os desdobramentos da tratativa nem por qual motivo aquela mostra não se realizou, mas, naquele meio tempo, uma obra de Morandi estava para entrar em terras brasileiras como “gentilíssimo presente”, escreve Abramo na carta citada, “ao nosso amigo Mario Pedrosa<sup>22</sup>, no Rio”<sup>23</sup>.

Uma feliz coincidência ou obra do acaso, como escreveu Matarazzo Sobrinho apresentando a I Bienal, fez com que a segunda edição da mostra paulista, realizada em 1953, coincidissem com o quarto centenário da fundação da cidade. Nos pavilhões das Nações e dos Estados, dentro do Parque do Ibirapuera, foi exposto quase o dobro de obras em relação à primeira mostra; e, para a ocasião, a Itália<sup>24</sup> organizou, ao lado de uma seção de artistas contemporâneos (“Sala Geral”), uma pequena retrospectiva de futuristas (“Sala Especial”). Também dessa vez, a Bienal publicou um catálogo especial, com introdução de Pallucchini e o título de *Futuristas e artistas italianos de hoje*.<sup>25</sup> Já Giovanni Ponti e Umbrò Apollonio, vice-comissário da Exposição italiana de São Paulo, redigiram as duas apresentações do catálogo oficial da Bienal, dedicadas respectivamente aos “artistas italianos de hoje” e aos “futuristas”. Na “Sala Geral” constavam, pela primeira vez entre outros, os nomes de Casorati, Cassinari, Mafai, Rosai, Sironi, ao lado de artistas já presentes na I Bienal, como Morandi; mas dessa vez o artista de Bolonha figurou com uma individual de gravuras, ou seja, uma seleção de vinte e cinco águas-fortes, todas pertencentes à coleção milanesa de Lamberto Vitali<sup>26</sup>. Como notou Pallucchini, o amigo ilustre e estudioso da obra de Morandi trabalhou visando a selecionar “não apenas as mais belas, mas com a intenção de documentar aquela atividade em seus desdobramentos internos”<sup>27</sup>. Morandi obteve o prêmio de gravura, de 50.000 cruzeiros<sup>28</sup>. Quem sabe na esteira desse prestigioso reconhecimento, Petrucci parece



73 Ficha descritiva da *Grande natura morta metafisica*, 1918 (V.35), preenchida por Emilio Jesi em 16 de maio de 1957 e enviada a Pallucchini junto a outras seis fichas das obras emprestadas e suas respectivas fotografias. Foi a única obra assegurada, por uma soma superior a 5 milhões de liras | File card of the *Grande natura morta metafisica*, 1918 (V.35) filled out by Emilio Jesi on May 16, 1957 and sent to Pallucchini along with the other six file cards of the works lent and their respective photographs. It was the only work to be insured for an amount greater than 5.000.000 lire

ter querido consolidar ainda mais o nome de Morandi, inserindo seus trabalhos em exposições dedicadas especificamente à gravura italiana contemporânea. E assim duas naturezas-mortas, respectivamente de 1929 e 1942, foram expostas na mostra “A gravura contemporânea na Itália”, inaugurada em São Paulo em 8 de novembro de 1956; a primeira provinha da já citada pasta da Calcografia e a segunda, provavelmente, foi emprestada pelo próprio Petrucci. Um mês depois, teve início uma nova exposição, “Grabados contemporâneos de la Calcografia Nacional de Roma”, organizada por Petrucci e destinada a um longo itinerário pela América Latina. O *tour* começava em Lima e terminava a Montevideu, passando por Arequipa, Bogotá, La Paz, Santiago, Concepción, Caldura, Valparaíso, Antofagasta, Iquique e Buenos Aires, segundo um programa que variava a cada etapa, de acordo com as oportunidades que surgiam nos vários Institutos Italianos de Cultura em cada país. Isso implicou notáveis atrasos, de modo que as gravuras (a *Natura morta di vasi, bottiglie ecc. su un tavolo*, de 1929, a *Paesaggio* de 1930, *El caserío*, de difícil identificação, e *La strada bianca*, de 1933) só voltaram a Roma em outubro de 1960, e não em julho de 1958<sup>29</sup>, como estava previsto. Em 20 de dezembro de 1959, Petrucci escrevia a Morandi: “continuo tentando localizar a prova de impressão de *La strada bianca*, que talvez ainda esteja circulando na América do Sul [...] para onde foi enviada por insistência do Ministério, mas especificando que estava fora de venda. Portanto, se ela estiver lá, daqui a pouco estará de volta e lhe enviarei assim que chegar [...]”<sup>30</sup>. Daí a um mês, três pinturas<sup>31</sup> serão expostas na grande mostra *Diez años de pintura italiana*, que, após ter sido inaugurada no Museu de Belas Artes de Caracas, foi para Bogotá, Lima, Concepción, Buenos Aires, Montevideu e Rio de Janeiro”<sup>32</sup>. Assim, para Morandi, teve início um ano em que seu nome, associado a suas obras, ecoou aqui e além do oceano, graças às numerosas mostras que se sucederam de Turim a Milão, de Nova York a Munique. Entretanto, Morandi não se moveu de onde estava. Continuou trabalhando na rua Fondazza, sempre mantendo-se informado e tendo o controle de cada detalhe,



tanto que, como escrevia Brandi, ele “pragueja contra quem ousa emprestar seus quadros a alguma mostra sem sua permissão”<sup>33</sup>.

1957 também foi o ano em que, de um lado, Lamberto Vitali mandou ao prelo pela editora Einaudi o fundamental volume in-fólio dedicado à obra gráfica do artista<sup>34</sup>, de outro, Pietro Maria Bardi assinou o texto de apresentação para o fascículo *16 dipinti di Giorgio Morandi*, publicado pelo Milione na coleção “Pittori italiani contemporanei”<sup>35</sup>. O texto do então diretor do Masp tinha um certo aspecto polêmico, mas esclarecia sobretudo a fortuna crítica de Morandi no Brasil. “Em sua tradução para o português, este álbum é destinado”, escrevia Bardi, “ao esclarecimento de uma individual de Morandi em São Paulo, Brasil. Foi justamente nesta cidade que nós tentamos, sete anos atrás, o contato com o público de um *virgin soil*, expondo um seletivo grupo de obras do mestre. [...] Segundo o costume, que rendeu bons frutos, naquela oportunidade o Museu de Arte também esclareceu com específicas notas didáticas o significado e a posição de Morandi em relação aos últimos desdobramentos da pintura, afirmando-o já como um artista que entrara para a história”. E acrescentava em seguida: “A posição de Morandi revelava interesse pelo movimento metafísico (mas com evidentes reservas e recalcitrante à renúncia de uma pintura pela Pintura, inclinada a brilhos literários) e já um direcionamento rumo à recomposição e à ‘normalidade’ da forma [...]. Em todo o mundo grassava a tábula rasa da figuração, o fragmentarismo e os zeramentos que nos tornavam perplexos quanto aos destinos da Pintura, mesmo entendendo a fatalidade e os movimentos morais determinantes de tanto mal-estar; Morandi se lançava ao salvamento na contracorrente, como pressentindo que a polêmica das vanguardas estava por terminar”<sup>36</sup>. Esse ensaio foi impresso em 20 de julho de 1957, quando já era certa a presença de Morandi na IV Bienal de São Paulo<sup>37</sup>, dessa vez, com uma sala individual de pintura. No entanto, a comissão de especialistas encarregada de selecionar os participantes para a mostra paulista<sup>38</sup> teve de insistir bastante para convencer o artista bolonhês<sup>39</sup> que concordou oficialmente em 20 de abril de 1957, com uma carta ao presidente da Bienal, Massimo Alesi<sup>40</sup>. Entretanto, os organizadores logo compreenderam que Morandi não lhes daria muita liberdade. De fato, ele ditou condições bem precisas, sobretudo a intenção de não concorrer a nenhum prêmio<sup>41</sup>. Apesar disso, ele se preocupou com a imagem que essa exposição internacional daria de sua obra, e por isso preferiu escolher pessoalmente os trabalhos que seriam expostos, estabelecendo desde o início que “os quadros não serão retidos para outras mostras nem serão expostos na Itália, nem antes nem no retorno do Brasil”<sup>42</sup>. Sob indicação de Morandi, foram consultados seus colecionadores mais assíduos, principalmente os de Milão (Jesi, Vitali, Vismara, Mattioli e Giovanardi)<sup>43</sup>, mas também, naturalmente, o romano Pietro Rollino, que enviou a Morandi um pequeno álbum de fotografias, a fim de que ele pudesse escolher as obras que mais lhe agradassem<sup>44</sup>. Ainda que com alguma dificuldade, Pallucchini (na condição, como se disse, de secretário da Bienal de Veneza) obteve as duas pinturas da Galeria de Arte Moderna de Roma<sup>45</sup>, além de cinco obras pertencentes a Lamberto Vitali<sup>46</sup>. No entanto, o crítico, em princípio, não se mostrou muito disposto a emprestar seus quadros, “antes de tudo porque”, escreveu em 10 de abril de 1957 ao amigo artista, “já o fiz muitas vezes e até poderia parecer que eu quero valorizar minhas peças, e depois porque o empréstimo a São Paulo quer dizer uma ausência por vários meses”<sup>47</sup>. Às escolhas de Morandi se acrescentaram a *Natura morta* de 1948 (V.647), de propriedade do musicólogo Luigi Magnani, e a *Natura morta* de 1949 (V.640), da princesa Trivulzio. Curiosamente, foi o próprio Longhi, membro da comissão que havia convencido Morandi a expor, que não quis ceder sua *Natura morta metafísica*, de 1919 (V.46). Foi somente após a carta de Pallucchini de 16 de maio de 1957 que o historiador



74 Capa do catálogo especial publicado pela Bienal de Veneza, em 1957, na ocasião da IV Bienal de Arte de São Paulo. | Cover of the special edition catalog published by the Biennale di Venezia in 1957 for the 4<sup>th</sup> São Paulo Biennial in Brazil.

da arte aceitou emprestar pelo menos duas obras de sua coleção<sup>48</sup>. De fato, o secretário foi hábil em convencê-lo, recordando-lhe o quanto tinha sido difícil obter o consentimento de Morandi para participar do evento e o quanto era “esperadíssima” a mostra já anunciada. Morandi também envolveu seu *marchand* Gino Ghiringhelli na escolha de três obras recentes; porém, das três naturezas-mortas de 1957, a Galeria do Milione na verdade só pôs à disposição duas<sup>49</sup>, visto que, como o próprio Ghiringhelli escreveu a Pallucchini, “tivemos que ceder uma a Jesi, que, informado sobre o assunto, não nos deu mais descanso e tanto fez que precisei entregá-la a ele com o compromisso de um empréstimo para São Paulo”<sup>50</sup>. Passo a passo, Morandi garantiu uma sala com trinta pinturas que constituiram, como escreveu Pallucchini na apresentação do catálogo, “uma breve mas significativa síntese de sua atividade pictórica desde 1918 até hoje”<sup>51</sup>. Entretanto, após haver traçado em grandes linhas um sucinto perfil biográfico de Morandi, o crítico veneziano se dedicou às pinturas daquela sala e as analisou como uma sequência exemplar do estilo do pintor; além disso, se aventurou em um complexo e ousado paralelo com a pintura de Mondrian. Segundo Pallucchini, em ambos os artistas haveria a mesma “ânsia por um espaço abstrato [...] fora do tempo real [...] proporcionado no poder da luz absurda e irreal”<sup>52</sup>. Como reagiu Morandi? Não se pode saber. Mas certamente, como era seu hábito, ele quis que o texto lhe fosse submetido para sua aprovação, antes da publicação<sup>53</sup>; e somente um ano depois, durante uma entrevista, veio a público seu parecer, claro e lapidar: “Não tenho nada em comum com Mondrian”<sup>54</sup>. É provável que Pallucchini tenha querido levantar essa lebre para conquistar a simpatia de Alfred H. Barr<sup>55</sup>, então diretor do MoMA e figura chave no júri internacional da premiação daquela Bienal.<sup>56</sup>

75 Roma, Palazzo Pamphili, 8 de novembro de 1957. Da esq. para dir.: Lionello Venturi, Palma Bucarelli, Giorgio Morandi e o embaixador do Brasil Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães (Arquivo particular) | Roma, Palazzo Pamphili, November 8, 1957. Starting left: Lionello Venturi, Palma Bucarelli, Giorgio Morandi and Brazilian Ambassador Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães (Private Archive)



Sete anos depois, na Itália, Francesco Arcangeli lançou sua monografia sobre Morandi, na qual relia com olho crítico a experiência de São Paulo, particularmente a leitura que Pallucchini fizera da arte morandiana, julgando-a “unilateral”, mas justificando-a como fruto de uma seleção de obras “conduzida substancialmente, e compreensivelmente, tendo em mira sua última atividade”. E enfim acrescentou que “talvez tenha sido um bem para a merecidíssima premiação paulistana (que não podia dever-se apenas à comprovada habilidade do comissário italiano Valsecchi) oferecer sobretudo aos estrangeiros uma fisionomia compacta e, por isso mesmo, mais facilmente administrável da arte de Morandi”. Mas, se aquilo que Arcangeli desaprovava nas palavras de Pallucchini era a interpretação de Morandi “em chave vermeeriana, chardiniana, corotiana”, tampouco se pode dizer que considerasse apropriada a comparação com Mondrian. Com efeito, o crítico atribuía ao artista bolonhês “uma obscura, emocionante antiabstração”<sup>57</sup>.

Mas é certo que, em 15 de setembro de 1957, foi a arte de Morandi a ser compreendida e julgada de tal modo a poder merecer o “Prêmio São Paulo”, no valor de 300.000 cruzeiros (cerca de dois milhões e meio de liras), conferido nas edições anteriores da Bienal a, respectivamente, Henri Laurens e Ferdinand Léger. A imprensa da América<sup>58</sup> foi unânime em aprovar a escolha do júri, que conferiu a Morandi esse altíssimo reconhecimento internacional, preferindo-o a artistas como Marc Chagall e Ben Nicholson, ambos também na disputa.

“Foi uma premiação sem controvérsias”, afirmou Marco Valsecchi, relatando a votação de que ele participara na condição de comissário italiano: “Pelo regulamento, para ser conferido, o grande prêmio devia obter quinze dos dezesseis votos do júri internacional. Na primeira votação, Morandi recebeu nove votos, Chagall quatro, Nicholson três; no segundo escrutínio, Morandi subiu a onze votos, Chagall desceu a dois e Nicholson permaneceu estável; no terceiro, os quinze votos foram alcançados”<sup>59</sup>. Foi o próprio Valsecchi que, voltando à Itália, escreveu a Morandi comunicando-lhe, como ele havia solicitado, o endereço de Matarazzo Sobrinho e enfatizando: “Enquanto isso, escreverei à esposa dele informando-a sobre sua



76 Roma, Palazzo Pamphili, 8 de novembro de 1957. Da esq. para dir.: Lionello Venturi, Palma Bucarelli, Giorgio Morandi e o embaixador do Brasil (Arquivo particular) | Roma, Palazzo Pamphili, November 8, 1957. Starting left: Lionello Venturi, Palma Bucarelli, Giorgio Morandi and the Brazilian Ambassador (Private Archive)

77 Roma, Palazzo Pamphili, 8 de novembro de 1957. Da esq. para dir.: Lionello Venturi, Carlos Raúl Villanueva e Giorgio Morandi (Arquivo particular) | Roma, Palazzo Pamphili, November 8, 1957. Starting left: Lionello Venturi, Carlos Raúl Villanueva and Giorgio Morandi (Private Archive)

intenção de homenageá-la com um quadrinho, assim que o tiver feito”<sup>60</sup>. Na mesma carta, ele ainda aconselhou Morandi a presentear uma gravura, “com uma dedicatória sua”, ao secretário geral da Bienal paulista, Arturo Profili, “colaborador realmente precioso”<sup>61</sup>. Nesse meio tempo, chegavam à rua Fondazza telegramas e cartas de congratulações pelo prêmio que foi entregue a Morandi em 8 de novembro de 1957, no Palazzo Pamphili, sede da Embaixada brasileira em Roma. Até de Guadalupe Ihe chegou um postal de felicitações assinado pelo casal José Luis e Beatriz Plaza<sup>62</sup>, frequentadores assíduos da rua Fondazza e, como se verá, atentos e refinados colecionadores de suas obras. Alguns dias antes da premiação, o amigo Maccari, como sempre irônico, escrevia ao artista: “Recebi sua carta, mas lhe responderei de viva voz na Embaixada do Brasil! Você me pede segredo, e toda Roma recebe convites com um monte de R.S.V.P. Devo meter um fraque? [...] Prepare-se para sorrir aos fotógrafos e receber beijos de Palma Bucarelli. Há papeizinhos feitos especialmente para tirar manchas de batom (eu chegarei bem tarde, no momento de ir embora, porque só a ideia de certos rostos já me dá arrepios)”<sup>63</sup>. Mas Morandi não tinha nenhuma vontade de brincar a respeito do evento, tanto que confiou a Brandi: “Não vejo a hora de que essa história termine. Há mais de um mês não consigo mais trabalhar”<sup>64</sup>; e, sucessivamente, agradeceu a ele por ter aceitado falar em seu nome na recepção da Embaixada<sup>65</sup>. O breve discurso do crítico se encerrou com as seguintes palavras: “Qualquer que seja no futuro a sorte da pintura para a civilização moderna que, na crescente estandardização, expropria a si mesma, e qualquer que seja o lugar que a Itália ainda possa ter nela, resta o fato de que, com o reconhecimento internacional conferido a Morandi, quarenta anos de pintura italiana saíram dos confins de uma nação para entrar na consciência universal de nosso tempo [...]. Portanto, não podemos deixar de estar agradecidos, senhor embaixador, ao grande país que o promoveu e que o senhor tem a honra de representar”<sup>66</sup>. Brandi teria desejado que Morandi autorizasse “não propriamente a transferência *tout court* [n.d.r.: a Roma] da mostra realizada em São Paulo, mas uma nova, integrada por todas as obras mais significativas de cada período”<sup>67</sup>, propondo-se como curador; infelizmente o artista foi contrário à ideia, pois temia “aumentar e complicar mal-entendidos e comparações”, mas também por consideração a Pallucchini, “que fez a seleção das pinturas para São Paulo e que não poderia, naturalmente, ser posto de lado”<sup>68</sup>. De resto, o secretário-geral se desdobrava para garantir o justo relevo à Sala Morandi. Em Veneza, organizou até uma prévia para convidados, no palácio de Exposição dos Jardins, a fim de mostrar a alguns historiadores da arte como seria



78 Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1955 (V.943, obra perdida, antes em Buenos Aires, Museu de Arte Moderna) | Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1955 (V.943, a lost work, Buenos Aires, Museu de Arte Moderna)



a verdadeira montagem da mostra em São Paulo e estudar, assim, “a cor de fundo” para a sala e “as exatas medidas dos espaços”<sup>69</sup>.

Ao dedicarem uma sala a Morandi, Pallucchini e os outros membros do comitê italiano de especialistas tinham pensado em “dar uma grande cartada”<sup>70</sup>, e de fato ganharam a partida, ou melhor, venceu-a Morandi, “o ás mais importante da pintura italiana moderna”<sup>71</sup>. Com efeito, o artista gozava “de um favor... notável”, favor que, escrevia Ghiringhelli, “eu controlo pessoalmente”<sup>72</sup>; mas é lícito supor que essa notoriedade aumentou o desejo de possuir suas obras, inclusive em lugares tão distantes. Folheando os volumes de Vitali e observando as localizações e procedências de cada uma das pinturas, descobre-se, por exemplo, que em São Paulo, além da casa de Bardi e da de Matarazzo Sobrinho, havia uma obra de Morandi *Natura morta* (V.688) na coleção de Ribeiro Coutinho, que depois passou para a de Jean Boghici<sup>73</sup>, no Rio de Janeiro. Foi justamente nessa época, em maio de 1955, que a *Natura morta* (V.943)<sup>74</sup> foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna; mas infelizmente a obra se perdeu durante o incêndio que, em 1978, destruiu quase toda a coleção daquele museu<sup>75</sup>. Já em Buenos Aires, uma *Natura morta* de 1954 (V.900) consta como tendo sido de propriedade (e talvez ainda seja) do Instituto Torquato Di Tella<sup>76</sup>; ao passo que, provavelmente, as três pinturas (*Cortile di via Fondazza*, 1956 – V.1015; *Natura morta*, 1960 – V.1193 e *Natura morta*, 1963 – V.1305) passariam a integrar da coleção de Erwin J. Goetz somente após a morte de Morandi. Mas no catálogo de Vitali, um sobrenome é recorrente e se destaca, isto é, o de José Luis Plaza e de sua esposa, Beatriz, residentes, como já foi dito, em Caracas, na Avenida de Los Pinos 25. Desde a primeira visita ao pintor<sup>77</sup>, no inverno de 1950, nasceu uma intensa relação de amizade e de recíproca estima, e fez com que ganhasse corpo, ano após ano, um acervo de mais de trinta pinturas e de umas cinquenta obras em papel<sup>78</sup>. E assim foi que, em agosto de 1951, após a chegada de uma nova peça para a coleção, José Luis Plaza escreveu a Morandi: “Todos os *connoisseurs* que viram o quadro ficaram muito admirados, e todos prometeram procurar pinturas suas nas galerias da Itália”<sup>79</sup>. O famoso arquiteto Carlos Raúl Villanueva<sup>80</sup>, cunhado de José Luis, já havia dado os primeiros passos nessa direção e “comprara seu



79 A residência do casal Plaza em Caracas. À esq., do alto para baixo: *Natura morta*, 1953 (V.871) e *Natura morta*, 1963 (V.1322). À dir., do alto para baixo: *Paesaggio*, 1963 (V.1334) e *Fiori*, 1959 (V.1123) (Arquivo Museo Morandi) | The Plaza residence in Caracas. Starting top left: *Natura morta*, 1953 (V.871) and *Natura morta*, 1963 (V.1322). Starting top right: *Paesaggio*, 1963 (V.1334) and *Fiori*, 1959 (V.1123) (Museo Morandi's Archive)

primeiro Morandi na Galeria do Milione” após ter visto recentemente, escreve Plaza a Morandi, “outras pinturas suas no Brasil”<sup>81</sup>. E deve ter sido assim, já que, dois anos mais tarde, José Luis anexaria a uma carta para o pintor uma página tirada de um número de *Domus* “em que”, observa ele, “é possível ver seus quadros em uma casa de São Paulo”, acrescentando: “Um pouco fria demais... para o meu gosto!”<sup>82</sup>.

Enquanto isso, a casa Plaza acumulava cada vez mais obras-primas, e cada nova aquisição encontrava seu lugar “no pequeno salão onde”, sublinharia José Luis, “já há seis outros quadros seus, e assim podemos vê-los e apreciá-los o tempo todo”<sup>83</sup>. Em Caracas, seu exemplo foi seguido por outros; foi desse modo que aqueles “*connoisseurs*”, mencionados por Plaza em 1951, rapidamente se tornariam “*collectionneurs*”, e uma restrita seleção de suas obras seria exposta na Sala de Exposições da Fundação Eugenio Mendoza, em maio de 1964. Naturalmente, entre os colecionadores que contribuíram para a realização da mostra, estavam os Plaza e Carlos Villanueva, mas também Armando Planchart, proprietário da *Natura morta* de 1959 (V.1127). O catálogo chegou até a casa Morandi graças a José Luis, que escreveu na folha de guarda: “Le peintre le plus représenté dans cette exposition des “*Préférences des Collectionneurs*” – même dans ces terres si lointaines!”<sup>84</sup>.

Morandi morreu um mês depois, em 23 de agosto de 1964, no jornal de Caracas *El Nacional*, José Luis Plaza lhe prestou homenagem recordando sua última visita à rua Fondazza. “Foi no início do inverno passado”, assim começava o relato em que as doces e dolorosas lembranças se tornavam o pretexto para dar vida a uma sábia e magistral página sobre a pintura de Morandi. O texto *Última visita a Morandi*, raramente citado, demonstra intenso valor crítico e contém uma leitura exemplar da arte e até do estilo de vida do artista, cuja obra inteira, de acordo com Plaza, “pode ser contemplada como um grande poema cromático”.

80 Fotografia publicitária reproduzida em uma revista mexicana em 1971 (Arquivo Museo Morandi) | Advertisement photograph which appeared on a Mexican magazine in 1971 (Museo Morandi's Archive)



O casal venezuelano continuou mantendo relação com as irmãs do artista, indo encontrá-las pessoalmente ou escrevendo-lhes cartas longas e afetuosas. “Ficamos muito tocados por sua última afetuosa acolhida na rua Fondazza”, escrevia Plaza, em 3 de março de 1966, “bem como pelo presente extremamente generoso de três gravuras de seu irmão”. E depois continuava: “contemplaremos sempre essas raras e belas gravuras [...] entre as obras e as lembranças mais preciosas de uma admiração e de uma devoção pelo artista e pelo homem que a passagem do tempo só faz engrandecer”<sup>85</sup>.

Cinco anos mais tarde, uma dessas missivas ia acompanhada da página de uma popular revista mexicana, onde o interior de um quarto fazia a publicidade de um papel de parede do qual despontava vistosamente um Morandi. “Vejam”, escreveu Plaza, comentando a fotografia, “até que ponto chegou a popularidade do mestre”<sup>86</sup>.

## MORANDI: UM ABSTRATO EM CAMPO FIGURATIVO

MURILO MENDES

*Entre as personalidades presentes em Roma na premiação do dia 8 de novembro de 1957 estava o poeta brasileiro Murilo Mendes, chegado à Itália no início de 1956 como professor de Cultura Brasileira na universidade da capital. A Morandi ele dedicou dois tercetos, epígrafe deste meu texto, e enviou dois volumes de sua poesia: Murilo Mendes, organizado por Ruggero Jacobbi (Milão, Nuova Accademia Editrice, 1961) e Finestra del caos (Milão, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961), traduzido por Giuseppe Ungaretti<sup>87</sup>.*

*A admiração do poeta pelo artista bolonhês transparece claramente na dedicatória que consta na primeira página da primeira dessas antologias: “A / Giorgio Morandi/ artista stupendo/ classico in vita, omaggio sincero del suo/ fervente ammiratore.../ Roma febbraio 1962”. [A/ Giorgio Morandi/ artista stupendo/ clásico em vida/ homenagem sincera de seu/ fervoroso admirador.../ Roma, fevereiro de 1962]. Em seus dezoito anos romanos, Mendes assimilou perfeitamente a língua de nosso país e foi justamente em italiano que escreveu sobre Morandi um texto literário, mas de sabor crítico; de resto, ele mesmo declarou: “paleso l'ammirazione che da molto ho per l'artista e l'uomo esemplare che è Giorgio Morandi”<sup>87</sup> [manifesto a admiração que há muito tenho pelo artista e homem exemplar que é Giorgio Morandi]<sup>88</sup>.*

*Essas palavras acompanhavam as páginas datiloscritas que o poeta enviou ao pintor em 13 de junho de 1962, e que reproduzo integralmente aqui.*

Considero Giorgio Morandi um abstrato em campo figurativo. A abstração é um ato da inteligência que, tendo por base a realidade, separa determinados elementos com o escopo de operar uma redução essencial. Morandi, sempre inclinado a eliminar das próprias telas ou gravuras tudo aquilo que é supérfluo, suspeito de barroco ou de expressionismo, seria então, em certa medida, um artista abstrato ou ainda um “primitivo” dotado de técnica moderna. Pus de propósito entre aspas a palavra “primitivo”: ela não corresponde totalmente ao conhecimento que hoje possuímos de tais artistas, e penso em especial nos italianos ou nos catalães do *Duecento*, tão civilizados e com uma cultura que, sugerindo uma economia de meios, tanto se aproxima do gosto de nossa época.

Aqui estão alguns dos problemas fundamentais enfrentados por Morandi: criar um espaço restrito à sua direta dimensão; ordenar e construir o sentimento, liberando-o da retórica; mensurar a linha com segura sabedoria, mas sem a geometrizar rigidamente; elevar a natureza-morta ao nível do retrato, tornando-a quase documento humano; manter uma atitude ascética em relação à tela branca.



Ele era obcecado pela busca das cores frias, tratadas quase didaticamente; a redução dos planos e dos volumes a um esquema severamente elaborado; preferia ainda as linhas firmes, os cortes verticais. Mesmo no período chamado “metafísico”, Morandi se desinteressou pelo elemento mágico; um instinto certo lhe indicava o predomínio da maneira plástica sobre a literária. A “virtude” mágica lhe foi dada por acréscimo, sua força poética derivaria da concepção do quadro como geometria no espaço. Inutilmente se procuraria nas telas daquele período o encontro de um guarda-chuva com uma máquina de escrever, de uma sala ao fundo de um lago, de um corpo de mulher com cabeça de unicórnio ou outros expedientes de choque, postos em moda pelo surrealismo.

A procura da própria essencialidade, quero dizer, do próprio absoluto, foi a meta da arte de Morandi.

Combatendo o vago, ele conferiu encanto ao rigor, perseguiu o espaço correspondente à sua natureza íntima. As cores sempre obedeceram a sua profunda intenção de manifestar a vida interna ou externa, peculiar do objeto, bem mais que da personalidade do artista.

Declaração de Morandi: “Se eu tivesse nascido vinte anos mais tarde, provavelmente a essa altura também seria um abstracionista”. Em Bolonha, ele encontrou os elementos necessários para a própria formação e experiência artísticas. Ela foi sua oficina sagrada; e aqui Morandi, quantas vezes, deu a volta ao mundo. Aqui ele fixou sua dimensão do amor, construiu o próprio espaço íntimo inserido no monumental. Da cidade de altíssimos pórticos e torres, da cidade em que o Asinelli e a Garisenda se erguem como máquinas de guerra de um exército mitológico, em que os afrescos de Giovanni da Modena nos propõem imagens apocalípticas e Santo Stefano nos aponta a desproporção, Morandi escolheu a cela de seu estúdio e seu jardim botânico portátil. Na Bolonha polêmica, “douta e gorda”, cresceu um homem antipolêmico, antiprofessoral, autor de uma pintura magra.

Morandi raramente deixava sua cidade natal. Certa vez me confessou: “Bolonha não conta com obras de arte tão importantes como Florença, mas no geral eu acho que ela é mais bonita; e, além disso, corresponde melhor a meu temperamento”. Então me lembro de Paul Valéry, que à Florença preferia Gênova, onde não sentia a obra de arte pesar continuamente sobre o espectador.

O principal habitante do espaço morandiano é a garrafa, que, na linguagem do pintor, constitui uma alusão ao universo reduzido a fragmento, por nossa incapacidade de apreendê-lo em sua totalidade.

A garrafa não se mostra sob a espécie da sigla ou do simulacro; não alude, como poderia parecer a um primeiro exame, à angústia do artista alienado. Em vez disso, refere à participação no mundo dentro da consciência do limite. Participação no finito, no circunscrito, na linha traçada pela mão do homem. O místico opera de forma oposta, mas paralela: depois de muito esforço, fixa a ideia de Deus em um ponto tornado seu espaço espiritual e objeto de contínua perquirição. Ele sabe que a simplicidade é a resultante extrema de uma série de atos complexos, e não de um ponto de partida.

No ateliê de Morandi, não descobri refinadas garrafas de Veneza ou de Copenhague, objetos criados em obediência a certo rigor estilístico. Encontrei garrafas comuns, esvaziadas de um vinho qualquer ou de algum remédio, à espera do chamado ou do toque do artista que

as sente como matéria-prima, elevando-as a uma dignidade estética exemplar, a uma vida orgânica em que o silêncio é mais forte que a ideia abstrata do silêncio.

Francis Ponge: “A obra de arte adquire toda sua virtude na medida de sua semelhança e de sua diferença com os objetos naturais”.

Tanto nas pinturas quanto nas gravuras, Morandi chega à concepção de uma nova elegia, totalmente diversa da oitocentista: esta provém da ciência do espaço restrito, escolhido pelo homem que, em sua rigorosa modéstia de artesão, o interpreta sem nenhuma colaboração dos nervos. Seguindo de perto a lição de Chardin ou de Vermeer, Morandi dá um diferente impulso à ideia de elegia: a redução voluntária do espaço perde o caráter negativo, já que é comandada pela lei da coerência interna do pintor. Ele procede à destruição dos acessórios, transforma a sensibilidade em conceito geométrico e universaliza o fato particular. Progredindo cotidianamente em disciplinada lucidez, o método de Morandi alcança o abstrato e o clássico.

Roma, 26 de maio de 1962.<sup>89</sup>

---

1 O poema intitulado “Morandi” foi publicado nas duas edições do volume *Ipotesi* (Parma: Guanda, 1977, p.59), e no volume *Murilo Mendes: Poesia completa e prosa*, organizado por Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1527).

2 Morandi expôs nessa mostra três naturezas-mortas, e o texto do catálogo era de Margherita Sarfatti.

3 Trata-se de: *Natura morta con il panneggio*, 1931 (V.inc.80), *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931 (V.inc.82), *Natura morta*, 1933 (V.inc.100), *Natura morta*, 1933 (V.inc.101), *Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 (V.inc.34) e *Piante di gerani e rete di filo di ferro*, 1928 (V.inc.45). Morandi registrava em um caderno, que trazia na capa uma etiqueta com a frase “Tiragem de águas-fortes”, o nome daqueles a quem ele vendia, dava ou emprestava as próprias gravuras (o precioso manuscrito está conservado em Roma, na sede da Calcografia Nacional). Nesse caso, o caderno traz em cada folha a inscrição “América Central”. Cf. L. Ficacci, *Il carteggio Morandi – Petrucci*, em *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Electa, Milão, 1991, p.146-147, nota à carta n°35.

4 Em Santiago do Chile, 1946 (“Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica”), foram expostas *La natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) e *Cornetto con fiori di campo*, 1924 (V.inc.22), e, em Buenos Aires, 1947 (“Artistas Italianos de Hoy”), *Natura morta*, 1945 (V.491).

5 O documento está publicado em *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, organizado por M. Pasquali e S. Bulgarelli, Gli Ori, Siena, 2010, p.120-121.

6 O catálogo reunia escritos de Raffaele Carrieri, Nicola Ciarletta, Libero De Libero, Gualtieri di S.Lazzaro e Pietro Zuffi.

7 L. Ficacci, *op. cit.*, p.162, nota à carta n°135.

8 Como está registrado no catálogo Vitali, ele teve nas mãos dez pinturas: *Paesaggio*, 1921 (V.68), *Natura morta*, 1929 (V.149), *Natura morta*, 1942 (V.370), *Fiori*, 1943 ca. (publicado duas vezes como V.417 e como V.1375, com diversa datação), *Paesaggio*, 1943 (V.465), *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1947 (V.565), *Natura morta*, 1951 (V.775), *Natura morta*, 1951 (V.779), *Natura morta*, 1956 (V.1006). No caderno “Tiragem de águas-fortes”, ele também aparece como proprietário de algumas gravuras, tais como: *Natura morta con la statuina*, 1922 (V.inc.17), *La natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) e *Natura morta con pere e uva*, 1927 (V.inc.36). Por isso não surpreende que, entre os livros de Morandi, se encontre o volume de Pietro Maria Bardi *The Arts in Brazil*, editado em Milão pelas Edizioni del Milione em 1956; na página de abertura há uma dedicatória do autor: “A Giorgio Morandi / com a mais devotada amizade/ Bardi”.

9 *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1951 (V.779) e *Natura morta*, 1956 (V.1006).

10 F. Tentori, *P.M. Bardi*. Milão: Mazzotta, 1990, p.196.

11 O evento, que ocorreu de 20 de outubro a 23 de dezembro num pavilhão temporário erguido na Avenida Paulista, no local do demolido Trianon, reunia 729 artistas de 25 países, perfazendo um total de 1854 obras.

12 Esse personagem já havia dado vida, em 1948, a um Museu de Arte Moderna (Mam) que tinha sua sede no mesmo edifício do Masp e, em 1950, assumiria a incumbência de organizar a primeira representação brasileira na XXV edição da Bienal de Veneza.

13 G. Ponti, apresentação de catálogo, I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p.125. A comissão de seleção era composta por Costantino Baroni, Fernando Corsi, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Marcello Mascherini e Gino Severini.

14 A seu lado, estavam presentes artistas bastante conhecidos, como Afro, Birolli, Carrà, Campigli, De Pisis, Licini, Morlotti, Fontana, Manzù, Minguzzi e vários outros. Entre os gravuristas, lhe faziam companhia Bartolini, Ciarrocchi, Maccari e Vespignani.

15 *Natura morta*, 1941 (V.305).

16 *Natura morta*, 1940 (V.266).

17 *Natura morta con lo straccio giallo*, 1924 (V.101, datada de 1929), *Natura morta con gli oggetti viola*, 1937 (V.222), *Paesaggio*, 1940 (V.277), *Fiori*, 1950 (V.719, datada de 1951).

18 *Natura morta*, 1944 (V.475). As outras obras expostas eram *Paesaggio*, 1943 (V.456), *Natura morta*, 1948 (V.648) e *Natura morta*, 1948 (V.652, datada de 1943).

19 Manlio Cappellin (*Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, 1928 – V.inc.50 datada de 1917; *Natura morta con il lume bianco a sinistra*, 1928 – V.inc.47), Romolo Bazzoni (*Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 – V.34). Havia também a *Natura morta*, 1930 (V.inc.71), cujo proprietário não é indicado, mas pode-se deduzir do caderno “Tiragem de águas-fortes”: nele, ao lado do n° 1, aparece o nome de “Zamberlan”, identificado como o antiquário veneziano.

20 *Natura morta con panneggio a sinistra*, 1927 (V.inc.31), *Grande natura morta con la lampada a destra*, 1928 (V.inc.46), *Paesaggio con tre alberi*, 1931 ou 1933 (V.inc.98), *Natura morta con tazzina e caraffa*, 1929 (V.inc.56), *Fiori in un vasetto bianco*, 1928 (V.inc.51), *Gelsomini in un vaso a strisce*, 1932 (V.inc.97).

21 Livio Abramo (Araraquara, 1903 – Assunção, 1992) gravurista, designer e pintor de fama internacional. Foi membro da organização “Oposição de Esquerda Internacional”, liderada por Trotski no Brasil, junto a Mario Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo.

22 Mario Pedrosa (Timbaúba – PE, 1900-1981), ativista político, crítico de arte e de literatura. Foi diretor do Masp de 1961 a 1963.

23 A carta a Morandi se encontra no acervo do Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana Morandi.

24 A comissão de seleção era composta por Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Alberto Petrucci, Luciano Minguzzi e Gino Severini.

25 Uma cópia desse catálogo, presente na biblioteca de Morandi, traz na capa a indicação manuscrita do artista “P.35”, à qual corresponde uma das páginas dedicadas a ele.

26 Ao longo dos anos, Vitali consegue reunir um considerável número de pinturas de Morandi, além do *corpus* de gravuras quase completo e alguns desenhos. Ele também é o autor do catálogo geral das pinturas do artista bolonhês (*Morandi. Catalogo generale*, 2 v., Milão, Electa 1977 [I ed.], 1983 [II ed. revista e ampliada]), que até hoje é o mais completo repertório de pinturas morandianas.

27 R. Pallucchini, *Futuristas e artistas italianos de hoje*, p.XXIII.

28 “Prêmio para o melhor gravador estrangeiro”. Naquela ocasião, o “Prêmio para o melhor gravador nacional” foi vencido por Livio Abramo.

29 L. Ficacci, *op. cit.*, pp.177-178, nota à carta n°255.

30 A carta de Petrucci a Morandi se encontra no Arquivo do Museo Morandi.

31 *Fiori*, 1943 (V.410), *Natura morta*, 1946 (V.516) e uma *Natura morta* de 1956 (não identificável).

32 Uma cópia desse catálogo, presente na biblioteca de Morandi, traz na capa a indicação manuscrita do artista “P. 44-45”, à qual correspondem as páginas dedicadas a ele.

33 C. Brandi, *Appunti per un ritratto di Morandi*, em “Palatina”, IV, janeiro – março de 1960, pp.37-38.

34 L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Einaudi, Turim, 1957 (II ed. ampliada e corrigida, 1984; IV ed. ampliada, 1989).

35 Nele foi publicada uma das pinturas pertencentes à sua coleção, ou seja, a *Natura morta*, 1951 (V.775).



36 P.M. Bardi, *16 dipinti di Giorgio Morandi*, pp.IX-X. A tradução em português desse texto, intitulada *IV Bienal Itália: Sala Giorgio Morandi*, apareceria na revista *Habitat* (nº.44, 16 de setembro – dezembro de 1957) como resenha sobre a Sala de Morandi na IV Bienal paulista.

37 A mostra, presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, ocorreu de 22 de setembro a 30 de dezembro, no Pavilhão Armando Arruda Pereira (Pavilhão da Bienal), e reuniu 599 artistas de 43 países, num total de 3800 obras.

38 Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Carlo Alberto Petrucci, Rodolfo Pallucchini, Pericle Fazzini e Massimo Campigli.

39 Todo o episódio é analisado e documentado acuradamente em M.C. Bandera, *Morandi e la 'sala especial'*, em *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957*, São Paulo, Brasil, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp.197-218, e em M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962. Milão: Charta, 2001. Na correspondência aí publicada se faz menção a “uma carta extremamente eficaz” enviada a Morandi por Guglielmo De Angelis d’Ossat, diretor geral de Antiguidades e Belas Artes do Ministério da Instrução Pública. Nessa carta, até aqui inédita, se lê: “Ilustre Mestre, sei que o senhor foi merecidamente designado para participar da Bienal de São Paulo como único artista italiano a expor em uma sala individual. Ao mesmo tempo em que fico feliz com a decisão da comissão de especialistas da Bienal veneziana, aplaudo de bom grado a proposta que, espero, possa ser realizada com sua permissão. Faço votos de que o senhor possa superar os sentimentos de justa reserva e de superior modéstia que, em outras oportunidades, o impediram de aceitar convites para tão frequentes mostras e que, nesta importante ocasião, queira mais uma vez acolher o pedido que lhe faço, no intuito de assegurar uma posição de prestígio para a participação italiana no próximo certame. Sendo assim, tenho confiança de que a missão do amigo Pallucchini possa ter um feliz êxito junto ao senhor”. (O documento está conservado no Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana Morandi).

40 O convite por parte do presidente Alesi, de 8 de abril de 1957, e a resposta de Morandi estão publicados em M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, pp.133 e 135-136.

41 *Ibidem*, pp.135-136.

42 Carta de Morandi a Pallucchini de 8 de abril de 1957, em M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, p.134.

43 Giuseppe Vismara emprestou a *Natura morta* de 1942 (V.374), que Morandi lhe pediu pessoalmente durante uma visita a Milão. Augusto Giovanardi não acolheu a solicitação de empréstimo da *Natura morta* de 1930 (V.157) e da *Paesaggio con la strada bianca*, 1941 (V.341), “por razões familiares”; enquanto Gianni Mattioli, que já havia emprestado oito pinturas a Munique, preferiu não conceder a *Natura morta* de 1931 (V.164) e a de 1955 (V.949), para não desguarnecer ainda mais seu acervo, então aberto ao público.

44 Carta de Morandi a Pallucchini de 19 de maio de 1957, em M.C. Bandera, 2001, p.143. As pinturas escolhidas foram: *Natura morta con cinque oggetti*, 1939 (P.1939/1), *Natura morta con molti oggetti*, 1941 (V.300), *Paesaggio con strada marrone*, 1942 (P.1942/2), *Paesaggio con cipressi*, 1943 (V.451), *Paesaggio*, 1943 (V.472), *Rose*, 1943 (V.474), *Natura morta*, 1954 (V.648), *Natura morta orizzontale*, 1955 (V.976). Os títulos, bastante descritivos, não agradaram nada a Morandi; Pallucchini precisou explicar-lhe que o catálogo já estava na gráfica e, portanto, não era mais possível acrescentar emendas.

45 A *Paesaggio*, 1936 (V.214), e a *Natura morta con brocca*, 1946 (V.537).

46 Quatro *Nature morte* (V.433, V.502, V.546, V.632) e uma *Paesaggio* (V.279) dos anos 1940.

47 A carta está conservada no Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana Morandi.

48 *Paesaggio* de 1932 (V.174) e *Vaso con fiori* de 1951 (V.719), já exposto na II Bienal.

49 V.1026 e V.1048.

50 Carta de 17 de maio de 1957, em Bandera, 2001, *op. cit.*, p.193. A *Natura morta con oggetto rosso*, tal como é mencionada no catálogo da Bienal, é a V.1040. Essa obra reuniu-se às outras seis pinturas já concedidas (*Grande natura morta metafísica*, 1918 – V.35; *Paesaggio*, 1925 – V.110; *Natura morta*, 1929 – V.693) e a três naturezas-mortas dos anos 1940 (V.418, V.625, V.693).

51 R. Pallucchini, *Sala especial Giorgio Morandi (1890)*, em *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, p.271. O mesmo ensaio comparece no catálogo editado pelo Archivio delle Biennale di Venezia (*Artistas italianos de hoje na 4ª Bienal...*) com o título “Personalidade de Morandi”. A versão original em italiano (*Attualità di Morandi*) seria publicada em *Arte Antica e Moderna*, 1, janeiro – março, 1958.

52 R. Pallucchini, *op. cit.*, p.279 (Bienal) e p.22 (Biennale di Venezia).

53 M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, nota 56, p.53.

54 G. Morandi na entrevista concedida a Edouard Roditi em 1958, em E. Roditi, *Giorgio Morandi*, em *Dialogues on art*, Londres, 1960, p.55. Morandi também tomou distâncias de Mondrian nas memórias do aluno Pompilio Mandelli que, citando palavras do artista, escreve: “Mondrian faz abstração geométrica, eu simplesmente retrato as coisas, tal como estão à minha frente. Mas, afinal, o que querem encontrar [...] não há nada mais abstrato que o verdadeiro” (*Le ore con Morandi*, em “Accademia Clementina. Atti e Memorie”, nº 38-39, 1998-1999, p.184).

55 Alguns anos antes, o confronto Morandi-Mondrian já havia aparecido no texto de J.Th. Soby, curador, com A.H. Barr, da mostra *Twentieth Century Italian Art*, realizada no MoMa em 1949.

56 Os outros membros eram: Flexa Reibeiro, Livio Abramo, Lourival Gomes Machado, Maria Martins, Wolfgang Pfeiffer (Brasil), J.C.Heyligers (Holanda), Jiri Kotalik (Tchecoslováquia), Ludwig Grote (Alemanha), Philip Hendy (Reino Unido), Shinken Kurihara (Japão), Van Lerberghe (Bélgica), Jacques Lassaigne (França), Luís Gonzales Robles (Espanha), Marco Valsecchi (Itália).

57 L. Cesari, *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Stesura originaria inedita*, Allemandi, Turim, pp.417-418 e p.449.

58 *Good Man with a Bottle*, em “Time”, Nova York, 30 de setembro de 1957; *A Giorgio Morandi il Gran Premio della IV Biennale*, em *Fanfulla*, São Paulo, 17 de setembro de 1957.

59 M. Valsecchi, *Gran Premio a San Paolo*, em *Tempo*, Milão, 17 de outubro de 1957. Os prêmios menores foram conferidos a Nicholson (pintura estrangeira), Oteiza (escultura), Hamaguchi (gravura). O desenho não foi premiado, ao passo que um dos prêmios-aquisição foi para Gianni Dova.

60 A carta, datada de 1º de outubro de 1957, está conservada no Centro de Documentação da Cidade de Grizzana Morandi. Quanto ao catálogo Vitali, o presidente da Bienal e sua esposa, Yolanda Penteadó, aparecem como proprietários de duas pinturas (*Natura morta*, 1939 – V.1349 e *Natura morta*, 1946 – V.506) e de uma água-forte (*Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931 – V.inc.82), depois doados, em 1963, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), que seria inaugurado naquele mesmo ano.

61 Arturo Profili também havia ocupado esse cargo na segunda edição da Bienal.

62 No cartão-postal, datado de 7 de outubro de 1957, se lê: “En chemin pour l’Europe nous aprennons – sans surprise! – que le Grand Prix pour la Peinture de São Paulo vient de vous être accordé. Avec la plus vive joie nous vous envoyons, de ces terres tropicales si différentes de celles de Grizzana, nos félicitations [...]”. (Grizzana Morandi, Centro de Documentação). [“A caminho da Europa ficamos sabendo – sem surpresa! – que o Grande Prêmio para a pintura de São Paulo acaba de lhe ser outorgado. Com a mais viva alegria lhe enviamos destas terras tropicais, tão diferentes das de Grizzana, nossas felicitações.”.]

63 A carta, de 4 de novembro de 1957, encontra-se no Arquivo do Museu Morandi.

64 A carta, datada de 26 de outubro de 1957, encontra-se no Arquivo do Museu Morandi.

65 A carta, de 30 de outubro de 1957, encontra-se no Arquivo do Museo Morandi. O artigo *Festa per Morandi all'ambasciata brasiliana*, assinado por Luigi Carluccio (l.c.) e publicado na *Gazzetta del Popolo* de Turim em 9 de novembro de 1957, lista as pessoas que naquele dia estavam ao lado de Morandi: “Lionello Venturi, Cesare Gnudi, que também representava a ‘sua’ Bolonha; Antonio Baldini, presidente da Quadrienal romana e Emilio Lavagnino; Palma Bucarelli [...], Virginio Ghiringhelli e Marco Valsecchi; Carlo Alberto Petrucci e Fortunato Bellonzi [...], Nello Ponente, Murilo Mendes, Maurizio Calvesi, Mario Soldati, Giovanni Carandente, Giuseppe Marchiori, Antonello Trombadori [...]”. Também havia uma representação de artistas, como Maccari, Dorazio, Scialoja, Purificato, Corpora e muitos outros. Poucos dias depois, Jorge de Carvalho e Silva, primeiro-secretário da Embaixada, enviou a Morandi três fotografias tiradas durante a recepção (que, ainda hoje inéditas, publico ao lado deste texto) e alguns artigos de jornais relativos a ele; acompanhou o material uma carta de alta estima pelo artista, em resposta à missiva de agradecimento que Morandi havia enviado à embaixada (arquivo particular).

66 O discurso *Per conto di Morandi* está publicado em *Cesare Brandi. Morandi*, organizado por M. Pasquali, Gli Ori, Siena, 2008, pp.85-86. Segundo testemunho de Brandi, Morandi só conseguiu pronunciar estas poucas palavras: “Obrigado, senhor embaixador, muito obrigado”.

67 Carta a Morandi de 13 de dezembro de 1957 (Arquivo Museo Morandi).

68 Carta a Brandi s.d. [postada em 13 de dezembro de 1957] (Arquivo Museo Morandi). O episódio é recordado pelo próprio Brandi em *Appunti per un ritratto di Morandi, op. cit.*, p.38.

69 Carta de Pallucchini a Morandi de 1º de julho de 1957, em M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, p.151. Naturalmente Morandi foi convidado para a prévia, mas respondeu que não poderia estar presente porque se encontrava “um pouco indisposto” (carta de 27 de junho de 1957, em M.C. Bandera, *ibidem*).

70 Carta de Pallucchini a Ghiringhelli de 15 de abril de 1957, em M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, p.191.

71 Carta de Ghiringhelli a Pallucchini de 16 de abril de 1957, em M.C. Bandera, 2001, *op. cit.*, p.191.

72 *Ibidem*.

73 Conhecido *marchand* e colecionador.

74 A pintura em questão era de 1955.

75 O episódio é testemunhado por uma carta que o então diretor do museu, Paulo Estellita Herkenhoff Filho, escreveu a Marilena Pasquali em 11 de abril de 1986 (Arquivo do Museo Morandi).

76 Fundação para a promoção da arte moderna, criada em 1958 pelos herdeiros do engenheiro ítalo-argentino Torcuato di Tella, célebre empreendedor industrial e ativista político antifascista.

77 O casal Plaza morou na Itália até a deflagração da Segunda Guerra Mundial, e Beatriz recordaria o primeiro “encontro” com Morandi com as seguintes palavras: “Em Florença, no início dos anos 30, eu e meu marido vimos pela primeira vez a foto de um quadro de Morandi, para nós um artista até então completamente desconhecido. Foi amor à primeira vista. A primeira peça de nossa coleção foi aquele recorte de revista” (*E Morandi va a Caracas, em Il Resto del Carlino*, Bolonha, 27 de abril de 1986).

78 É preciso notar que o acervo mudava a cada vez; de fato, na coleção, as obras se revezavam com certa frequência e muitas vezes uma nova aquisição tomava o lugar de uma precedente. A coleção Plaza de pinturas era uma espécie de retrospectiva de toda a atividade artística de Morandi: de uma *Natura morta* de 1919 (V.48), adquirida em Milão na Galeria Schubert em 1960, até uma *Paesaggio* pintada em 1963 (V.1334) e comprada na Galeria do Milione naquele mesmo ano. Infelizmente grande parte do acervo (27 pinturas e 50 obras em papel, entre águas-fortes e desenhos) foi alienada e desmembrada

em 1997 (*Prints and Drawings by Giorgio Morandi from a Private Collector*, Nova York, Sotheby's, 16 de maio de 1997 e *Giorgio Morandi. Paintings from the José Luis and Beatriz Plaza Collection*, Londres, Sotheby's, 9 de dezembro de 1997). Os Plaza também possuíam uma série de aquarelas de Morandi, entre elas *Paesaggio (Casa in rovina)*, 1958 (P.1958/16), *Cortile di via Fondazza*, 1959 (P.1959/52) e *Natura morta*, 1963 (P.1963/7).

79 A carta de 8 de agosto de 1951 está conservada no Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana.

80 A ele se deve, entre outras coisas, o desenvolvimento e a modernização de Caracas, Maracay e de outras cidades em todo o país.

81 A carta de 8 de agosto de 1951, cit. Villanueva adquiriu a *Natura morta* de 1951 (V.771).

82 A carta de 6 de agosto de 1953 está conservada no Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana Morandi, mas o anexo se perdeu.

83 *Ibidem*.

84 A publicação está conservada na biblioteca da casa do artista, hoje transformada no museu “Casa Morandi”. A exposição “Preferencias de los coleccionistas”, realizada de 17 a 31 de maio, reunia as três obras preferidas de cada colecionador. Naquela ocasião, Plaza escolheu apresentar a *Natura morta*, 1952 (V.835). As pinturas de Morandi dessa coleção foram expostas naquela mesma sala, em 1965, numa mostra (“Homenagem a Giorgio Morandi”) dedicada a ele e cujo catálogo trazia uma introdução assinada pelo próprio Plaza; mais tarde, em 1986 (*Giorgio Morandi un homenaje. En la collección José Luis y Beatriz Plaza*), e também em 1991 (*Exposición Homenaje a José Luis Plaza*).

85 A carta está preservada no Arquivo do Museo Morandi.

86 A carta, de 14 de maio de 1971, e seu anexo se encontram no Arquivo do Museo Morandi.

87 Ambos os volumes se conservam na biblioteca do artista na Casa Morandi. O segundo volume também traz uma dedicatória do poeta: “A Giorgio Morandi / homenagem de admiração”, e logo abaixo, assinado por Giuseppe Ungaretti, se lê: “com admiração e afeto”.

88 Carta de Mendes a Morandi de 13 de junho de 1962. Toda a documentação se encontra no Centro de Documentação da Prefeitura de Grizzana Morandi.

89 Na carta citada, Murilo Mendes escrevia a Morandi sobre sua intenção de publicar esse texto na revista *L'Europa Letteraria*; e ainda acrescentava: “Fará parte, mais tarde, de uma série de artigos que estou escrevendo sobre alguns pintores italianos, mestres do século XX, e que serão reunidos num livro”. Essas páginas foram de fato publicadas por Luciana Stegagno Picchio no volume *Murilo Mendes. L'occhio del poeta* (Gangemi Editore, Roma, 2001, pp.126 e 128), ao lado de outros escritos sobre arte que Mendes escreveu na Itália de 1956 a 1974.



81 Giorgio Morandi e | and Roberto Longhi  
Arquivo Museo Morandi | Museo Morandi's Archive, Bologna



## A SALA ESPECIAL

MARIA CRISTINA BANDERA

Uma versão renovada da Sala Especial dedicada a Giorgio Morandi, na Bienal de São Paulo de 1957, no Brasil, e organizada pela Bienal de Veneza, só poderia ser bem recebida por aqueles que, no *front* italiano,<sup>1</sup> recriaram os estágios do trabalho do artista, selecionando todas as peças exibidas e repropoando a sequência visual através de imagens. Em 2001, o volume intitulado *Morandi sceglie Morandi*, que foi reconstituído graças a um precioso intercâmbio epistolar entre os arquivos da Bienal de Veneza e da Fondazione di Studi di Storia Dell'arte Roberto Longhi de Florença, levado à exposição, foi dedicado ao evento. Os documentos recuperados, ali recolhidos, lançam luz sobre o contexto e a ação dos bastidores que levaram ao apoio da nomeação e participação do pintor na exposição brasileira. Eles definiram a logística da mostra e, acima de tudo, fizeram com que as obras fossem selecionadas pelo próprio artista. Tendo sido essa a motivação para o título da nossa pesquisa, *Morandi sceglie Morandi*,<sup>2</sup> ou seja, "Morandi escolhe Morandi".

A primeira percepção resultante é a de que Giorgio Morandi foi considerado o mais importante pintor italiano por uma influente comissão de orientações artísticas muito diversificadas. Esse Comitê de Peritos da Bienal de Veneza, ao qual o governo italiano havia dado a tarefa de coordenar a participação da Itália no Brasil, incluiu historiadores da arte como Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini, o escultor Pericle Fazzini e o diretor da Calcografia Nazionale di Roma e presidente da Accademia di San Luca, Alberto Petrucci.

O comitê apostou em Morandi sabendo que seu nome colocaria "o prestígio da arte italiana" na berlinda e que ele poderia "receber o prêmio mais importante de pintura (Prêmio São Paulo)"<sup>3</sup>, como afirmou Rodolfo Pallucchini, secretário-geral da Organização Veneziana e "mais do que isso" coordenador da tarefa, quando, em 29 de março de 1957, abordou Longhi, que se tornaria sua referência mais cotada, não só porque ele era o mais importante historiador de arte da Itália, mas principalmente por causa da sua longa e memorável amizade com o artista. Longhi já tinha "oficialmente" consagrado Morandi em 1934 com sua cátedra em Bolonha<sup>4</sup> e foi responsável pela pioneira exposição de Florença<sup>5</sup>, em abril de

1945, sobre as ruínas da Segunda Guerra Mundial, cujo texto que a acompanha é até hoje essencial para uma compreensão do artista. Longhi também foi responsável por apresentar a exposição sobre pintores metafísicos dedicada a *Tre italiani Pittori dal 1910 al 1920*, de Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e, é claro, Morandi. Nessa ocasião, sua autoridade e apoio certamente desempenharam um papel na atribuição do *Premio per la Pittura del Comune di Venezia* a Morandi, o primeiro reconhecimento real do artista na Itália e, considerando a peculiaridade do *Venetian Ente*, um apelo para a atenção internacional.

Os documentos, que evidentemente não podem ser resumidos, informam sobre os densos esforços diplomáticos e as tentativas individuais de Pallucchini para vencer a relutância de Morandi em expor, relutância particularmente forte no que diz respeito à Itália, e convencê-lo a participar da Bienal brasileira. A tarefa foi ligeiramente simplificada pelo fato de que aquele viria a ser o terceiro encontro do artista com a refinada cidade brasileira. Ele havia participado da primeira Bienal de São Paulo em 1951, com uma seleção de dez pinturas, e com 25 gravuras na segunda edição em 1953, quando ganhou o primeiro prêmio de gravura, técnica na qual sua excelência era internacionalmente reconhecida.

O parecer favorável foi concedido depois de uma visita de Pallucchini a casa-estúdio de Morandi em Bolonha. Pallucchini imediatamente comunicou o resultado positivo a Longhi em 6 de abril de 1957.<sup>6</sup> Não surpreende que Morandi, determinado a escolher o trabalho a ser exibido antes mesmo de receber um convite oficial, tenha escrito imediatamente ao *segretario generale* pedindo para “ter em mente [...] a coleção Roberto Longhi” e sublinhando que as pinturas não deveriam ser “retidas para mostras futuras”, nem “ser exibidas na Itália nem antes nem depois de serem expostas no Brasil”.<sup>7</sup>

De meados de abril até junho, houve uma espessa correspondência do progresso de Pallucchini em concordar com a seleção que Morandi fez das pinturas e sua anotação dos colecionadores para a obtenção das obras. A impressão resultante é a de constante e firme vontade do pintor de escolher pessoalmente cada pintura. Cortês mas peremptório, Morandi organizou sua exposição, impôs os nomes dos emprestadores e, acima de tudo, escolheu ou rejeitou pinturas.

Mesmo declarando que “não queria concorrer ao prêmio”,<sup>8</sup> para ter certeza de que as obras selecionadas, escolhidas cuidadosamente mesmo para o gosto atual, estariam disponíveis para a Bienal, Morandi recorreu aos seus colecionadores, os poucos escolhidos a quem ele destinava o seu trabalho. Primeiro, aos grandes colecionadores de Milão da década de 1950: Emilio Jesi, Gianni Mattioli, Lamberto Vitali (autor da primeira e fundamental edição do catálogo das gravuras de água-forte de Morandi em 1957), Augusto Giovanardi (milanês por adoção), Giuseppe Vismara e Gino Ghiringhelli, proprietário da Galeria del Milione e revendedor preferido do artista e, depois, àqueles que viviam em Roma: Pietro Rollino (originalmente de Turim), que possuía cerca de uma centena de obras de Morandi e por isso era considerado, naquele momento, o seu colecionador mais importante, o musicólogo e amigo Luigi Magnani e, por último, Palma Bucarelli, diretor da Galleria d’Arte Moderna di Roma, que após uma recusa inicial foi forçado a concordar devido a uma solicitação do ministro.

Os arquivos estudados também revelam a correspondência entre Pallucchini e os colecionadores e a receptividade de um grande número deles, Vitali, principalmente com a sua generosa concessão de “cinco peças selecionadas escolhidas de acordo com o artista”<sup>9</sup> e a recusa de Rollino e outros, como Mattioli e Giovanardi. Acima de tudo, isso sublinha o desejo



82 *Natura morta*, 1919 (V.46)  
óleo sobre tela | oil on canvas  
51,5 x 55,2 cm  
col. Fondazione di Studi di Storia  
dell'Arte Roberto Longhi, Firenze

constante de Morandi de estar presente no momento de selecionar as peças para seu salão. Um exemplo eloquente é a solicitação enviada ao seu amigo Roberto Longhi, considerado, na época, uma divindade da história da arte. Morandi recusou-se a delegar a tarefa, mesmo a ele: “Pallucchini me disse que você consentiu em emprestar dois dos meus quadros para a Bienal de São Paulo. Muito obrigado. Se você não tem nada em contrário, irei a Florença para selecionar as duas pinturas”.<sup>10</sup> Como ele já havia declarado sua vontade de emprestar a natureza-morta metafísica de 1919, que já havia “dançado muito” pela metade da Europa, e havia sido exposta na Bienal de 1948 (infelizmente, roubada em 1983, a busca por ela ainda está em andamento), a escolha recaiu sobre *Paesaggio*, 1932, (São Paulo nº 4) e *Fiori*, datada de 1950, mas em material escrito, no entanto, datada em 1951 (São Paulo nº 25).

A altíssima qualidade dos trabalhos selecionados e, sem dúvida, o prefácio do catálogo escrito por Pallucchini,<sup>11</sup> onde ele fez uma comparação de Morandi e Mondrian, de certa forma com a finalidade de obter o prêmio, atingiram o objetivo, e Morandi recebeu o Gran Prix de pintura. A comparação entre os dois pintores, muito distantes um do outro, que muito irritou o referente e sobre o que muito se discutiria, não foi uma percepção nova, mas já havia sido expressa por James Thrall Soby no catálogo para a exposição “Twentieth-Century Italian Art”, no MoMA, com curadoria conjunta com Alfred H. Barr, em 1949,<sup>12</sup> certamente influenciada pela retrospectiva na Bienal de Veneza de 1956, que estimulou o interesse do pintor holandês pela arte italiana. Como foi solicitado pela IV Bienal do



Milano, 20 maggio  
1957

Caro Longhi:  
L'allecehimi mi  
ha comunicato che Lei ha acconsentito  
ad inviare due miei quadri  
alla Biennale di San Paolo.  
Ha ringraziato tanto. Se non  
ha nulla in contrario vorrei  
a Firenze per reggere i due  
dipinti. Ha pregherei di es-  
sere così gentile di fissarmi  
in quale giorno potrei veni-  
re da Lei. Mi duri anche  
di questo disturbo. Grazie  
di nuovo, caro Longhi.  
A Lei ed alla Signora Lucia  
i più cordiali saluti del  
Suo affetto  
Giorgio Morandi

Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil (1957), a exposição, em 2007, comemorativa do 50º aniversário da Bienal, organizada pela Fundación Museo Jorge Oteiza ad Alzuza,<sup>13</sup> na Navarra espanhola, o júri internacional de 1957,<sup>14</sup> que tinha escolhido Morandi em vez de Marc Chagall, era numeroso e altamente diversificado, indicando o âmbito da apreciação em torno do trabalho de Morandi na época.

As razões para a valorização de Morandi, tornada pública por um documento exibido numa vitrine na exposição da Alzuza e mais tarde publicada pelo escritor,<sup>15</sup> parecem premiar Morandi com [...] “palavras *in absentia*”,<sup>16</sup> quase em oposição aos pintores que eram populares na época e que ele superou. Pode-se afirmar que ele foi recompensado por ser “diferente”, e por esse caminho longo, autônomo e coerente, seguido até aquele momento, que ele lucidamente continuaria a seguir nos anos seguintes, ao intensificar a sua pesquisa. “O júri internacional – abrem asas – expressa a sua gratidão ao governo francês [...] por ter feito a retrospectiva de Marc Chagall que sublinhou [...] o gênio pictórico do mestre como [...] um pioneiro da arte do século XX [...], agradece ao Governo Federal Alemão por ter organizado a retrospectiva Bauhaus enfatizando a sua contribuição à disposição moderna e, finalmente, o Museu de Arte Moderna de Nova York por ter organizado uma retrospectiva do impressionante trabalho de Jackson Pollock. O júri internacional, que se reuniu em 15 de setembro de 1957, atribuiu o grande Prêmio São Paulo a Giorgio Morandi”.

A sequência de obras, obstinadamente selecionadas por Morandi, mantém os temas recorrentes de sua arte – *Nature morte*, *Paesaggi*, *Fiori* – e reflete um caminho ponderado, que começa com seu envolvimento pessoal na metafísica e omite os seus primeiros trabalhos. Em seguida, prossegue com duas obras dos anos 20 e três da década seguinte. Continua com 18 pinturas dos anos 40, incluindo as paisagens datadas entre 1940 e 1943 e identificadas por Longhi como o ápice de seu trabalho, mas também uma gravura com conchas, temas com os quais ele trabalhou principalmente durante a Guerra, entre 1942 e 1943. As últimas obras são seis pinturas dos anos 50, das quais três datadas de 1957, pintadas durante os meses imediatamente anteriores à exposição de São Paulo.

Examinando-as com um ritmo sinóptico, ficamos atordoados pela forma como Morandi privilegiou obras construídas sobre uma forte evolução vertical, naturezas-mortas em que jarros, luminárias a óleo, urnas, garrafas de pescoço longo e objetos com formas alongadas eram organizados de maneira variada. Percebemos como a sua arte até essa data ou por volta dela não era caracterizada por mudanças bruscas. Essa é uma peculiaridade, no entanto, que diminui nos últimos trabalhos “em concurso”, onde os objetos menores são unidos em uma grade geométrica diferente e numa perspectiva nova e mais ampla, o que sugere um arremate mais rápido. Poder-se-ia pensar que o Gran Prix, atribuído em São Paulo, não só honrou o pintor, apesar de ele ter afirmado repetidamente que o prêmio o privou de paz e tranquilidade e criou uma demanda de trabalho por causa dos inúmeros visitantes, principalmente estrangeiros, mas, acima de tudo, o prêmio o revigorou – talvez até mesmo graças aos contatos internacionais – na elaboração de novas ideias das quais o seu trabalho a partir do século passado é um reflexo.

A Sala Especial, que está agora, graças a uma feliz intuição, reproposta e rearranjada, em uma sinergia das obras que estavam presentes naquele momento e de outras que tinham sido recusadas, permitirá, com a visão direta das obras, não só confirmar essa intuição, mas, acima de tudo, proporcionar ao grande público no Brasil a oportunidade de prestar homenagem a Morandi, após o crescimento, nestes últimos cinquenta anos, de sua fama internacional.

- 
- 1 Sobre o mesmo tópico consulte BONET, J. M. El arte internacional circa 1957, visto desde São Paulo. Na IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo, Brasil. Catálogo da exposição em Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 11 maio – 2 setembro 2007, p.220-249.
  - 2 BANDERA, M. C. *Morandi sceglie Morandi*. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962. Milano: Charta, 2001.
  - 3 Pallucchini a Longhi, 29 de março de 1957, em BANDERA, M. C. *Il carteggio Longhi – Pallucchini*. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956. Milano: Charta, 1999, p.261.
  - 4 R. Longhi em discurso de posse (1934) publicado com o título “Momenti della pittura bolognese”, em *l’Archiginnasio*, XXX, nº 1-3, 1935, p.135, agora em LONGHI, R. *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze (Opere complete, VI) 1973, p.205.
  - 5 LONGHI, R. *Giorgio Morandi*, catálogo (Firenze, Il Fiore Galleria d’Arte Moderna, 21 abril – 3 maio) Firenze 1945, republicado com um prefácio adicionado pelo pintor em *Catalogo della XXXIII Biennale di Venezia*, 1966, agora em LONGHI, R. *Scritti sull’Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze (Opere complete, XIV) 1984, p.96.
  - 6 Pallucchini a Longhi, 29 de março de 1957. Em BANDERA, M. C. *Il carteggio*, cit. 1999, p.261-262.
  - 7 Morandi a Pallucchini, 8 de abril de 1957. Em BANDERA, M. C. *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.134.
  - 8 Morandi na concordância escrita em 20 de abril de 1957. Em BANDERA, M. C. *Morandi sceglie Morandi*. *Op. cit.*, 2001, p.136.
  - 9 Pallucchini a Vitali, 3 de maio de 1957. Em BANDERA, M. C. *Morandi sceglie Morandi*. *Op. cit.*, 2001, p.220.
  - 10 Morandi a Longhi, 20 de maio de 1957. Em BANDERA, M. C. *Morandi sceglie Morandi*. *Op. cit.*, 2001, p.32.
  - 11 PALLUCCHINI, R. “Personalidade de Morandi”. IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo da mostra, Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro a dezembro de 1957, p.271-181.
  - 12 SOBY, J. Th. “Painting and sculpture since 1920. Later work of De Chirico, Carrà and Morandi”. In: *Twentieth-century italian art*. Catálogo e mostra com curadoria de A. H. Barr e J. TH. Soby. Museu de Arte Moderna de Nova York, 28 de junho a 12 de setembro de 1949, p.25.
  - 13 A IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo (cit. 2007) foi organizada para relembrar que o prêmio de melhor escultor estrangeiro foi dado ao artista espanhol Jorge Oteiza, mas também incluiu outros ganhadores, Morandi e Ben Nicholson, ganhador do Premio della Presidenza della Repubblica como melhor pintor estrangeiro.
  - 14 BANDERA, M. C. *Morandi y la “Sala Especial”*, na IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo. *Op. cit.*, 2007, p.213. Informação que devo a Ana Magalhães do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.
  - 15 BANDERA, M. C. Giorgio Morandi today. *Giorgio Morandi 1890-1964*. Catálogo, The Metropolitan Museum of Art, 16 de setembro – 14 de dezembro de 2008, Milão 2008, p.39.
  - 16 *Ibidem*.



## MORANDI: OS ARTISTAS E A CRÍTICA DO BRASIL

ARACY AMARAL

84 Iberê Camargo  
*Garrafas*, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,3 x 94,2 cm  
col. Roberto Marinho



Se em 1970 o fotógrafo brasileiro German Lorca (1922) se inspira em Morandi para uma fotografia de natureza-morta, buscando a captação, de forma sensível, através da lente, de um clima particularmente identificável com o do mestre de Bolonha, esse é apenas um exemplo de como, ao longo do tempo, o meio artístico brasileiro sempre foi atento admirador da pintura desse grande artista. Seja igualmente numa Maria Leontina, num Iberê Camargo, Milton Dacosta ou em Mira Schendel, entre tantos outros.

E isso, para nós, constitui um paradoxo eloquente: num país ruidoso e descontraído como o Brasil, a atração pela obra reflexiva e silenciosa de Giorgio Morandi sempre exerceu forte sedução sobre críticos, historiadores da arte e artistas de várias gerações.

Anotamos que, em 1996, a exposição “Morandi no Brasil” reúne, no Centro Cultural São Paulo, artistas das mais diversas gerações como Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amilcar de Castro, Eduardo Sued e Paulo Pasta, entre outros. Dez anos depois, uma mostra intitulada “Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália” realiza-se na Estação Pinacoteca (agosto-setembro 2006), sob a curadoria de Renato Miracco e Maria Cristina Bandera.

Mas talvez a maior exposição de Morandi entre nós seja a do Masp – Museu de Arte de São Paulo – em 1997, quando são apresentadas pinturas (paisagens e naturezas-mortas), aquarelas, desenhos e águas-fortes.<sup>1</sup>

Todavia, mesmo antes de sua presença na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, críticos influentes como Mario Pedrosa (1900-1981) e Sérgio Milliet (1898-1966) já tinham escrito, entre nós, sobre Morandi.

Milliet, que foi também diretor do Museu de Arte Moderna da cidade e crítico de arte de *O Estado de S. Paulo*, lembra numa página de seus textos reunidos (em seus antológicos volumes intitulados *Diário crítico*, publicados ao longo do tempo) que: “*Em verdade o sensual é uma exasperação do sensível. Uma deformação. Mas o contrário também pode ser sustentado. Tomo dois grandes pintores modernos. Braque e Morandi. No segundo tem-se*

85 German Lorca  
Morandi, 1970 c.  
fotografia preto e branco |  
black and white photography  
70 x 80 cm  
col. German Lorca



*o exemplo de uma sensibilidade que se deforma até a sensualidade. Com um espantoso esquema de temas e uma escala reduzida de cores puras, obtém o pintor aquela pintura 'comestível' que atrai e prende a gulodice de nossos sentidos.*<sup>2</sup>

Poucos meses antes da I Bienal, em outubro de 1951, Milliet volta a se referir a Morandi, nomeando-o como “o maior pintor italiano vivo”, e que “não fez outra coisa senão repetir o motivo das garrafas. Ele também prescindiu do objeto porque não lhe deu senão a importância de um pretexto.” Milliet reconhece algo que é patente para muitos, que aquilo que Morandi realizava era uma abstração: “Só que não utilizou o esquema geométrico, nem mesmo se preocupou de maneira insistente com o problema da composição, pois nele o lirismo domina inteiramente e se exprime num devaneio colorístico de tão extremada delicadeza que a menor insistência linear o perturbaria”.<sup>3</sup>

A primeira presença de um grande número de obras de Morandi entre nós se dá na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessa ocasião, a delegação italiana, a cargo da Bienal de Veneza, apresenta o artista com dez telas, sendo uma delas reproduzida no catálogo, hoje antológico, e datadas de 1929 a 1951, ano da Bienal inaugural, sendo seis de coleções particulares e quatro do conhecido historiador de arte Roberto Longhi, que foi amigo do artista e professor de história da arte na Universidade de Bolonha.

Na II Bienal de São Paulo, que denominamos, entre nós, de “a grande Bienal”, pois se estende do fim do ano até inícios de 1954 para comemorar o IV Centenário de São Paulo em 1954, bienal antológica pelos grandes nomes da arte do século XX presentes, e ocasião em que recebe o Prêmio de Gravura, Morandi comparece com 25 águas-fortes (dos anos 10, 20 e 30) com paisagens e naturezas-mortas, todas de coleção particular, de Milão.<sup>4</sup>

Curioso que haja sido antes mesmo das Bienais de São Paulo que Francisco Matarazzo Sobrinho adquira os três trabalhos de Morandi para sua coleção, obras que depois destinaria à Universidade de São Paulo que fundaria o MAC-USP, duas delas adquiridas através do conde Lívio Gaetani, genro de Margherita Sarfatti, importante intermediária nas compras de Ciccio para sua coleção e para o Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>5</sup>



86 Maria Leontina  
Composição abstrata, 1965  
água-forte | etching  
14,8 x 19,8 cm  
col. Museu Nacional de Belas Artes/  
IBRAM/MinC

Em viagem pela Europa, em 1961, o crítico Geraldo Ferraz (1905-1979) não descarta uma viagem a Bolonha explicitamente para visitar Giorgio Morandi. Descreve de maneira poética a cidade medieval, com suas arcadas centenárias, “as paredes vermelhas de seu casario, as ruas tranquilas, as reminiscências de um passado de pedra” até chegar à casa da Via Fondazza, onde vive Morandi: “O artista reside aqui com suas irmãs, a claridade do dia outonal penetra suavemente pela ampla janela e na casa de Morandi não há um quadro dele. Na conversa, o maior pintor vivo da Itália nos explica que pouquíssimo lhe resta de toda a sua produção. Acreditava possível pintar alguma coisa que ficasse, mas a demanda dos Morandi é intensa”. E alega que só lhe resta algo de pintura no campo em Grizzana. E nem gravura, lembra, pois as tiragens de suas cópias são em número limitado. E conta a Ferraz ter deixado de gravar há quatro anos, pois “não só as mãos não me ajudam mais, como a vista também fraquejou. Nestes últimos meses pintei quatro quadros. Mas chegam e insistem em levá-los. Não tenho nenhum. Pinto muito lentamente agora, e por isso apenas conservo meu cavalete no quarto. Não tenho mais um ateliê”.<sup>6</sup>

Ao abordar com Morandi o problema antiquíssimo da “crise da pintura”, Ferraz ouve do mestre de Bolonha que talvez não se trate de crise, mas sim de “uma passagem”. E reafirma não ser um antiabstracionista e se tivesse 30 anos menos, talvez fizesse o que os pintores jovens estão fazendo. Mas acrescentou: “É verdade que há certas ilusões: não vejo que seja necessário pintar grandes telas. Sempre pintei em pequenos retângulos, e o grande artista que foi Klee pintava em telas e papéis ainda de menor dimensão. A palavra de Leonardo é ilustrativa – ele dizia que o mundo pode caber inteiro na palma de nossa mão.”<sup>7</sup>

O grande entusiasta do construtivismo no Brasil, Mario Pedrosa, em particular estimulador do neoconcretismo carioca, antes mesmo das Bienais de São Paulo, ou seja, em 1947, escreve sobre Morandi afirmando que o artista de Bolonha nunca se vinculou a nenhum “ismo” sendo universal o caráter de sua pintura, mantendo “a humildade do artesão medieval e a pureza de arte de um Bach”. Comparando-o a Cézanne, por sua solidão e rigor, chama-o de “o mais puro dos artistas modernos” que exercita a “sabedoria e a paciência dos descobridores”.<sup>8</sup>





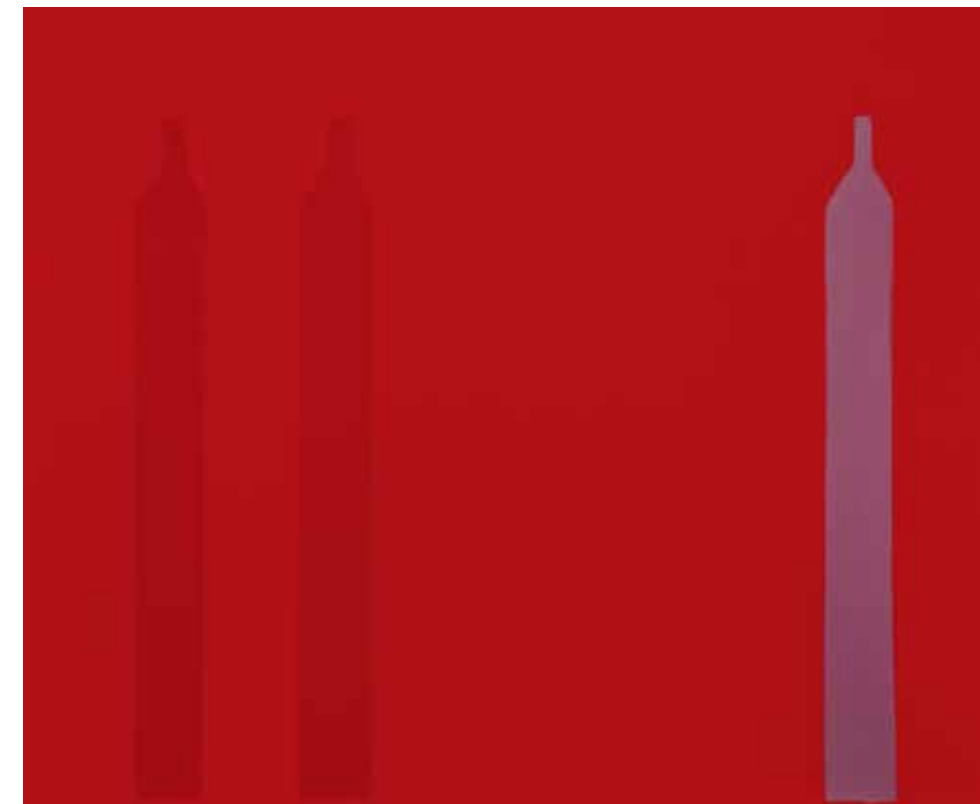
**87 Mira Schendel**  
sem título | untitled, 1953  
óleo sobre tela | oil on canvas  
74,6 x 74,6 cm  
col. Museu de Arte Contemporânea  
da USP/Doação | donation Theon Spanudis

Cinco anos depois, em 1952, após o encerramento do Congresso da Aica – Associação Internacional de Críticos de Arte, em Zurique –, Pedrosa viajaria com Almir Mavignier, o concreto brasileiro então estudante em Ulm, pela Itália, e faz questão de visitar Morandi em sua casa em Bolonha.<sup>9</sup>

O outro texto<sup>10</sup> de Pedrosa sobre Morandi (que, aliás, tinha na sala de sua casa um seu trabalho) surge sob o impacto do Grande Prêmio obtido pelo pintor italiano na IV Bienal de São Paulo de 1957, e a notícia desse prêmio chega ao Congresso<sup>11</sup> no próprio dia de sua abertura. Nesse texto, onde mais uma vez descreve de maneira sensível sua impressão da obra (“o desenho morandiano se inscreve numa linha que hesita em ser contorno, pois tropeça nos poros da matéria matriz [...]”) narra tê-lo visitado também em fevereiro de 1948, quando Morandi lhe contara sobre seus aborrecimentos nos últimos tempos do fascismo. Costumava pintar ao ar livre, fora da cidade, suas paisagens e precisou abandonar esse hábito em função da guerra e de problemas consequentes que havia no campo.<sup>12</sup>

Nessa visita de 1948, Morandi conta a Pedrosa ter ido com um amigo, por volta de 1940, a uma exposição que o eixo Berlim-Roma montara para exaltar a arte “ariana”. Morandi “Olha aquelas cenas de paradas sem fim, o Fuhrer de olhar esfuziante e braço estendido, loiros efêbos arianos cheios de saúde, matronas heroicas e depois de ver tudo aquilo, sussurra, espantado, ao amigo: ‘Con queste pitture vano a perdere la guerra’ [...] E como para certificar que seu prognóstico de então era certo, havia sido fundado, vira-se para mim acrescentando: E foi verdade. Sim, foi verdade.”<sup>13</sup>

Esse grande prêmio de pintura da IV Bienal de São Paulo é a consagração de Morandi no Brasil. Nesse evento, o artista tem Sala Especial, organizada por Rodolfo Pallucchini, e se faz representar por 30 obras em pintura (com a *Grande natura morta metafísica*, de 1918, até obras de 1957 inclusive, com *Natura morta con oggetto rosso*) e ensaio de apresentação pelo organizador da exposição.<sup>14</sup>



**88 Paulo Pasta**  
sem título, 2002  
óleo e cera sobre tela |  
oil and wax on canvas  
180 x 220 cm  
col. particular | private coll.

Um grande construtivista brasileiro, o escultor Amilcar de Castro (1920-2002), sempre externou seu apreço por Morandi e faz referências entusiastas em tom coloquial sobre afinidades que encontra no mestre italiano com a construção: “[...] É estrutura de alta categoria! Agora, a base é sensível, o que me encanta é isso. É um poeta construtivo! Isso é que eu acho fabuloso, é uma poesia do cotidiano e construtiva! [...] E, como pintor acho-o muito melhor do que Picasso. Para mim é, sem dúvida nenhuma!”<sup>15</sup> Ronaldo Brito analisa a produção de Amilcar à luz da obra do artista de Bolonha: “[...] Um pouco como uma tela de Morandi, a sóbria escultura de Amilcar de Castro alerta para a gravidade básica da existência, eleva à condição de imperativo poético a valoração das escolhas cotidianas que terminam por formar o caráter e revelar um destino. O espaço rigoroso de Morandi, cifrado em luz ambígua, adquire um acento metafísico ao captar a própria imagem do tempo; o ferro oxidado da escultura de Amilcar, no mesmo estilo, “temporaliza” indefinidamente o cálculo exato e pontual que a programou. O ímpeto abstrato da lógica estrutural culmina, portanto, no seu oposto: coisa sólida, destinada a durar, que passa a sensação de que ao longo do tempo vai se tornando mais e mais igual a si mesma. Sem restaurar, contudo, a aura da presença substancial e, por extensão, uma metafísica da criação que o trabalho começa justamente por rejeitar (e com a qual seguiam problematicamente envolvidas, creio eu, as “garrafas” de Morandi). Trata-se aqui, por princípio, de um processo estético moderno que se apoia na transparência da linguagem construtiva.”<sup>16</sup>

À admirável sensibilidade de Mira Schendel (1919-1988), podemos atribuir a observação atenta que comunga com as ideias plásticas do artista de Bolonha. São claras, nesse aspecto, suas naturezas-mortas: “Como as de Morandi, suas naturezas-mortas são

inconvenionalmente redutivas e teriam por objetivo a pesquisa o olhar como direcionamento discriminatório a tatear fisicamente o mundo e transmiti-lo ao pincel. Também para Mira, a natureza-morta teria sido uma forma de meditação sobre o visível, à qual ela retorna repetidamente ao longo de sua vida.”<sup>17</sup> Segundo seu biógrafo, Souza Dias (1954), a atração pela natureza-morta advinha, no caso de Mira Schendel, por ter ela experimentado “renovadamente um discurso sobre a materialidade das coisas, o que a conduziu, de tempos em tempos, à natureza-morta”.<sup>18</sup>

O poeta e crítico de arte do neoconcretismo carioca, Ferreira Gullar (1930), nunca negou sua admiração por Morandi, dedicou ao artista italiano um texto em que faz uma análise do trabalho do mestre de Bolonha. Assim, menciona que há pinturas em que “os objetos parecem amontoados como coisas sem serventia”. E refere-se a um desses quadros, em que o pintor “mostra dez objetos (vasos, garrafas, vasilhas, latas) sendo que sete deles têm cor abafada, do negro ao marrom, enquanto os outros três esplendem em brancos (sujos) e amarelo ácido. Tudo sobre um fundo castanho encardido”. E passa a impressão, segundo Gullar, de a composição ter sido pintada na posição em que estão os objetos, “dispostos ao acaso”, sem terem sido “arrumados” pelo artista. Já há outros trabalhos em que “debruça-se sobre a materialidade silenciosa desses objetos, que guardam consigo tanto o mistério ontológico da coisa quanto a atmosfera mortiça das famílias. E dessa ambígua dualidade se alimenta sua arte, que no banal revela o metafísico”.<sup>19</sup>

Da geração de artistas que emerge nos anos 80, Paulo Pasta é, sem dúvida, um dos mais jovens admiradores de Morandi, tendo escrito sobre ele quando de sua mostra no Masp. Assim, referindo-se à presença da tradição na obra do artista, lembra que Morandi amadureceu cedo, como Jasper Johns. Assinala certo clima peculiar na obra do mestre italiano e das linhagens quase obrigatórias na arte: “Como Rothko, Morandi cria também um lugar não claustrofóbico. O ambiente de Rothko expulsa, o de Morandi abre-se, embora seja sempre um convite melancólico. Sem Beuys não existiria Kiefer. Sem Morandi certamente a arte pobre não seria a mesma. A arte contemporânea deve muito a Morandi e seria exaustivo fazer uma lista dos devedores dessa comovente poética.”<sup>20</sup>

---

1 A curadoria esteve a cargo de Michela Scolaro, Edouard Pommier e Luiz Marques, este último à época conservador-chefe do Masp. Como curiosidade: nesta exposição voltou a ser apresentada, entre nós, a *Natura morta metafísica*, de 1918, que tinha participado da IV Bienal de São Paulo.

2 “No primeiro (Braque) tem-se uma sensualidade tão requintada, tão inteligente também, tão sutil, que já não se ousa falar em sentidos”. MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. VI 1948/1949. 2ª ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p.113-114.

3 MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. VIII 1951. 2ª ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p.53.

4 O envio italiano focalizava nessa Bienal, em Sala Especial, o futurismo, em mostra organizada por Umbro Apollonio, sendo a sala geral da Itália alvo de texto de Giovanni Ponti, presidente da Bienal de Veneza.

5 Assim, a *Natura morta* de 1946 foi adquirida em Roma, em 1947, através de Gaetani, e a *Natura morta* de 1939, também por intermédio de Lívio Gaetani, foi adquirida da Galleria Gussoni, em Milão, em 1946. Somente a água-forte “Sem título” (1931) não acusa, nas fichas catalográficas do MAC-USP, sua procedência, embora conste da doação de Matarazzo Sobrinho ao MAC-USP, após sua criação. Gentileza de pesquisa de Fernando Piola, Setor de Catalogação MAC-USP. Sobre a chegada de obras italianas ao MAC-USP e as relações de Margherita Sarfatti com Matarazzo Sobrinho nessas intermediações, ver Ana Gonçalves Magalhães, “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo”. *Revista USP*, nº 90:200-216, São Paulo, jun-ago, 2011.

6 “Morandi, a perplexidade perante a crise”. Em FERRAZ, Geraldo. *Retrospectiva – figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1975, p.189-191.

7 *Idem, ibidem*.

8 PEDROSA, Mario. “Giorgio Morandi”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 maio, 1947. Em ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV*, São Paulo: Edusp, 2000, p.91/93.

9 Depoimento de A. Mavignier à autora (Hamburgo, 2000). Um detalhe curioso, narrou-nos, então, Mavignier: não puderam visitar o “quarto de pintura”, de Morandi, por ser um recinto trancado, ao qual nem a empregada tinha acesso a fim de que a poeira fosse preservada sobre os arranjos para suas composições, garrafas, tigelas e vasos que pintava em suas naturezas-mortas, a fim de dar-lhes a atmosfera que é peculiar a seus quadros, sem o brilho dos vidros e cerâmicas. E Mavignier lembrava-se ainda de Morandi ter mencionado como uma de suas grandes admirações a *Madonna del Parto*, de Piero della Francesca.

10 “Giorgio Morandi”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 out.1957. Em ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV*, São Paulo: Edusp, 2000, p.221-224.

11 Trata-se do VI Congresso Internacional da Aica, realizado em Palermo e Sicília, na Itália. Nesse Congresso, Mario Pedrosa seria eleito vice-presidente da entidade.

12 *Idem ibidem*, p.222. De todos os críticos brasileiros que escreveram sobre Morandi, o único que se relacionou de maneira mais pessoal com ele foi, sem dúvida, Mario Pedrosa. O crítico tinha, de acordo com depoimento de sua filha Vera, nada menos que cinco obras do artista: dois óleos, uma gravura, um desenho e uma aquarela, o que testemunha a apreciação que, em especial, Pedrosa nutria por Morandi. Segundo Vera Pedrosa, apenas um dos óleos foi comprado pelo crítico, tendo sido os demais trabalhos oferecidos pelo artista. Depoimento telefônico de Vera Pedrosa à autora, 4 jun. 2012.

13 *Idem, ibidem*.

14 Pallucchini se refere em particular a esta mostra em São Paulo “como a primeira importante exposição de suas obras organizada no continente americano”, depois da “sala dedicada a Morandi pela Bienal de Veneza em Estocolmo (1953), depois das suas exposições pessoais realizadas em Haia e Londres (1954) e no Museu de Winterthur



(1956)” e de seu desejo manifesto de “nunca mais expor na Itália, como para se conservar simbolicamente longe da luta, acima de toda *querelle* sobre o futuro da arte de hoje”. PALLUCCHINI, Rodolfo. “Sala Especial Giorgio Morandi (1890)”. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo / Catálogo Geral*. 1ª ed., setembro 1957, p.271-281. Das obras expostas, todas são de coleções particulares, salvo duas da Galeria Nacional de Arte Moderna, de Roma, e duas da Galeria Il Milione, de Milão.

15 S. NETO, Fernando Augusto. “*Conversa com Amilcar de Castro*”, p.28, entrevistas de dez.1998 e dez. 2000, texto digitado, Vitória, 2011.

16 BRITO, Ronaldo. “Sobre uma escultura de Amilcar de Castro”. Em TASSINARI, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. Texto de Rodrigo Naves, fotografias de Pedro Franciosi. São Paulo: Tangente, 1991, p.29. (Col. Goeldi).

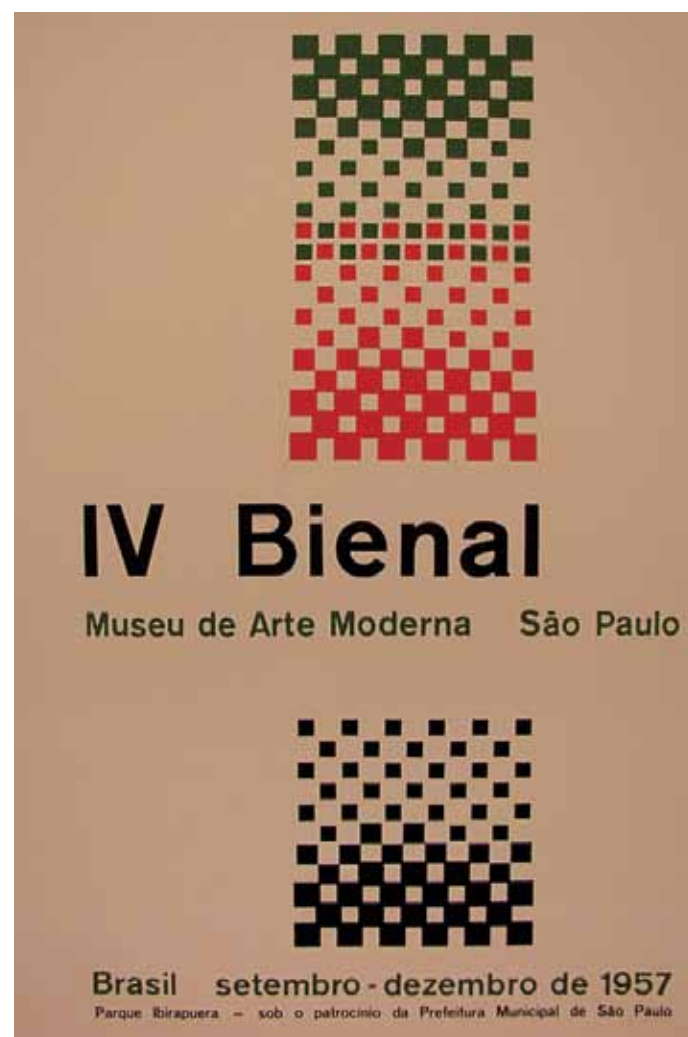
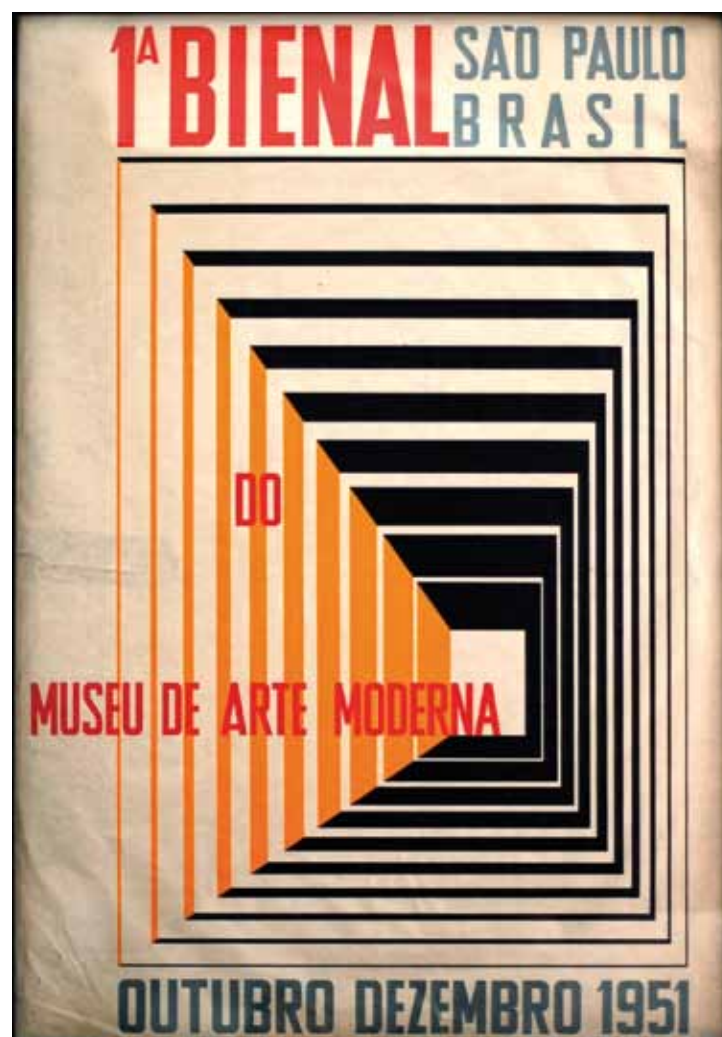
17 “Em 1953, em São Paulo, uma gravura de Morandi no bar do Museu de Arte Moderna chamaria sua atenção, conforme descrito em carta a um amigo”. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.38.

18 “Se para Morandi a repetição de poucas formas de objetos insignificantes, quando tomadas isoladamente, tinha por finalidade anulá-las como individualidades, as preocupações de Mira residiam no próprio ato de desenhar”. *Idem, ibidem*, p.67. Ainda segundo G. Souza Dias, “Mira reivindicou para seu fazer artístico um nível espiritual semelhante ao de Morandi, conseguindo afastar-se dos efeitos da intromissão dos meios de comunicação de massa na vida cotidiana, cada vez mais ameaçadores para a capacidade imaginativa.” *Idem, ibidem*, p.95.

19 GULLAR, Ferreira. “Último lampejo”. Em *Relâmpagos – dizer e ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, (2ª ed., 2007), p.102-103.

20 PASTA, Paulo. “Reencontrando tudo igual”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D2, São Paulo, 28 fev. 1997.

89 Cartazes da I e da IV Bienal de São Paulo projetado por Antonio Maluf e Alexandre Wollner | Posters of I and IV Bienal of São Paulo designed by Antonio Maluf and Alexandre Wollner



## AS BIENAS EM CORES | THE BIENNIALS IN COLOR

LORENZA SELLERI

Os catálogos das bienais paulistas, assim como os catálogos “especiais” que o Arquivo da Bienal de Veneza imprimia em paralelo, eram acompanhados de um número reduzido de imagens, todas rigorosamente em preto e branco. As exposições brasileiras de 1951 e de 1957, por exemplo, reproduziram de Morandi apenas a *Natura morta* de 1941 (V.305) e a *Grande natura morta metafísica* de 1918 (V.35). Assim, parece-me útil aproveitar a oportunidade desta mostra para poder recuperar e publicar pela primeira vez, em cores, todo o *corpus* de pinturas que foram expostas na I e na IV Bienal de São Paulo, mantendo os títulos e a diagramação original que constam dos catálogos brasileiros. (Por exemplo, as pinturas V.648 e V.719, presentes em ambas as bienais, constam nos respectivos catálogos, com títulos e datas diferentes).

The catalogs of the São Paulo Biennials and, same be said, of the “special” editions that the Archive of the Biennale di Venezia concurrently printed, were accompanied by a restricted number of images most of which strictly in black and white. The 1951 and 1957 Brazilian expositions, for example, as far as Morandi is concerned, only reproduced the *Natura morta* dated 1941 (V.305) and the *Grande natura morta metafísica* dated 1918 (V.35). I thought it thus useful to seize the occasion of this exhibition to trace and, for the first time, publish in color the entire corpus of the paintings exhibited in the 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> São Paulo Biennial, respecting the titles and the original collocations used for the Brazilian catalogs. (V.648 and V.719, present in both biennials, appear in their respective catalogs, with different titles and dates).





90



91



92



95



96



97



93



94



98



99

90 *Natureza morta com trapo amarelo*, 1929  
(cat. n.84-V.101)  
Roberto Longhi, Florença

91 *Natureza morta de objetos em violeta*, 1937  
(cat. n.85-V.222)  
Roberto Longhi, Florença

92 *Natureza morta com bilha vermelha*, 1940  
(cat. n.87-V.266)  
Visconde Franco Marmont, Milão

93 *Natureza morta*, 1948  
(cat. n.92-V.648)  
coleção particular, Milão

94 *Flores*, 1951  
(cat. n.93-V.719)  
Roberto Longhi, Florença

■ Obras presentes na exposição | works in the exhibition  
Giorgio Morandi no Brasil, Fundação Iberê Camargo, 2012

95 *Paisagem*, 1940  
(cat. n.86-V.277)  
Roberto Longhi, Florença

96 *Natureza morta*, 1941  
(cat. n.88-V.305)  
Ricardo Jucker, Milão

97 *Paisagem*, 1943  
(cat. n.89-V.456)  
coleção particular, Milão

98 *Natureza morta*, 1943  
(cat. n.90-V.475)  
Cesare Gnudi, Bolonha

99 *Natureza morta*, 1943  
(cat. n.91-V.652)  
coleção particular, Milão



100



101



102



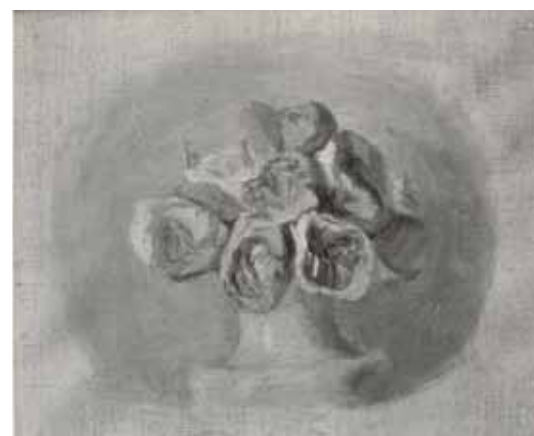
105



106



103



104



107



108

100 *Grande natureza morta metafísica*, 1918  
(cat. n.1-V.35)  
Emilio Jesi, Milão

101 *Paisagem*, 1943  
(cat. n.13-V.472)  
Pietro Rollino, Roma

102 *Paisagem com ciprestes*, 1943  
(cat. n.11-V.451)  
Pietro Rollino, Roma

103 *Paisagem parda com estrada*, 1942  
(cat. n.9-P.1942/2)  
Pietro Rollino, Roma

104 *Rosas*, 1943  
(cat. n.15-V.474)  
Pietro Rollino, Roma

105 *Conchas*, 1943  
(cat. n.12-V.433)  
coleção particular, Milão

106 *Natureza morta*, 1942  
(cat. n.10-V.374)  
Giuseppe Vismara, Milão

107 *Natureza morta*, 1944  
(cat. n.16-V.476)  
coleção particular, Bolonha

108 *Natureza morta com jarro*, 1945  
(cat. n.17-V.537)  
Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma





109



110



111



114



115



112



113



116



117



118

109 *Natureza morta*, 1943  
(cat. n.14-V.418)  
Emilio Jesi, Milão

110 *Natureza morta*, 1946-47  
(cat. n.19-V.502)  
coleção particular, Milão

111 *Paisagem*, 1940  
(cat. n.2-V.277)  
Roberto Longhi, Florença

112 *Natureza morta*, 1948  
(cat. n.22-V.647)  
Luigi Magnani, Roma

113 *Natureza morta*, 1949  
(cat. n.23-V.693)  
Emilio Jesi, Milão

114 *Natureza morta*, 1947  
(cat. n.20-V.632)  
coleção particular, Milão

115 *Natureza morta*, 1948  
(cat. n.21-V.625)  
Emilio Jesi, Milão

116 *Natureza morta*, 1949  
(cat. n.24-V.640)  
Princesa G. Trivulzio, Roma

117 *Paisagem*, 1932  
(cat. n.4-V.174)  
Roberto Longhi, Florença

118 *Natureza morta*, 1954  
(cat. n.26-V.648)  
Pietro Rollino, Roma



119



120



124



125



126



121



122



123



127



128



129

119 *Natureza morta horizontal*, 1955  
(cat. n.27-V.976)  
Pietro Rollino, Roma

120 *Natureza morta*, 1957  
(cat. n.28-V.1048)  
Galeria Il Milione, Milão

121 *Natureza morta com objeto vermelho*, 1957  
(cat. n.30-V.1040)  
Emilio Jesi, Milão

122 *Natureza morta com cinco objetos*, 1939  
(cat. n.6-P.1939/1)  
Pietro Rollino, Roma

123 *Paisagem*, 1936  
(cat. n.5-V.214)  
Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma

124 *Natureza morta*, 1957  
(cat. n.29-V.1026)  
Galeria Il Milione, Milão

125 *Natureza morta*, 1929  
(cat. n.3-V.144)  
Emilio Jesi, Milão

126 *Vaso com flores*, 1951  
(cat. n.25-V.719)  
Roberto Longhi, Florença

127 *Paisagem*, 1940  
(cat. n.7-V.279)  
coleção particular, Milão

128 *Natureza morta com muitos objetos*, 1941  
(cat. n.8-V.300)  
Pietro Rollino, Roma

129 *Natureza morta*, 1946  
(cat. n.18-V.546)  
coleção particular, Milão







Morandi - Giordana (Prologna) :

ESPRESSO  
Illmo Signor  
Lamberto Vitali  
Via Boccaccio, 45  
Milano  
Natura  
Geografiche -  
Environione  
Musei - Inviato a Vitali il 27 agosto 1963

AUTOBIOGRAFIA  
| AUTOBIOGRAPHY

Transcrição da autobiografia manuscrita enviada por Morandi a Lamberto Vitali em 27 de agosto de 1963.

Transcript of the handwritten autobiography sent by Morandi to Lamberto Vitali, on August 27, 1963



Notizie biografiche che non  
figurano nelle lettere da me  
inviatole in questo e, soprattutto  
nello scorso anno -

Nato il 20 luglio 1890 a Bologna  
in via Lame. non sono certo se  
al N° 58. la casa distrutta in  
un bombardamento.

mio padre Andrea, mia madre  
Maria Maccaferri - primo di  
cinque figli.

Dopo aver compiuto le elementari  
frequentai la scuola tecnica ma  
non conseguì la licenza.

Impiegato per un anno nell'azienda  
dove mio padre era impiegato.

Poi nel 1917 all'Accademia  
di Bologna dalla quale mi  
licenziai nel 1923. Le uniche

persone che ho incontrato <sup>in un momento con Licini</sup> furono  
Oswaldo Licini, Severo Pozzati e  
Giacomo Vespignani, quest'ultimo  
morto nel 1932. Questo è  
unico persone che possono avere  
un interesse nella mia biografia.

Informazioni bibliografiche che non constam das cartas que lhe enviei neste ano e, sobretudo, no ano passado.

Nascido em 20 de julho de 1890, em Bolonha, na rua Lame. Não estou certo se no n. 58. A casa foi destruída em um bombardeio.

Meu pai: Andrea. Minha mãe: Maria Maccaferri. Primeiro de cinco filhos.

Após ter concluído o ensino fundamental, frequentei a escola técnica, mas não consegui o diploma.

Empregado por um ano na empresa onde meu pai era funcionário.

Depois, em 1917, na Academia de Bolonha, da qual me afastei em 1923. As únicas pessoas que encontrei e de que me lembro são Oswaldo Licini, Severo Pozzati e Giacomo Vespignani, este último morto em 1932. São as únicas pessoas que podem ter algum interesse em minha biografia.

Anche il fratello di S. Pozzati,<sup>(2)</sup>  
Mario fu mio amico in  
quegli anni. Ma quando io  
iniziai gli studi era già laureato  
da un paio di anni. Gli altri  
tre amici li conobbi negli  
anni 1909-1910.

Ho iniziato l'insegnamento  
nelle scuole elementari nel  
1914 e lo lasciai nel 1930  
quando fui nominato insegnante  
di incisione all'Accademia di  
Belle Arti. In quegli anni  
nessun incontro ~~era~~ importante  
nella scuola elementare -

(Mei insegnanti all'Accademia  
di Belle Arti furono: Augusto  
Maiani e Domenico Ferri.)

La mia andata in pensione è nel  
~~1956~~ 1956 -

O irmão de S. Pozzati, Mario, também foi meu amigo naqueles anos. Porém, quando iniciei meus estudos, ele já era diplomado havia uns dois anos. Conheci os outros três amigos em 1909-1910.

Comecei a ensinar em escolas fundamentais em 1914 e parei em 1930, quando fui nomeado professor de gravura na Academia de Belas Artes. Naqueles anos, nenhum encontro importante nas escolas fundamentais.

Meus professores na Academia foram: Augusto Maiani e Domenico Ferri.

Aposentei-me em 1956.



Continuazione delle notizie (3)  
biografiche -  
Esposizioni -  
1914 - Secessione Romana -  
1914 - <sup>Venezia</sup> Mostra futurista da  
Sprovieri.  
1920 - oppure 1921 - Mostra  
in Germania dei  
Valori Plastici -  
1922 - Primavera Fiorentina -  
1928 - Biennale di Venezia -  
(Solo incisioni)  
1930 Biennale di Venezia  
Pitture (tre) ed incisioni.  
1932 - Biennale di Venezia -  
<sup>Anno 1934</sup> Due incisioni -  
1931 <sup>Prima</sup> Quadriennale a Roma -  
tre dipinti e due acqueforti.  
1935 Seconda Quadriennale, Roma  
mi sembra tre dipinti e  
~~due incisioni~~ ed una  
incisione -

Continuação dos informes biográficos.

Exposições.

1914 Secessão Romana.

1914 Mostra futurista na Galeria Sprovieri.

1920 ou 1921 Mostra na Alemanha dos Valores Plásticos.

1922 Primavera Fiorentina.

1928 Bienal de Veneza (apenas gravuras).

1930 Bienal de Veneza. Pinturas (três) e gravuras.

1932 ou 1934 Bienal de Veneza. Duas gravuras.

1931 Primeira Quadrienal de Roma. Três pinturas e duas águas-fortes.

1935 Segunda Quadrienal, Roma. Acho que três pinturas e uma gravura.

1939 - Terza Quadriennale

una sala con dipinti  
ed incisioni - <sup>mi fu</sup>  
assegnato il secondo premio -

avevo dimenticato le due mostre  
del "Novecento Italiano" a  
Milano. Non ricordo assolutamente  
le date. Con facilità potrà  
essere a Milano

1943 - Quarta Quadriennale  
mi sembra due o tre  
dipinti.

Poi dopo la fine della guerra -

1948 - Biennale <sup>di Venezia</sup> in  
cui fui premiato -

1952 - Biennale <sup>di Venezia</sup> - Vi fu  
esposto un solo dipinto.

Alla Prima Quadriennale mi fu assegnato  
un primo premio di 10.000. Non avevo  
mai posseduto una simile somma -

1939 Terceira Quadrienal. Uma sala com pinturas e gravuras. Recebi o segundo prêmio.

Tinha esquecido as duas mostras do "Novecento Italiano" em Milão. Não me lembro das datas. Poderia confirmar isso facilmente em Milão.

1943 Quarta Quadrienal. Acho que duas ou três pinturas.

Mais tarde, depois do fim da guerra.

1948 Bienal de Veneza, em que fui premiado.

1952 Bienal de Veneza. Expus apenas uma pintura.

Na Primeira Quadrienal, me foi conferido um primeiro prêmio de 10.000 liras. Jamais tinha possuído tal cifra.



Continuazione notizie biografiche (5)

Altra Quadriennale ...? vi fu  
esposto mi sembra un dipinto -

non ricordo la data di questa  
Quadriennale - (Dopo la guerra)

Altra Quadriennale -

Mostra dei condotti MAESTRI  
cui di questa <sup>(dopo la guerra)</sup> non ricordo

la data - La mia memoria  
comincia, caro Vitali, a vacillare.

non posso più dirvi in quali  
anni sono avvenute le mostre  
che Le indicherò in seguito -

Mostra di incisioni a Bruxelles -

Mostra di dipinti in Olanda ed  
a Londra (organizzata da Bloch)

Mostra di incisioni a San Paulo  
del Brasile in cui fui  
premiato -

Continuação dos informes biográficos.

Quadrienal de ..? – expus, acho, uma pintura. Não lembro a data dessa Quadrienal (depois da guerra).

Outra Quadrienal.

Mostra dos assim chamados MESTRES. Desta também (após a guerra) não lembro a data. Minha memória começa a vacilar, meu caro Vitali. Já não posso lhe dizer em que anos ocorreram as mostras que indicarei em seguida.

Mostra de gravuras em Bruxelas.

Mostra de pinturas na Holanda e em Londres (organizada por Bloch).

Mostra de gravuras em São Paulo, Brasil, na qual fui premiado.

Mostra di dipinti a San Paolo<sup>6</sup>  
del Brasile in cui fui premiato.

Mostra a Winthertur nel  
1955. Se non sbaglio anche  
questa data -

E con dispiacere non ricordo  
altro.

Ed ora quel poco che so li mie  
opere in Musei.

Italia: Torino, Milano.

Roma - Trieste (Museo Revoltella)

Non mi risulta altro.

Estero: Parigi - Museo d'Arte Moderna

Londra - Tate Gallery -

Munaco - Due dipinti. Non

li ricordo

so indicarle come si  
chiamano il Museo -

Me li acquisto il Dr. Martin  
superintendente ai Musei  
di Baviera -

Mostra de pinturas em São Paulo, na qual também fui premiado.

Mostra em Winthertur, em 1955 - se não me engano com a data.

E, com desprazer, não recordo mais nada.

E agora, o pouco que sei de obras minhas em museus.

Italia: Turim. Milão.

Roma. Trieste (Museo Revoltella)

Não sei de outros.

Exterior: Paris, Museu de Arte Moderna.

Londres, Tate Gallery.

Munique, duas pinturas. Não sei dizer como se chama o museu. Quem as adquiriu foi o Dr. Martin, Superintendente dos Museus da Baviera.



Amburgo - Un dipinto. Galleria d'Arte Moderna?  
Svizzera, Winterthur - Tre dipinti.

America - New York, Galleria d'Arte Moderna  
Due dipinti ed alcune  
acquaforti -

" " Metropolitan Museum  
alcune acquaforti.

Mi furono acquistate  
dal Direttore della  
sezione disegni ed incisioni  
dott. Hyatt Mayor.

(Figura nel mio libro *Le Indivisi*  
che ho quasi)

E per l'America non mi è possibile  
dirle di più. So che vi sono dipinti anche  
in altre gallerie, ma lo dicono alle  
notte. Purtroppo non me ho presa nota fidando  
nella memoria che non ho più.

In Sud America a San Paulo del  
Brasil, ma non so dirle di  
più. Ghiringhelli è al corrente e  
potrà dirle con precisione -

Hamburgo, uma pintura, Galeria de Arte Moderna?

Suíça, Winthertur. Três pinturas.

Nova York, Galeria de Arte Moderna. Duas pinturas e algumas águas-fortes.

Nova York, Metropolitan Museum. Algumas águas-fortes. Foram adquiridas pelo Diretor da Seção de Desenhos e Gravuras, Dr. Hyatt Mayor. (Consta de minha agenda de endereços que tenho aqui).

Quanto aos Estados Unidos, não lhe posso dizer mais nada. Sei que há pinturas em outras galerias, pelo que às vezes ouço dizer. Infelizmente não tomei nota, confiando na memória que já não tenho.

Na América do Sul, em São Paulo, mas não saberia dizer mais. Ghiringhelli está a par e poderá lhe dizer com precisão.

E purtroppo, anche a Bologna (8)  
non potrei dirle di più. Sono  
tutti cataloghi che io ho ma  
non so più dove trovarli. Anche  
di tanti scritti ne ho certamente  
serbata copia. Ma dove si trovano?  
Cercai, ad esempio, un articolo  
molto bello, e che mi piaceva assai,  
del dott. Mario Pedrosa, persona  
tra le più intelligenti che ho conosciuto  
ora direttore del Museo di San Paolo.  
Ne avevo anche la traduzione dal  
portoghese che mi aveva fatto la  
Moglie di Marchiori. Ma  
inutilmente.  
Come vede non mi sarà possibile  
dirle di più. Mi dica pure  
ugualmente qualche altro punto  
che le interessi farò ancora quanto  
sta in me

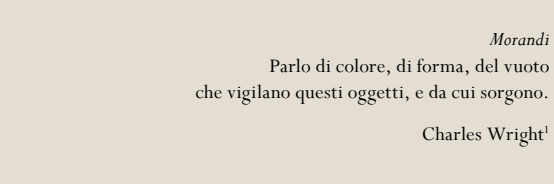
E, infelizmente, também sobre Bolonha não lhe posso dar mais informações. Tenho todos os catálogos, mas já não sei onde encontrá-los. Também tenho certamente a cópia de muitos textos. Mas onde estariam? Procurei, por exemplo, um artigo muito bonito – e que me tocava bastante – do Dr. Mario Pedrosa, pessoa das mais inteligentes que conheci, agora Diretor dos Museus de São Paulo. Tinha até a tradução dele do português, que a esposa de Marchiori me fizera. Mas inutilmente.

Como vê, não me será possível dizer mais. De todo modo, me diga algum outro ponto que lhe interesse. Mais uma vez, farei o que puder.



## IL TEMPO INTERIORE DI GIORGIO MORANDI

ALESSIA MASI



L’idea di ricostruire, nei limiti del possibile, la “Sala Especial” della IV Biennale di San Paolo del Brasile del 1957 con la quale fu riconosciuto e consacrato l’assoluto valore dell’arte di Morandi assegnandogli il Gran Prix alla pittura, nasce dal desiderio di presentare, oggi, a distanza di 55 anni, una let-tura rinnovata delle opere del maestro bolognese. Sappiamo bene quanto sia arduo e quasi impossibile tentare di ripro-porre nella sua interezza una mostra del passato, ma, al di là delle oggettive problematiche, legate al difficile reperimento di quelle opere, l’impresa resta comunque stimolante e trova le sue ragioni nel tentativo di commentare con occhi nuovi le scelte che portarono l’artista a selezionare personalmente 30 opere che lo rappresentassero al meglio in un evento di por-tata internazionale.

Il 1957 segna, dunque, nella biografia del pittore bolognese, l’inizio di quella fama planetaria che lo porterà a divenire un punto di riferimento e una guida per molti artisti di tutto il mondo. L’aveva già capito Francesco Monotti<sup>2</sup>, braccio destro di Pietro Maria Bardi<sup>3</sup>, quando in data 10 luglio 1947 scriveva da Roma a Morandi in merito al quadro *Natura morta*, 1946 (V.514) che, grazie al suo impegno, entrò a far parte della col-lezione della Tate Gallery di Londra<sup>4</sup>:

“Ecco ora dove il mio interesse personale, egoistico, viene in contrasto con l’interesse più generale e impor-tante dell’affermazione della Sua arte nel campo inter-nazionale. Io sarò perciò pronto a considerare questa opera come la prima di una serie da mandare fuori dall’Italia, in una mostra Sua personale che cominci a creare il gusto per le Sue cose. Ci vorranno forse 5 – 6 o 10 anni di lavoro intenso di penetrazione per affer-mare pienamente l’eccellenza della Sua opera. È un verbo al quale gli orecchi non sono preparati. Se non cominciamo presto potrebbe persino essere troppo tardi e non c’è sempre da fidarsi di quella che viene chiamata la giustizia del tempo. Spesso il tempo non fa affatto giustizia, e come tutte le giustizie richiede anch’esso avvocati illustri, aule di tribunale, montagne di carte più o meno bollate. Il giorno in cui mi scriverà: ho 20, 30 quadri da mettere a disposizione della sua organizzazione per una grande mostra all’estero, sarà un grande giorno per l’arte italiana<sup>5</sup>”.

L’impegno di Monotti e la sua fede nel valore della pittura morandiana perdurano a lungo senza esitazione tanto

che il 17 febbraio 1948 scrive all’artista che “dappertutto dove sono stato ho potuto constatare come il Suo nome sia conosciuto e apprezzato. Manca purtroppo il consoci-mento diretto delle opere. È più un sentito dire che altro, è una curiosità, un fenomeno di cultura. A San Paolo c’è un gruppo numeroso di artisti che discutono sulla Sua arte, scrivono articoli citando il suo nome come quello di un mae-stro, e tutto ciò sulla base di qualche piccola riproduzione in bianco e nero. Peccato. Ma pian piano, anche in quel lon-tano paese, speriamo di far qualche cosa<sup>6</sup>”. E quel “qualche cosa” fu fatto proprio pochi anni dopo.

Sulle vicende che furono alla base dell’organizzazione della IV Biennale di San Paolo, sui carteggi di quegli anni, sui delicati rapporti diplomatici che lo storico dell’arte Rodolfo Pallucchini, all’epoca Segretario Generale dell’Ente Veneziano, intrattenne con l’artista e con i prestatori si rimanda al volume di Maria Cristina Bandera, *Morandi sceglie Morandi*. Corrispondenza con la Biennale 1947 – 1962, Milano, Charta, 2001.

Sulle vere ragioni, invece, che ci spingono, oggi, a riportare Morandi in Brasile, intendo soffermarmi personalmente, per spiegare come questo progetto non nasca dal sentimento nostalgico di far rivivere un momento del passato, ma dalla ferma convinzione che, dopo tanti anni, l’universo di Morandi continui ad allargarsi nel tempo verso dimensioni imprevedibili.

Le opere presenti in questa mostra rappresentano una sintesi di tutta la ricerca artistica morandiana, dagli esordi della meta-fisica, sino alla dissolvenza della pittura dei suoi ultimi anni e si configurano, viste nella loro totalità, come una sorta di *land-scape* di una città mentale ben delineata, popolata da pochi soggetti (nature morte, fiori, conchiglie e paesaggi) e costruita secondo un’invenzione architettonica purissima, che ubbidisce alle regole di quel rigore morale che Morandi tradusse felice-mente nel suo linguaggio pittorico.

Se si segue con l’occhio e quindi con lo spirito lo svolgimento ritmico dei lavori esposti, non si può far a meno di restare colpiti dall’emergere di alcune caratteristiche fondamentali di tutta la sua opera: l’essenzialità e la purezza, che rivestono, nell’universo poetico dell’artista, una posizione di necessità e assolutezza, rendendo la pittura di Morandi indipendente e responsabile dinanzi al fatto creativo. Si tratta di capolavori che testimoniano la varietà espressiva con cui il maestro bolo-gnese riusciva a suggerire quel sentimento ambiguo e relativiz-zante dello spazio-tempo che è proprio della più acuta sensibi-lità contemporanea.

Egli si dedicò ad un’arte fondata sull’osservazione o, come dice il poeta Yves Bonnefoy, “sullo sguardo”, operando in pittura quella che Husserl individua come riduzione eidetica, ovvero intuizione intellettuale dell’essenza delle cose. In questo senso Morandi è pittore della fenomenologia, soprattutto perché ha assunto nei confronti della realtà una visione percettiva, dalla quale è escluso ogni preconcetto e giudizio categoriale che l’uomo ha nel suo bagaglio culturale.

Un sintetico esempio di precoce visione fenomenologica applicata alla ricerca artistica morandiana è un articolo di Mario Pedrosa (famoso critico d'arte brasiliano) apparso il 30 ottobre 1957 sul *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) intitolato *Um dia de Morandi'*, cui verosimilmente lo stesso Morandi si riferisce nell'autobiografia inedita scritta di suo pugno il 27 agosto 1963 e spedita da Grizzana a Lamberto Vitali. Proprio alla fine di tale documento, che abbiamo il piacere di pubblicare per la prima volta negli apparati di questo volume, Morandi stesso rivela la sua profonda ammirazione per Pedrosa “[...] Cercai, ad esempio, un articolo molto bello, e che mi premeva assai, del dott. Mario Pedrosa, persona fra le più intelligenti che ho conosciuto ora Direttore dei Musei di San Paolo. Ne avevo anche la traduzione dal portoghese che mi aveva fatto la moglie di Marchiori. Ma inutilmente [...]”.

Si tratta di un articolo sorprendente che non solo rivela curiosità e pensieri di Morandi che smentiscono parole troppo spesso scritte in modo illativo e arbitrario (come ad esempio che fosse una persona chiusa nella sua *turris eburnea*), ma che dimostra come, ben 55 anni fa, anche fuori dall'Italia, si fossero colti e messi a fuoco gli aspetti fondanti della sua arte, arrivando a riconoscergli un premio prestigioso come quello della Biennale di San Paolo. Pedrosa aveva capito già allora di essere di fronte ad un genio, ad un pensatore più che ad un artista. Raccontando la giornata (8 ottobre 1957) trascorsa a Bologna insieme a Morandi, scrive:

“[...] Non c’è niente in lui di narcisistico, poiché tutto parte da una visione percettiva, cioè da una visione esterna che lui approfondisce fino alla contemplazione. In questa visione esclude qualsiasi interferenza di qualsiasi ordine, proiezioni soggettive, altre associazioni, reminiscenze estranee alla visualità. Anzi, è sempre stata sua convinzione che la pura visione percettiva del mondo esterno sia più ricca, sorprendente e infinita di una visione, o meglio di una rappresentazione, o ancora meglio di un’ideazione puramente immaginaria o mentale [...]”<sup>8</sup>.

Come non considerare queste parole una sintesi esemplare di ricerca fenomenologica pura, intesa come indagine del rapporto fra mente e realtà? Una realtà misteriosissima che Morandi si impegna a decifrare con modelli che fanno capo al suo esistenzialismo, arrivando a cogliere un vero assoluto, controllato dalla ragione e trasformato in poesia. Tutti i suoi lavori, infatti, sono il risultato di una riflessione razionale, commentata da una liricità e da una *vis* poetica intrinseca. Morandi è un uomo nuovo, che ragiona sull’esistenza per affermarla non come filosofo, ma come uomo pittore, con la sua arte.

Egli doveva dedicare un lunghissimo tempo ad ogni nuova impresa: non si affidava alla cosiddetta “ispirazione”, ma ad un’indagine conoscitiva molto approfondita dei suoi modelli, per stabilire con gli oggetti un rapporto tale da non avere più alcun dubbio sulla loro presenza, colore e forma.

Mi piace richiamare alla memoria un’antica parabola di origine cinese nella quale si narra di un pittore a cui l’imperatore ordinò di disegnare un granchio. L’artista accettò chiedendo però una villa, dodici servitori e cinque anni di tempo, trascorsi i quali l’imperatore gli fece visita domandando il disegno promesso. Ebbe come risposta che non era ancora pronto e che occorrevano altri cinque anni. Passarono anche questi e l’imperatore, ormai impaziente, tornò a chiedere il disegno. Il pittore si fece portare da un domestico un foglio bianco e un pennello e in un istante, di un solo gesto, disegnò sotto gli occhi stupefatti dell’imperatore il granchio più bello e perfetto che si fosse mai visto. Il disegno del granchio, si può ben supporre, risultò elementare, ma non per questo il pittore aveva trascorso in ozio gli anni agiati concessigli dall’imperatore. Al contrario: aveva, evidentemente, pensato, studiato, lavorato. Si era esercitato, allenato nel suo mestiere. Aveva accumulato conoscenza, tanto da esser in grado dopo dieci anni di portare il problema che gli era stato posto alla sua sintesi. Questa parabola ricorda un racconto di Efrem Tavoni<sup>9</sup>: a Paola Ghiringhelli, figlia di Gino, l’amico e il mercante di tutta la vita, che gli chiedeva quanto tempo impiegava per fare un quadro, Morandi rispose: “Ci vogliono venti minuti per dipingerlo, ma per quei venti minuti passo giorni e giorni a pensarci, a scegliere gli oggetti, a disporli insieme; a volte mi tocca ridipingere il quadro e aspettare la giusta luce, che capita solo a una certa ora del giorno. Quando il colore ha raggiunto la sua intensità, la forma è nella sua pienezza. Lo diceva anche Cézanne<sup>10</sup>”. La giusta luce. A una certa ora del giorno. Ma come Morandi stabiliva che la luce fosse quella giusta? Oltre ai suoi strumenti mentali, egli usava come meridiana un elastico appeso a un chiodo proprio sopra il tavolo delle sue composizioni. Quando il raggio di sole colpiva l’elastico, questo proiettava un’ombra che indicava all’artista il momento giusto per cominciare la propria attività. E da allora prendeva avvio il suo consueto rituale che, lungi dal voler essere espressione di atteggiamenti maniacali e ossessivi, si compiva secondo una regia attentamente calcolata e mirata: disponeva, infatti, con prossemica precisione vasi e bottiglie, spostandoli come pedine di una scacchiera interiore, cercando la giusta collocazione secondo un consapevole senso architettonico, misurandone lo spazio in termini di tono e di luce, al di fuori del tempo che per Morandi era sempre fisso, ma non fisso a quando lui dipingeva, bensì nell’accezione proustiana del termine. Come per il grande scrittore francese, il tempo fissato dall’arte è un tempo interiore e non esteriore, un tempo assolutamente soggettivo, che rende eterne le sensazioni di cui, per Morandi, si fanno ambasciatori gli oggetti. E ancora assimilabile alla poesia di Proust, è il rapporto che egli aveva con l’oggetto: come già detto, il pittore bolognese si poneva dinanzi ad esso in una posizione di contemplazione e di conoscenza, lo spogliava di qualsiasi riferimento al contesto e lo caricava del proprio sentimento, in definitiva gli aggiungeva un’anima.

Occorre però sottolineare come Morandi selezionasse e scegliesse i modelli per le sue composizioni accuratamente e meticolosamente: solo determinate bottiglie o vasi o ciotole

avevano il privilegio di posare per lui ed entrare a far parte delle sue architetture preordinate e quando avevano trovato la giusta collocazione si trasformavano in semplici presenze, volumi, idee, pretesti formali, attraverso i quali indagare i rapporti di luce, colore e spazio.

Come scrive Alessandro Parronchi “[...] Sono, è vero, oggetti e paesaggi lungamente trascelti, e in ciò sta l’efficacia della personalità del pittore, per cui solo una certa conchiglia, o un certo albero o muro in una particolare luce, si prestavano, rinunciando alla loro funzione di oggetti, ad assumere quell’altra universale funzione: di ricordarci la bellezza, l’efficacia di tutto quello che fa parte del creato. Mai uguali, questi alberi, case e oggetti, come appunto gli esseri viventi, che la natura e il tempo sempre vogliono diversi [...]”.

La grandezza di Morandi sta anche nell’esser riuscito, nella monotonia di un tema, a scongiurare qualsiasi ripetitività, a dare spazio ad una libertà di variazioni e vibrazioni, che corrispondono perfettamente alle vibrazioni del suo essere, nel tentativo felicemente conseguito di affermare il valore dell’esistenza.

Esaminando la processualità sintattica e semantica alla base delle opere in mostra, negli oli come nelle incisioni, colpisce la coerenza pittorica con cui Morandi affronta i vari temi. Si possono ripercorrere, periodo per periodo, le varie fasi attraverso cui trascorre la sua ricerca. Si può cogliere la sua costante indagine sul potere sintetico della luce, la sua capacità di graduarne l’intensità per ottenere il colore, o meglio il tono. Nulla è lasciato all’imprevisto e all’ispirazione. Tutto è sempre ragionato.

Il percorso espositivo si apre con un’ opera straordinaria del 1919, quando l’attardarsi dell’algido respiro metafisico già si apre alle suggestioni più materiche di Valori Plastici. Un estremo rigore costringe gli oggetti dentro una spazialità ben definita e la rigorosa severità e nitidezza delle forme reinventano l’immagine morandiana dentro uno spazio a tre dimensioni, che ritrova i principi della prospettiva classica. Un sentimento di puro silenzio traspare attraverso la plasticità degli oggetti funzionali all’artista per la loro forte valenza architettonica e lontani da qualsiasi implicazione simbologica quale si ritrova nella pittura di De Chirico e Carrà. Quindi, dopo le prove geometrizzanti dei primi anni Venti, dove le forme sono immerse in una luce che ne sublima i valori plastici e spaziali in lente variazioni tonali, Morandi intraprende un cammino del tutto autonomo e libero, costruisce il suo linguaggio espressivo, inventa un nuovo spazio, una nuova luce, un nuovo colore. In questo periodo predominano toni notturni. La pennellata, quasi violenta, si stende su una materia pittorica ricca, molteplice, carica di intensa sensibilità, dove il colore si coagula e si compone in perfetta osmosi con la percezione che parte dall’interno della coscienza pittorica dell’autore. Gli oggetti e le case, composti nel rigore di una sintassi e di una metrica sempre perfettamente scandita, ripresi frontalmente, sono colpiti da un’ inedita energia luminosa in grado di far pulsare e vibrare anche le forme più visionarie.

Un più alto grado di intensità espressiva è raggiunto da Morandi negli anni Trenta. Nelle nature morte di questo periodo gli oggetti sembrano quasi incedere, scontrarsi, avanzare, lasciandosi alle spalle le proprie impronte e procedendo dentro toni cupi e grevi. Si assiste ad una deformazione dolorosa in cui l’elemento rappresentato si trasforma in accumuli di materia, si contrae, si scambia con la sua ombra, pur mantenendosi presente alla nostra vista e a quella dell’artista che, attraverso esso, indaga su di sé.

Al significato delle opere di questo periodo ci richiamano le parole di Cesare Gnudi<sup>12</sup>: “Sino al 1936 vediamo nell’opera sua una prevalenza di immagini che sorgevano da un sentimento profondamente malinconico, talvolta anche doloroso e drammatico; che emergevano dall’ombra, affiorando verso una loro realtà dura ed amara. Gli oggetti apparivano fra ombre fonde e vive, labili come fantasmi, e si facevano essi mobili e incerti ombre di contro alla luce. Ombre e luci ugualmente corrodavano la reale consistenza degli oggetti, in un’atmosfera tendente a una drammaticità repressa e silenziosa o invasa da calda patetica tristezza”.

Una nota di “sedata drammaticità” si coglie, invece, nei paesaggi di quegli stessi anni. Dal 1927 i “paesi” di Morandi sono quei luoghi dove egli tornò costantemente come approdo necessario: i paesi di Roffeno e Grizzana sull’Appenino bolognese. “La natura si presenta al suo spirito come una calma perenne in cui pulsa la vita lenta e solenne della luce”<sup>13</sup>. Non c’è presenza umana nei suoi paesaggi, nulla che possa turbare la natura nel suo tempo infinito. “È un mondo che ha smarrito la figura degli uomini per ricercare il valore delle cose”<sup>14</sup>.

Anche negli anni tragici della guerra, quando Morandi si ritira a Grizzana, si coglie nei suoi paesaggi un interiore desiderio di serenità, messaggio di “profondissima quiete”, di leopardiana memoria.

Il ricordo di Cézanne e di Corot degli anni Dieci e Venti, per quanto non del tutto assente, è ormai sfocato; tutto è risolto dal potere sublimante di un fulgore che regola ogni elemento della composizione, trasformando il dato naturale in una dimensione lirica di pura poesia. “I paesaggi di Morandi – scrive Pallucchini – ci lasciano intravedere abbastanza chiaramente il rapporto tra il suo sentimento e il dato della natura; e anche come questo sentimento prenda forma e sostanza in un’espressione pittorica trasfigurata in un rigore che presume armonia ed equilibrio, che certifica perciò la classicità dell’ispirazione”<sup>15</sup>.

La guerra segna inevitabilmente una frattura dolorosa e cupa nell’opera di Morandi, che si ripiega in se stesso alla ricerca di un senso in una civiltà dove tutti i valori sembravano sgretolarsi. Consapevole della fragilità del bene (per riprendere il titolo di un testo fondamentale di Martha Nussbaum), interpretando la sofferenza alla pari di un eroe della tragedia greca “come una parte del riconoscimento o della percezione, come una componente parziale con cui un personaggio riconosce



la propria situazione di essere umano”<sup>16</sup>, Morandi trova nella conchiglia fossile il soggetto attraverso il quale esprimere il silenzio assoluto, l’inspiegabile impenetrabilità delle ragioni che conducono l’uomo a tanta violenza. In quegli anni dipinge ben diciotto nature morte che hanno come soggetto la conchiglia, emblema di una natura completamente priva di *humanitas* e resa attraverso una materia spogliata di qualsiasi sentimento. Un senso di vuoto e di desolazione accompagna la pittura di questo periodo lungo quella “strada bianca” che porta con sé incertezza e senso dell’ignoto, ma che forse proprio dietro la curva finale troverà un destino migliore.

Proprio in merito a questo famosissimo quadro del 1941 (qui riprodotto a p.39), facente parte della collezione Giovanardi (oggi al Mart di Rovereto) così scriveva Diego Valeri<sup>17</sup>:

*“La strada bianca”* di Morandi  
I mattini d'argento  
e i pomeriggi biondi  
distesi su la lenta onda dei colli  
e su le facce lisce delle case  
tra oscure masse d'alberi.  
E la strada che gira  
sotto un sole lontano...  
Il paese dolcissimo è specchiato  
nell’immoto miraggio  
della malinconia,  
color del tempo, eguale come il tempo<sup>18</sup>.

Se negli anni Trenta Morandi dipinge più paesaggi che nature morte, gli anni del secondo dopoguerra si caratterizzano per la tendenza opposta: quasi settecento nature morte contro poco più di cento paesaggi. È il periodo in cui si afferma l’idea di serie e di variante, “meccanismo elementare dell’innovazione e dello sviluppo” così come definito da Umbero Eco nel suo illuminante discorso tenuto in occasione dell’apertura del Museo Morandi il 4 ottobre 1993<sup>19</sup>. “Credo che comprenderemo interamente l’immensa capacità innovativa di Morandi, che ogni volta dipin-geva qualcosa di diverso, solo quando strumenti elettronici più affinati ci avranno permesso di capire quante cose inedite il suo pennello, da quadro a quadro, inventava nello spazio di un mil-limetro<sup>20</sup>.” Gli oggetti e i fiori dipinti in questi anni sono investiti da un’atmosfera carica di una tensione psicologica molto più lim-pida, rappresentati talora nella loro suggestiva monumentalità, altre volte costretti, invece, in un’architettura in cui le forme si compenetrano e si rincalzano, serrandosi in blocchi compatti in cui si concentra una primigenia forza interiore.

Negli ultimi dieci anni di attività, gli stessi vocaboli morandiani sono riproposti con un linguaggio che si fa sempre più rare-fatto. La luce si trasforma diventando più chiara e impalpabile: non sembra più scaturire dalla materia, ma provenire da una sorgente invisibile, che illumina lo spazio di un chiarore omogeneo. Un’ energia che trascende la contingenza dell’og-getto, lasciandolo avvolto nella sua coltre di mistero, in una sorta di attesa sospesa fuori del tempo. La materia pittorica

si alleggerisce, tanto quanto basta per vibrare di nuovi accordi tonali, che sfumano nel bianco del nulla, giungendo a una dis-soluzione dei contorni degli oggetti che, pur con la loro ormai labile presenza, affermano il valore dell’esistenza. Muta anche il loro allineamento: si avvicinano, scompaiono l’uno dietro l’altro, ormai privi del peso della materia, ma non di quello di un dolore dichiarato. Spoliazione estrema. Quel che colpisce in questa fase è proprio la raffinata incorporeità e la straordinaria leggerezza delle forme che sembrano quasi sublimarsi in una melodia dal tono elegiaco, che risuona nel tessersi di una pen-nellata ormai giunta alla sua catarsi più pura.

Per capire fino in fondo il processo stilistico percorso da Morandi, non va dimenticato che la sua pittura si sviluppa in parallelo alla sua tecnica incisoria, della quale acquisisce una padronanza e un dominio tali da usarla con straordinaria natu-ralezza: usava incidere la lastra appoggiata su una gamba, stando seduto in un angolo del letto del suo studio. Da qui l’idea di dedicare un’intera sala all’esposizione di alcune sue acqueforti, scelte tra quelle che furono alla Biennale di San Paolo del 1953, a testimonianza di come l’esercizio grafico fosse inteso dall’artista come momento di indagine euristica, ovvero occasione per un’analisi obiettiva del dato naturale, ter-ritorio dove si celano incanto poetico ed emozione lirica. Una tecnica che, come è noto, Morandi apprese da autodidatta, ben consapevole che essa poteva instaurare un profondo legame “tra ciò che si vede e ciò che si sente”<sup>21</sup>, ulteriore testi-monianza dell’essere. La parabola incisoria morandiana è già eccelsa nel 1930, quando gli viene affidata “per chiara fama” la cattedra di Tecniche dell’Incisione all’Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra i tanti allievi si distingue Luciano De Vita, che diventerà suo assistente dall’ottobre 1954 al settembre 1956, e per il quale Morandi stesso spende eloquenti parole: “Incide bene... è il mio migliore allievo”<sup>22</sup>.

Così De Vita ricorda il maestro:“Insegnava soprattutto il segno, cioè la condizione semantica del segno, il valore del segno e il modo per recuperarlo, attraverso piccoli discorsi che avvenivano tra allievo e maestro. [...] Non tutti sentono il valore del segno, né capiscono come adoperarlo. Il tratteggio, in realtà, era un’invenzione formale morandiana [...]”<sup>23</sup>.

Proprio dall’incisione derivavano a Morandi alcuni suggerimen-ti tecnici fondamentali per lo sviluppo della sua pittura, come la possibilità di studiare e definire la divisione geome-trica e la struttura interna dello spazio, traducendo la fluida pennellata in un tratteggio dove le diverse intensità del chiaro-scuro, l’aggiunta o la sottrazione delle linee, la loro ragionata disposizione “divengono paragonabili ai piedi della metrica, sulla cui scala il poeta raggiunge il suo spazio trascendente al quale aspira pur ignorandolo all’inizio”<sup>24</sup>. I segni sempre nitidi ed essenziali, usati da Morandi con quella disciplina che lo rende il più grande incisore italiano del XX secolo, producono, all’interno del campo visivo che concorrono a realizzare, una ritmica dove il loro infittirsi e diradarsi, il loro intersecarsi e separarsi dà vita ad una rete strutturale che ammaglia tutto

l’universo contenutistico ed emotivo dell’autore. Un universo che distilla, da quella superficie sulla quale viaggia il nostro sguardo, la promessa profetica di trovare nell’immagine “un dialogo veramente esistenziale con la natura”, quiete incorrut-tibile ed estasi dell’animo.

« <i>Natura morta</i> » di Morandi (Acquaforte) <p>Una luce acuta, che è lì, portata da un invisibile raggio, penetra dentro la mole compatta dell’ombra, vi scava linee forme figure.</p> <p>Consunte cose sorgono nuove, schiudono gli occhi, stupiscono di rivivere ora in quella pura luce immemorale. La bottiglia, velata dalla polvere favolosa dei vecchi solai, da se stessa risplende, effondendo un alone di luna fredda, senza colore, emersa ora dalla notte del nulla.</p> <p>[Diego Valeri]<sup>25</sup></p>
---

Si può affermare che tutta l’opera di Morandi racchiude in sé quei valori estetici ed etici sulle cui tracce si muovono tanti artisti contemporanei, lungo l’asse di un tempo che scorre in uno spazio che non conosce confini geografici e che unisce autori diversi per stile e linguaggio intorno all’opera di Morandi.

Non solo, quindi, sommo testimone del suo tempo, ma modello in cui si identificano e rappresentano tanti autori che guardano a lui come al Maestro che ha insegnato cosa è la semplicità nella complessità, l’essenzialità e la purezza; ha trasmesso un bagaglio di principi e valori, risolvendo l’eterno dissidio tra idea e materia, visibile e invisibile, finito e infinito, arte e artificio. Sono artisti che hanno saputo interpretare il frasario moran-diano riconoscendone la sintassi, ma soprattutto trovando in esso le risposte alle domande del nostro tempo e portando alla luce nuove possibilità.

“La gente spesso paragona il mio lavoro a quello di Morandi, forse perché condividiamo una sensibilità, una qualità del silenzio, una non-violenza, una defini-zione dello spazio meditativo, della purezza pittorica, scevra di pretenziosità [...] Morandi osserva gli stessi oggetti e dispone di innumerevoli variazioni poetiche, una visione ossessiva che offre una moltitudine di approcci e visuali, come se l’artista cercasse di diven-tare un tutt’uno con questi oggetti. Egli sembra rapito dall’euforia di un amante fedele che mette sotto tor-chio i propri occhi nel tentativo di ricostruire e otte-nere una migliore resa dello sfumato, di colori intensi eppur pacati; un’umile forma di fiducia che lo porta sempre allo stesso punto di partenza – benché mai

senza la sensazione di sterile ripetitività – e lo induce a rivisitare, riconsiderare e ricreare la stessa istanza di amore e di luce [...]

[Roman Opalka in *Giorgio Morandi*, catalogo di mostra, (Londra, Tate Modern, 22 maggio – 12 agosto 2001. Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 4 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), a cura di D. De Salvo e M. Gale, Tate Publishing, Londra 1991, p.58]

“Giorgio Morandi ha usato superbamente il tratteggio proprio per formare tutti i suoi grigi”

[David Hockney in *David Hockney. Paintings and prints from 1960*, catalogo di mostra (Liverpool, Tate Gallery 7 aprile 1993 – 13 febbraio 1994), a cura di Penelope Curtis, Tate Gallery Publications, Millbank, London 1993, p.23]

“Morandi è la persona che porta avanti l’arte di mio padre. È il legame tra la sua arte e la mia. Dipingo sempre le mie nature morte con Morandi in mente”.

[Ben Nicholson in *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, di Angela Vettese, in *Morandi ultimo, Nature morte 1950 – 1964*, catalogo di mostra, (Verona, Galleria dello Scudo 14 dicembre 1997 – 28 febbraio 1998), a cura di L. Mattioli Rossi, Mazzotta, Milano 1998, p.61]

Morandi, "Natura morta", olio, 1930

“Morandi ha rappresentato per me un esempio illu-minante. Come sia fa a rendere interessante una superficie piatta? Come può una superficie sostenere il pensiero e dare vita alla riflessione? In questo senso Morandi è stato esemplare per me.”

[Christopher Le Brun in *Towards Abstraction in Morandi’s legacy. Influences on British Art*, catalogo di mostra, (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 12 gennaio – 25 marzo 2006. Londra, Estorick Collection of Modern Art, 5 aprile – 18 giugno 2006), a cura di P. Coldwell, Philip Wilson Publishers, Londra 2006, p.17]

Morandi, "Natura morta", olio, 1930

“Bernd e io abbiamo sempre amato Morandi. Forse ci ha attratto l’atteggiamento indipendente e il suo orientamento in pittura [...] Ci sono elementi comuni che derivano dall’idea di una raccolta sistematica di semplici cose e dalla loro organizzazione per realiz-zare immagini in cui il soggetto è posto come centrale, in modo diretto, senza stravaganza pittorica. Alla fine le interpretazioni più chiare e lucide possono risultare anche quelle più magiche. E credo che Morandi abbia ottenuto proprio questo risultato.

[Hilla Becher in *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*, catalogo di mostra (Bologna, Museo Morandi, 24 gennaio – 19 aprile 2009), a cura di G. Maraniello, Schirmer/Mosel, München 2009, p.7]

Morandi, "Natura morta", olio, 1930

“Ci sono tante lezioni da imparare studiando il lavoro di Morandi. Cose che hanno a che fare con questioni delle quali, secondo me, ogni serio pittore dovrebbe avere consapevolezza. Una di queste penso sia la

meraviglia dell’intimità e l’amore per lo sguardo prolungato: fissare a lungo ma nello stesso tempo muovere l’occhio per scoprire veramente cosa c’è dietro; e poi ci sono così tante sottigliezze, elementi che possono sembrare una cosa in un momento e un’altra il momento dopo. C’è sempre, in Morandi, quella sensazione di “instabilità”, e nonostante questo un sentimento di totalità dolce, completo. È sempre una gioia poter guardare il suo lavoro, che per noi pittori contiene anche un avvertimento: ci mette in guardia contro la tentazione di eccedere, strafare. Va bene il dramma, ma non il melodramma. Sì, si possono davvero imparare tante cose da lui.”

[Wayne Thebaud in Intervista a Wayne Thiebaud, in Wayne Thiebaud at Museo Morandi, catalogo di mostra (Bologna, Museo Morandi, 4 marzo – 2 ottobre 2011), a cura di A. Masi, Corraini Edizioni, Mantova 2011, p.28]

[Wayne Thiebaud, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

“Quando per la prima volta ho visto i quadri di Giorgio Morandi, ho capito immediatamente che non ero più solo, che quel che cercavo esiste, e può essere reso visibile, tangibile. Ero certo che in quell’apparente semplicità si nascondesse qualcosa di vero, reale. Ho provato sincera gratitudine nei confronti di colui che mi ha mostrato la *mia* strada, ed è un sentimento che mi ha sempre accompagnato. Considero Morandi il mio maestro, anche ora che la mia ricerca si allontana molto dalla sua”.

[Alexandre Hollan in Intervista ad Alexandre Hollan, in Alexandre Hollan – Silence en couleurs, catalogo di mostra (Bologna, Museo Morandi, 8 ottobre 2011 – 5 febbraio 2012), a cura di L. Selleri, Edisai, Ferrara 2011, p.21]

[Alexandre Hollan, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

“E così ora tocca a noi, tramandare l’opera di quest’uomo, combattere per lui e per la pittura. Uno dei regali e delle lezioni più belle che i giovani artisti e chiunque altro possano trovare vagando nel suo mondo, osservando i suoi dipinti, è sapere che non è necessario andare lontano per trovare ciò che conta. Non è necessario abbandonare se stessi. Non è necessario gettarsi in un fosso all’inseguimento di una moda, per poi svegliarsi senza nulla in mano che possa essere definito proprio. È sufficiente credere profondamente in ciò che si possiede, tenerselo stretto e nutrirlo, di qualsiasi cosa si tratti. È sufficiente alzarsi tutti i giorni e procedere, senza porsi domande a ogni passo e senza cercare risposte a tutto ciò che si fa, quelle verranno con il tempo. E dovessero mai servirvi forza e sostegno per proseguire, voltatevi e ripensate all’esempio di Giorgio Morandi, sono certo vi risolleverà ricordandovi cosa dovete fare”.

[Lawrence Carroll in Dimora delle emozioni in Giorgio Morandi, catalogo di mostra (Lugano, Museo d’Arte della città di Lugano, 10 marzo – 1 luglio 2012), a cura di M. C. Bandera/M. Francioli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p.252]

Artisti che, talvolta, hanno sentito il bisogno di rendere omaggio al maestro bolognese, forse nel tentativo di trovare nel loro processo poetico la giusta interpretazione poetica della sua arte. Mi vengono in mente le 12 nature morte che Renato Guttuso ha dipinto tra il settembre e l’ottobre del 1965 in memoria dell’amico scomparso l’anno prima. O ancora l’opera *Morandi’s still life* di George Segal del 1985, o i lavori *Still Life* e *Day for night* della videomaker Tacita Dean che nel 2010 ha filmato per 3 giorni lo studio di Morandi in via Fondazza arrivando a dire: “Tra i suoi oggetti – che ancora oggi conservano l’aura delle loro rappresentazioni – alla fine ho capito come avrei potuto trattarli: li ho filmati singolarmente, uno alla volta, fissi al centro della cornice del fotogramma, facendo ciò che Morandi non avrebbe mai fatto, filmandoli quasi a caso, in composizioni accidentali”. E si potrebbero sicuramente citare tanti altri nomi di personaggi che hanno voluto incontrare Morandi nel “pantheon estetico” dell’arte, confrontandosi con i suoi modelli e interrogandoli per cercare di penetrare la mente pittorica che li aveva trasformati in muti interlocutori di una profonda vicenda esistenziale. Come se i “Morandi di oggi”, per riprendere una felice definizione di Panza di Biumo, usando il proprio linguaggio, il proprio stile e i propri mezzi espressivi, intendano compiere una sorta di viaggio esplorativo nella pittura di Morandi, per interpretarne la psicologia e il mistero che si cela dietro le sue bottiglie e i suoi vasi. Quasi a voler partecipare di quel miracolo poetico e appagare il proprio ambizioso desiderio di interiorizzare il messaggio del pittore bolognese per poi restituirlo intonando il proprio libero canto, nella speranza forse di farlo risuonare nell’eternità del tempo, proprio come l’arte di Morandi.

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[George Segal, 1985, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

[Renato Guttuso, 1965, olio, 100x100 cm, Museo Morandi, Bologna]

1 C. Wright, *Breve storia dell’ombra*, a cura di A. Francini, Crocetti editore, Milano 2006, p.80.

2 Francesco Monotti fu titolare dello Studio d’Arte Palma di Roma.

3 Pietro Maria Bardi, giornalista, critico d’arte e gallerista italiano, emigrato alla fine della guerra in Sudamerica, istituì nel 1947 con la seconda moglie, l’architetto Lina Bo Bardi, il MASP, Il Museu de Arte de San Paulo in Brasile, del quale fu direttore per 43 anni.

4 In merito a tale vicenda occorre sottolineare come Francesco Monotti sia stato il responsabile principale della presenza di un quadro di Morandi nella collezione della Tate Gallery. Fortemente convinto dell’internazionalità della pittura del maestro bolognese, si adoperò affinché il Comitato degli Amministratori del museo inglese, alla guida dell’allora direttore John Rothenstein, valutasse la possibilità di tale donazione. La decisione fu unanime e quasi senza precedenti, dal momento che, come si legge nella lettera di Monotti del 16 maggio 1947 [...] *gli Amministratori hanno preso una decisione quasi senza precedenti, vale a dire di accettare l’offerta di un contributo alla collezione della Tate Gallery senza aver visto l’originale [...] basandosi solo sulla documentazione fotografica.* E in un post scriptum della stessa lettera si legge *sarà il suo quadro l’unica opera di artista vivente italiano che entrerà a far parte della Tate Gallery. E dei defunti esiste solo uno o due Mancini.*

5 Lettera inedita conservata nell’archivio personale di Carlo Zucchini.

6 Lettera inedita conservata nell’archivio personale di Carlo Zucchini.

7 M. Pedrosa, *Um dia de Morandi*, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 agosto 1963.

8 Ibidem.

9 Noto e importante conoscitore e mercante d’arte, amico di Morandi, Efrem Tavoni ha curato insieme a Marilena Pasquali la catalogazione scientifica dei disegni del pittore bolognese.

10 E. Tavoni, G. Ruggeri, *Morandi amico mio*, Charta, Milano 1995, p.98.

11 A. Parronchi, *La realtà di Morandi*, estratto da *Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna*, vol. VIII, 1966.

12 C. Gnudi, *Morandi*, Edizioni “U”, Firenze 1946, p.32.

13 Ibidem, p.33.

14 L. Serra in *Significato di Giorgio Morandi*, estratto da “Convivium raccolta nuova” 1948 – n° 2, p.186.

15 R. Pallucchini, *Personalidade de Morandi*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paolo*, catalogo di mostra (Museu de Arte Moderna de São Paolo, settembre – dicembre 1957), p.18.

16 M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Il Mulino, Bologna 2010, p.113.

17 Diego Valeri fu uno dei principali protagonisti della poesia italiana del Novecento, oltre che saggista di letteratura francese e italiana e prosatore d’arte.

18 D. Valeri, *Amico dei pittori*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967, p.13.

19 Il Museo Morandi di Bologna ha sede presso *Palazzo D’Accursio* (il Palazzo Comunale) in Piazza Maggiore e fu inaugurato il 4 ottobre 1993, grazie alla generosa donazione fatta da Maria Teresa Morandi, sorella minore dell’artista.

20 U. Eco, *Il mio primo Morandi*, prolusione tenuta in occasione dell’inaugurazione del Museo Morandi, in *Giorgio Morandi 1890 – 1964*, catalogo di mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 settembre – 14 dicembre 2008, Bologna, MAMbo, 22 gennaio – 13 aprile 2009) a cura di M.C. Bandera, R. Miracco , Skira, Milano-Ginevra 2009, p.342.

21 “Non si preoccupi però della tecnica. Cerchi sempre di fare ciò che vede che equivale a ciò che sente. La tecnica nasce da questo. Mi scusi il consiglio”. Così Morandi scriveva in una lettera del 1958 a Janet Abramowicz, dalla stessa ricordata nel saggio *La tecnica dell’arte incisoria di Giorgio Morandi*, in *Morandi. l’opera grafica. Rispondenze e variazioni*, catalogo di mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, dicembre 1990 – febbraio 1991. Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, marzo – aprile 1991), a cura di M. Cordaro, Electa, Milano 1990, p.42.

22 C. Zucchini, *Visita a Giorgio Morandi*, in *Il Foglio di Crevalcore*, a cura dell’Accademia Indifferenti Risoluti di Crevalcore, 1968.

23 L. De Vita, *Le lezioni di Rembrandt e Piranesi*, in *La città di Morandi 1890 – 1990. Cent’anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, a cura di R. Renzi, Cappelli Editore, Bologna 1989, p.74.

24 W. Haftmann, *Giorgio Morandi. La vita esemplare di un pittore*, in *Giorgio Morandi: 1890 – 1990*, catalogo di mostra (Bologna, Galleria comunale d’arte moderna, 12 maggio – 2 settembre 1990), a cura di M. Pasquali, Electa, Milano 1990, p.22.

25 D. Valeri, *ibidem*, p.15.



## BIENNALI E DINTORNI

LORENZA SELLERI
<span></span>
<i>Morandi controlla il sonno delle bottiglie che a loro volta controllano la veglia di Morandi</i>
<i>Sotto i portici bolognesi Morandi cammina orfano di padre e di bottiglia</i>
<span></span>
Murilo Mendes <sup>1</sup>

Chissà se Morandi avrebbe autorizzato la realizzazione di questa mostra e approvato la scelta delle opere? Il fatto che durante la sua vita il suo nome compaia ripetutamente in rassegne d’arte in Sud America fa pensare che anche in questo caso Morandi, magari con la solita riluttanza, avrebbe finito col concedere il suo benessere; così come del resto aveva già fatto a partire da quella mostra del Novecento italiano tenutasi a Buenos Aires nel settembre del 1930<sup>2</sup>. Queste presenze dell’artista bolognese in vari luoghi dell’America Latina non sono affatto saltuarie. Ma se fin dal 1937 il nome di Morandi risulta tra i partecipanti di alcune mostre collettive d’arte italiana che si tengono in quel continente, il merito fu di Carlo Alberto Petrucci, allora Direttore della Regia Calcografia ed egli stesso incisore di talento; e maestro, a Roma, anche di Iberè Camargo. È appunto a Petrucci che si deve la fondazione e l’organizzazione della Sezione del Bianco e Nero all’interno del Sindacato Fascista di Belle Arti; essa raccoglieva e promuoveva gli artisti dediti all’incisione e al disegno, e Petrucci non mancò di presentare con regolarità una o più acqueforti di Morandi all’interno dei vari percorsi espositivi. A volte i fogli incisi facevano parte di una cartella, depositata alla Calcografia, alla quale il Direttore poteva attingere senza dover ogni volta importunare Morandi; e ciò fu determinante per la riuscita dei suoi progetti. Nell’aprile del 1937, ad esempio, uno di questi fogli (un paesaggio non identificato), venne esposto all’*Esposizione celebrativa del Cinquantenario dell’Immigrazione Ufficiale nello Stato di San Paolo*; a San Paolo del Brasile, ovviamente. Nel 1939-40 invece, per la *Mostra d’Incisione Italiana Moderna*, itinerante nei paesi dell’America Latina, Petrucci dovette rivolgersi a Morandi, perché quella sua cartella si era fatta troppo esile; e così per quell’occasione l’artista inviò personalmente quattro *Nature morte* e due *Paesagg*<sup>3</sup>. La serie di mostre d’arte italiana in cui la presenza di una o più opere di Morandi fu costante<sup>4</sup> proseguì, in quei luoghi lontani, anche nel dopoguerra. Da una lettera di Carlo L. Ragghianti del 9 dicembre 1946 si apprende infatti che Morandi è in procinto di vendere al dottor Emilio De Benedetti una *Natura morta* (V.547) “che dovrà andare al Brasile”<sup>5</sup>. L’opera (V.547) verrà esposta effettivamente nella rassegna *Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica* che si tenne successivamente a San Paolo e a Santiago del Cile.<sup>6</sup> Dal carteggio Morandi-Petrucci, si apprende inoltre che alla *Mostra dell’incisione Italiana e Mostra del libro*,

che si svolse a Santiago del Cile nel settembre 1947, vennero messe a confronto due acqueforti di Morandi: *La strada* del 1927 (V.inc.30) e *La strada bianca* del 1933 (V.inc.104), che già era presente all’*Esposizione di pittura italiana moderna* aperta a Rio de Janeiro alcuni mesi prima<sup>7</sup>. E si rammenti che in quello stesso anno venne istituito il Museu de Arte de São Paulo (MASP) per influente iniziativa del magnate e senatore Assis Chateaubriand e del dinamico critico e gallerista Pier Maria Bardi che, trasferitosi in Brasile alla fine della guerra (dopo aver organizzato a Roma, nel 1945, presso la Galleria La Palma una ricca personale di Morandi) operò al fine di imporre il nome dell’artista bolognese presso il collezionismo locale. Egli stesso risulta essere stato proprietario di diversi dipinti del pittore<sup>8</sup>; alcuni dei quali entreranno successivamente in un’altra collezione brasiliana, quella Da Silva a Rio de Janeiro<sup>9</sup>. Una dedica che compare sul retro della *Natura morta* del 1950 (V.779) ci testimonia che quel dipinto fu donato da Bardi alla moglie Lina Bo come regalo di Natale nel 1953.

L’attività di Pier Maria Bardi come curatore del museo brasiliano si protrasse per oltre quarant’anni; e ciò gli permise di contribuire a diffondere il nome di Morandi, sia attraverso articoli, comparsi sulla sua rivista “Habitat”, sia in pubblicazioni edite a Milano per le Edizioni del Milione. Si sa che Bardi puntava ad un continuo ed ulteriore incremento del patrimonio del suo museo; e che fu assai critico verso l’istituzione di una manifestazione biennale, che riteneva in qualche modo dispersiva e certamente effimera<sup>10</sup>.

E tuttavia, nel 1951, la Biennale di San Paolo aprì i battenti<sup>11</sup>. Era presieduta dall’industriale Francisco Matarazzo Sobrinho, meglio conosciuto con il soprannome di Ciccillo<sup>12</sup>. Alla Biennale di Venezia, a cui questa rassegna “gemella” era ispirata, e al suo Presidente Giovanni Ponti fu affidata, da parte del nostro Governo, l’organizzazione della sezione italiana di questa I Bienal paulista. Ponti stesso provvide alla redazione del testo in catalogo dove si legge che l’arte italiana era rappresentata da opere “di tempi e tendenze diverse, al fine di far conoscere alcune fra le sue espressioni più significative”<sup>13</sup>. La rilevanza dell’evento è dimostrata dal fatto che, per l’occasione, l’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale di Venezia pubblicò un proprio catalogo (in lingua portoghese) *Artistas Italianos de hoje na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo-Brasil*, con un testo introduttivo a firma di Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale veneziana. In quel frangente Morandi figurava con venti opere, tra olii e acqueforti<sup>14</sup>. Fra le tele erano presenti sette *Nature morte*, due Paesaggi e un dipinto di fiori, tutte cose provenienti dalle collezioni milanesi Jucker<sup>15</sup> e Marmont<sup>16</sup>, dalla collezione fiorentina di Roberto Longhi<sup>17</sup> e da quella bolognese di Cesare Gnudi<sup>18</sup>. I fogli incisi appartenevano invece a collezioni veneziane<sup>19</sup> e principalmente a quella di Arturo Deana<sup>20</sup>. Alla luce della presente mostra, nella Fondazione che porta il suo nome, mi preme ricordare che in quel 1951 fu invitato ad esporre anche Iberè Camargo.

Nel frattempo, in Italia, c’era chi avrebbe voluto organizzare una vera e propria personale di Morandi a San Paolo; ed era Gino Ghiringhelli, proprietario (insieme ai fratelli Peppino e Livio) della Galleria del Milione a Milano e referente privilegiato del pittore bolognese per la vendita delle sue opere. Da una lettera dell’artista brasiliano Livio Abramo<sup>21</sup> del 13 febbraio 1952, si apprende infatti che Morandi avrebbe dovuto verificare la disponibilità del suo gallerista milanese e “della persona sua amica posseditrice [sic!] della collezione di opere sue”. Livio Abramo si augura di ricevere da Morandi una risposta positiva “ per poter essere in grado di scrivere a San Paolo e concretizzare così un avvenimento che”, ne è convinto, “sarà ricevuto con il più grande entusiasmo sia dagli artisti che dal pubblico brasiliani”. Non sappiamo come proseguì la vicenda e quali furono i motivi per cui quella mostra non vide mai la luce, ma nel frattempo un’opera di Morandi stava per entrare in terra brasiliana come “gentilissimo dono”, scrive Abramo nella suddetta lettera, “al nostro amico Mario Pedrosa<sup>22</sup> a Rio”<sup>23</sup>.

Una felice coincidenza oppure il fato, come scrisse Matarazzo Sobrinho presentando la I Bienal, fece sì che la seconda edizione della rassegna paulista, nel 1953, venisse a coincidere con il quarto centenario della fondazione della città. Nei padiglioni delle Nazioni e degli Stati, all’interno del Parco di Ibirapuera, vennero esposte, rispetto alla prima rassegna, quasi il doppio delle opere; e l’Italia<sup>24</sup>, per l’occasione, organizzò, accanto ad una selezione di artisti contemporanei (“Sala Geral”) una piccola retrospettiva di Futuristi (“Sala especial”). Anche questa volta la Biennale pubblicò un proprio catalogo speciale, introdotto da Pallucchini, e intitolato *Futuristas e artistas italianos de hoje*.<sup>25</sup> A Giovanni Ponti e ad Umbro Apollonio, Vice-Commissario dell’Esposizione Italiana di San Paolo, spettò invece la redazione delle due presentazioni nel catalogo ufficiale della Bienal, dedicate rispettivamente agli “artistas italianos de hoje” e ai “futuristas”. Nella “Sala generale” comparvero, per la prima volta tra gli altri, i nomi di Casorati, Cassinari, Mafai, Rosai, Sironi, accanto a quelli già presenti alla I Bienal come Morandi; ma questa volta l’artista bolognese figurò con una personale d’incisioni, ovvero una selezione di ben venticinque acqueforti tutte appartenenti alla collezione milanese di Lamberto Vitali<sup>26</sup>. L’illustre amico e studioso di Morandi operò, come notava Pallucchini, nell’intento di scegliere “non solamente le più belle, ma con lo scopo di documentare quell’attività nei suoi intimi sviluppi”<sup>27</sup>. Morandi ottenne il primo premio per l’incisione, ossia 50.000 cruzeiros<sup>28</sup>. Sulla scia, forse, di questo prestigioso riconoscimento, Petrucci sembrò voler affermare ulteriormente il nome di Morandi, inserendo i suoi fogli incisi in esposizioni dedicate in particolare all’incisione italiana contemporanea. E così due *Nature morte*, rispettivamente del 1929 e del 1942, vennero esposte nella mostra *A Gravura contemporanea na Italia* che s’inaugurò a San Paolo l’8 novembre 1956; la prima proveniva dalla già citata cartella della Calcografia e la seconda, forse, fu prestata dallo stesso Petrucci. Un mese più tardi

prese avvio un’altra rassegna, *Grabados contemporaneos de la Calcografia Nacional de Roma*, organizzata da Petrucci e destinata ad un lungo itinerario attraverso l’America Latina. Il tour iniziava con Lima e arrivava a Montevideo passando per Arequipa, Bogotá, La Paz, Santiago, Concepción, Caldura, Valparaiso, Antofagasta, Iquique, Buenos Aires; secondo un programma che variava di volta in volta a seconda delle opportunità che si presentavano ai singoli Istituti di Cultura Italiana locali. Questo comportò notevoli ritardi per cui le stampe (la *Natura morta di vasi, bottiglie ecc. su un tavolo* del 1929, il *Paesaggio* del 1930, *El caserío*, di difficile identificazione e *La strada bianca* del 1933) tornarono a Roma nell’ottobre 1960 e non come previsto nel luglio 1958<sup>29</sup>. Petrucci, infatti, il 20 dicembre 1959 scrive a Morandi: “sto sempre cercando di rintracciare la prova di stampa della “Strada bianca” che forse è tuttora in giro nell’America del sud [...] ove fu inviata per le premure del Ministero, ma dichiarandola invendibile. Quindi se è là, ritornerà fra poco e te la spedirò subito [...]”<sup>30</sup>. Di lì ad un mese saranno tre dipinti<sup>31</sup> ad essere esposti nella vasta rassegna *Diez años de pintura italiana* che, dopo aver preso avvio al Museo de Bellas Artes di Caracas, toccò Bogotá, Lima, Concepción, Buenos Aires, Montevideo e Rio de Janeiro<sup>32</sup>. Per Morandi iniziò così un anno in cui il suo nome associato alle sue opere riecheggiò al di qua e al di là dell’oceano, grazie alle numerose mostre che si susseguirono a Torino, come a Milano, a New York come a Monaco di Baviera. Lui invece non si mosse. Restò in via Fondazza a lavorare, ma volle essere informato e avere il controllo di ogni cosa; a tal punto che, come scrive Brandi “lancia scomuniche a chi osa prestare i suoi quadri ad una qualche mostra senza il suo permesso”<sup>33</sup>.

Ma il 1957 è anche l’anno in cui, se da un lato Lamberto Vitali dava alle stampe per le edizioni Einaudi il fondamentale volume in folio dedicato all’opera grafica dell’artista<sup>34</sup>, dall’altro Pier Maria Bardi firmava un testo di presentazione per il fascicolo *16 dipinti di Giorgio Morandi*, edito dal Milione nella collana “Pittori italiani contemporanei”<sup>35</sup>. Il testo dell’allora Direttore del MASP aveva qualche risvolto polemico, ma soprattutto chiariva la fortuna critica di Morandi in Brasile.“Questo album è destinato, nella sua traduzione portoghese”, scriveva Bardi,“a chiarimento d’una personale di Morandi in San Paolo del Brasile. È proprio in codesta città che noi tentammo sette anni or sono, esponendo uno scelto gruppo d’opere del maestro, il contatto col pubblico d’un *virgin soil*”. [...] Secondo l’uso, che ha dato buoni frutti, anche in quell’occasione il Museo de Arte chiari con apposite esercitazioni didattiche il significato e la posizione di Morandi relativamente alle vicende ultime della Pittura, affermandolo come pittore già nella storia”. E poi aggiungeva “la posizione di Morandi rivelava interesse al movimento metafisico (ma con evidenti riserve, e recalcitrante alla rinuncia di una pittura per la Pittura a favore di abbagli letterari) e già un avvio verso la ricomposizione e la ‘normalità’ della forma. [...] Nel mondo impazzava la tabula rasa della figurazione, la frammentarietà e gli annullamenti che ci rendono perplessi sui destini della Pittura, pur

intendendo la fatalità e i moventi morali determinatori di tanto disagio; Morandi si buttava controcorrente al salvataggio, come presentendo che la polemica delle avanguardie era per finire<sup>36</sup>. Questa monografia fu data alle stampe il 20 luglio 1957, quando era ormai certa la presenza di Morandi alla IV Bienal di San Paolo<sup>37</sup>; questa volta con una sala personale di pittura. La Commissione di esperti incaricata di selezionare i partecipanti per la rassegna paulista<sup>38</sup>, infatti, dovette insistere a lungo per convincere l'artista bolognese<sup>39</sup>, che aderì ufficialmente il 20 aprile 1957 con una lettera al Presidente della Biennale Massimo Alesi<sup>40</sup>. Gli organizzatori però compresero ben presto che Morandi non avrebbe lasciato loro molta libertà. Egli infatti dettò delle condizioni ben precise, prima fra tutte l'intenzione di non concorrere ad alcun premio<sup>41</sup>. Ciò nonostante si preoccupò di quale immagine questa rassegna internazionale avrebbe dato di lui e così ritenne di scegliere personalmente quali opere esporre, stabilendo fin da subito che "i quadri non saranno trattenuti per altre mostre e non saranno esposti in Italia, né prima, né al ritorno dal Brasile"<sup>42</sup>. Su indicazione di Morandi vennero interpellati i suoi collezionisti più assidui, principalmente milanesi (Jesi, Vitali, Vismara, Mattioli e Giovanardi)<sup>43</sup>, ma naturalmente anche il romano Pietro Rollino che inviò a Morandi un piccolo album di fotografie, perché potesse scegliere le opere a lui più gradite<sup>44</sup>. Anche se con qualche difficoltà, Pallucchini (in veste, come si è detto, di Segretario della Biennale veneziana) ottenne i due dipinti della Galleria d'Arte Moderna di Roma<sup>45</sup>, e ben cinque opere appartenenti a Lamberto Vitali<sup>46</sup>. Il critico, infatti, inizialmente non si mostrò ben disposto a prestare i suoi quadri "anzitutto perché", scriveva il 10 aprile 1957 all'amico artista, "l'ho già fatto molte volte e potrebbe anche sembrare che io voglia valorizzare i miei pezzi e poi perché il prestito a San Paolo vuol dire l'assenza per parecchi mesi"<sup>47</sup>. Ai desiderata di Morandi si aggiunsero la *Natura morta* del 1948 (V.647) di proprietà del musicologo Luigi Magnani e la *Natura morta* del 1949 (V.640) della principessa Trivulzio. Curiosamente fu proprio Longhi, membro di quella Commissione che aveva convinto Morandi ad esporre, a non voler concedere la sua *Natura morta metafisica* del 1919 (V.46). Fu solo dopo la lettera di Pallucchini del 16 maggio 1957 che lo storico dell'arte accettò di prestare almeno due opere della sua collezione<sup>48</sup>. Il Segretario infatti seppe convincerlo, ricordandogli quanto fosse stato difficile ottenere il consenso di Morandi a partecipare e quanto fosse già "attesissima" la sua mostra ormai annunciata. Morandi coinvolse anche il suo mercante Gino Ghiringhelli nella scelta di tre opere recenti; ma delle tre *Nature morte* del 1957, la Galleria del Milione ne mise a disposizione in realtà solo due<sup>49</sup>, dato che, come scrisse lo stesso Ghiringhelli a Pallucchini: "una l'abbiamo dovuta cedere a Jesi il quale, informato, non ci ha dato più requie, e tanto ha fatto che ho dovuto consegnargliela con l'impegno del prestito per San Paolo"<sup>50</sup>. Passo dopo passo Morandi si assicurò una sala di trenta dipinti che costituirono, come scrisse Pallucchini nella presentazione in catalogo, "una breve ma significativa

sintesi della sua attività pittorica dal 1918 ad oggi"<sup>51</sup>. Il critico veneziano, però, dopo aver tracciato, seppure a grandi linee, un sommario profilo biografico di Morandi, si dedicò ai dipinti di quella sala leggendoli come esemplare sequenza dello stile del pittore; e si avventurò inoltre in un complesso e ardito parallelo con la pittura di Mondrian. Secondo Pallucchini infatti, in entrambi gli artisti vi sarebbe la stessa "ansia di uno spazio astratto [...] fuori del tempo reale [...] commisurato nel potere della luce assurda e irreal"<sup>52</sup>. Come reagì Morandi? Non è dato saperlo. Ma di certo, come era sua consuetudine, pretese che lo scritto gli venisse sottoposto per il benessere prima della pubblicazione<sup>53</sup>; e solo dopo un anno, nel corso di un'intervista, giunse il suo parere chiaro e lapidario: "Non ho nulla in comune con Mondrian".<sup>54</sup> È probabile che Pallucchini avesse voluto gettare questo sasso per accattivarsi la simpatia di Alfred H. Barr<sup>55</sup>, allora Direttore del MOMA e figura chiave nella Giuria internazionale di premiazione in quella Biennale<sup>56</sup>.

Sette anni dopo, in Italia, Francesco Arcangeli dava alle stampe la monografia su Morandi dove rileggeva con occhio critico l'esperienza di San Paolo, ed in particolare la lettura che dell'arte morandiana fece Pallucchini, giudicandola "unilaterale", ma giustificandola in quanto frutto di una scelta di opere "condotta sostanzialmente, e comprensibilmente, dal traguardo della sua ultima attività". E poi aggiungendo che: "Forse fu un bene ai fini della meritatissima premiazione paulistana (che non poté esser dovuta soltanto alla provata abilità del commissario italiano Valsecchi), offrire anche agli stranieri un volto compatto, e perciò più facilmente controllabile, dell'arte di Morandi". Ma se ciò che Arcangeli disapprovava nelle parole di Pallucchini era l'interpretazione di Morandi "in chiave vermeeriana, chardiniana, corottiana", non si può dire che ritenesse appropriato nemmeno il confronto con Mondrian. All'artista bolognese infatti, il critico attribuiva "un'oscura emozionante antiastrazione".<sup>57</sup>

Ma è certo che il 15 settembre 1957 fu l'arte di Morandi ad essere compresa e giudicata tale da potersi meritare il "Premio San Paolo" del valore di 300.000 cruzeiros (circa due milioni e mezzo di lire) assegnato, nelle precedenti edizioni della Bienal, rispettivamente a Henri Laurens e a Ferdinand Léger. La stampa d'oltre oceano<sup>58</sup> fu unanime nell'approvare la scelta della giuria che conferì a Morandi questo altissimo riconoscimento internazionale, preferendolo ad artisti come Marc Chagall e Ben Nicholson, anche loro in lizza.

"Fu una premiazione senza dubbi", affermò Marco Valsecchi raccontando quella votazione a cui lui aveva partecipato in qualità di Commissario italiano, "[...] Per regolamento il grand – prix, per essere assegnato, deve accumulare quindici voti dei sedici della giuria internazionale. Alla prima votazione Morandi ebbe nove voti, Chagall quattro, Nicholson tre; alla seconda votazione Morandi sale a undici voti, Chagall scende a due e Nicholson rimane invariato; alla quarta i quindici voti sono raggiunti"<sup>59</sup>. Fu lo stesso Valsecchi che, ritornato in Italia, scrisse a Morandi comunicandogli, come da sua richiesta, l'indirizzo

di Matarazzo Sobrinho e precisando: "Io intanto scriverò alla moglie, dicendole del suo proposito di farle omaggio di un quadretto, non appena lo avrà fatto".<sup>60</sup> Nella stessa missiva consigliò inoltre a Morandi di regalare una sua incisione "con una parola di dedica" al Segretario Generale della Bienal paulista Arturo Profili, "collaboratore veramente prezioso"<sup>61</sup>. Nel frattempo in via Fondazza giungevano telegrammi e lettere di congratulazioni per il Premio che venne consegnato a Morandi, l'8 novembre 1957 a Palazzo Pamphili, sede dell'Ambasciata brasiliana a Roma. Persino dalla Guadalupa, gli giunse una cartolina di felicitazioni ed era firmata dai coniugi José Luis e Beatriz Plaza<sup>62</sup>, frequentatori assidui di via Fondazza e, come si vedrà, attenti e raffinati collezionisti delle sue opere. Alcuni giorni prima della premiazione l'amico Maccari, ironizzando come al solito, scriveva all'artista: "ricevo la tua lettera, ma ti risponderò a voce all'Ambasciata del Brasile! Tu mi raccomandi il segreto e tutta Roma riceve inviti con tanto di R.S.V.P. Devo mettermi in frack? [...] Preparati a sorridere ai fotografi e a ricevere baci da Palma Bucarelli. Ci sono delle cartine apposta per togliere le tracce di rossetto (io verrò tardissimo, al momento di andar via, perché l'idea di certe facce mi dà il brivido)"<sup>63</sup>. Ma Morandi non aveva alcuna voglia di scherzare sulla vicenda, se confidò a Brandi: "Non vedo l'ora che questa faccenda finisca. Da oltre un mese non mi riesce più di lavorare"<sup>64</sup>; e se, successivamente, lo ringraziò per aver accettato di parlare in vece sua al ricevimento dell'Ambasciata<sup>65</sup>. Il breve discorso del critico si chiuse con queste parole: "Quale che sia nel futuro, per la civiltà moderna che nella crescente standardizzazione espropria se stessa, la sorte della pittura, e quale che sia il posto che potrà ancora tenervi l'Italia, resta il fatto che,nel riconoscimento internazionale dato a Morandi, quarant'anni di pittura italiana sono usciti dai confini di una nazione per entrare nella coscienza universale del nostro tempo. [...] Di che non si può essere non grati, signor Ambasciatore, al grande paese che l'ha promosso e che Ella ha l'onore di rappresentare"<sup>66</sup>. Brandi avrebbe desiderato che Morandi autorizzasse "non già il trasferimento *tout court* [n.d.r. a Roma] di quella mostra fatta a S. Paolo, ma di una nuova integrata da tutte le opere più significative di ogni periodo"<sup>67</sup>, proponendosi come curatore; purtroppo l'artista fu contrario, perché temeva di "accrescere e complicare malintesi e rapporti", ma anche per riguardo a Pallucchini "che fece la scelta dei dipinti per San Paolo e che non potrebbe, naturalmente, esser messo da parte".<sup>68</sup> Del resto il Segretario Generale si era fatto in quattro per garantire alla Sala di Morandi il giusto risalto; a Venezia organizzò persino un accrochage di prova, ad invito, nel palazzo dell'Esposizione ai Giardini, per mostrare ad alcuni storici dell'arte quello che sarebbe diventato l'allestimento vero e proprio a San Paolo e studiare così "la tinta di fondo" per la sala e "le giuste misure degli spazi".<sup>69</sup>

Pallucchini e gli altri membri del Comitato italiano di esperti, dedicando una sala a Morandi, avevano pensato "di giocare una grande carta"<sup>70</sup> e difatti vinsero la partita, o meglio la vinse Morandi "l'asso più importante della pittura italiana

moderna"<sup>71</sup>. L'artista godeva infatti "di un favore... rimarcevole" che, scriveva Ghiringhelli, "io controllo personalmente"<sup>72</sup>; ma è lecito supporre che questa notorietà accrebbe il desiderio di possedere le sue opere anche così lontano. Sfogliando i volumi del Vitali e soffermandosi sulle collocazioni e sulle provenienze di ogni singolo dipinto, si scopre, ad esempio, che a San Paolo, oltre che in casa Bardi e in casa Sobrinho, un'opera di Morandi del 1949 (*Natura morta* – V.688) si trovava nella collezione Ribeiro Cotinho e poi passò in quella di Jean Boghici, a Rio de Janeiro<sup>73</sup>. È proprio qui che nel maggio del 1955 la *Natura morta* (V.943)<sup>74</sup> venne acquistata dal Museu de Arte Moderna; ma purtroppo andò perduta durante l'incendio che nel 1978 distrusse quasi tutta la collezione di quel museo<sup>75</sup>. A Buenos Aires invece una *Natura morta* del 1954 (V.900), risulta essere stata di proprietà (e forse lo è tuttora) dell'Istituto Torcuato Di Tella<sup>76</sup>; mentre è probabile che i tre dipinti (*Cortile di via Fondazza*, 1956-V.1015; *Natura morta*, 1960-V.1193 e *Natura morta*, 1963-V.1305) entrassero a far parte della collezione di Erwin J. Goetz solo dopo la morte di Morandi. Ma sul catalogo di Vitali un cognome sopra tutti ritorna più e più volte ed è quello di José Luis Plaza e di sua moglie Beatriz, residenti, come si è già detto, a Caracas in Avenida de Los Pinos 25. Dalla loro prima visita al pittore<sup>77</sup>, nell'inverno del 1950, nacque un intenso rapporto d'amicizia e di reciproca stima, ma soprattutto, anno dopo anno, prese corpo una raccolta di oltre trenta dipinti e di una cinquantina di opere su carta.<sup>78</sup> E così accadde che nell'agosto 1951, all'arrivo di un nuovo pezzo nella collezione, José Luis Plaza scrisse a Morandi: "tutti i connoisseurs ch'anno [sic! "che hanno"] veduto il quadro sono in grande ammirazione e tutti si sono promeso [sic! "ripromessi"] di cercare alle gallerie d'Italia dei dipinti da [sic! "di"] lei"<sup>79</sup>. Anche il celebre architetto Carlos Raúl Villanueva<sup>80</sup>, cognato di José Luis, si era già mosso in questa direzione e aveva "comprato il suo primo Morandi alla Galleria del Milione", dopo aver, scrive Plaza a Morandi, "veduto altri dipinti di lei recentemente in Brasile"<sup>81</sup>. E non poteva essere che così se, due anni più tardi, José Luis allega ad una lettera al pittore una pagina tratta da un numero di 'Domus' "dans laquelle", osserva, "ont peut voir vos tableaux dans une maison de S.Paolo"; poi aggiunge "un peu trop froide ...pour mon goût!"<sup>82</sup>.

Casa Plaza, nel frattempo, si arricchiva sempre più di capolavori e il nuovo acquisto ogni volta trovava il suo posto "dans le petit salon, où", sottolinea José Luis, "il y a déjà six autres tableaux de vous et où nous pourrons le voir et en jouir tout le temps"<sup>83</sup>. Il loro esempio a Caracas fu seguito da altri; fu così che quei "connoisseurs", menzionati da Plaza nel 1951, divennero ben presto "collectionneurs" e una selezione ristretta delle loro opere venne esposta nella Sala de Exposiciones della Fundación Eugenio Mendoza nel maggio 1964. Naturalmente fra i collezionisti che contribuirono alla realizzazione della mostra, vi furono i Plaza e Carlos Villanueva, ma anche Armando Planchart proprietario della *Natura morta* del 1959 (V.1127). Il catalogo giunse a casa Morandi grazie a José



Luis che, sulla seconda di copertina, scrisse: “Le peintre le plus représenté dans cette exposition des “Préférences des Collectionneurs” – même dans ces terres si lointaines!”<sup>84</sup>.

Un mese dopo Morandi moriva e il 23 agosto 1964, sul quotidiano di Caracas “El Nacional”, José Luis Plaza gli rese omaggio ricordando la sua ultima visita in via Fondazza. “Fue a principios del pasado invierno”, così cominciava il racconto dove i ricordi dolci e struggenti diventavano il pretesto per dar vita ad una sapiente e magistrale pagina sulla pittura di Morandi. Il testo *Ultima visita a Morandi*, raramente citato, appare d’intenso valore critico e contiene un’esemplare lettura dell’arte e perfino dello stile di vita dell’artista, la cui intera opera, scrive Plaza, “puede contemplarse como un poema cromático”.

I coniugi venezuelani continuarono a mantenere rapporti con le sorelle dell’artista, andandole a trovare personalmente o scrivendo loro lunghe e affettuose lettere.“Nous avons été touchés pour vôtre affectueux dernier accueil à via Fondazza”, scrive Plaza il 3 marzo 1966, “ainsi que pour vôtre extremement généreux cadeau des trois incisions de vôtre frère”. E poi continua “nous garderons toujours ces rares et belles gravures [...] parmi les oeuvres et les souvenirs les plus précieux d’une admiration et d’une dévotion pour l’artiste et l’homme que le passage du temps ne fait qu’agrandir”<sup>85</sup>.

Cinque anni più tardi, una di queste missive era accompagnata da una pagina di una popolare rivista messicana, dove l’interno di una stanza pubblicizzava una carta da parati sulla quale faceva bella mostra di sé un Morandi. “Voyez”, scrive Plaza, commentando questa foto, “jusqu’à quel point s’étend la popularité du maître”<sup>86</sup>.

#### MORANDI: UN ASTRATTO IN CAMPO FIGURATIVO

MURILO MENDES

*Tra le personalità presenti a Roma alla premiazione dell’8 novembre 1957, si ricorda il poeta brasiliano Murilo Mendes, giunto in Italia all’ inizio del 1956, come professore di Cultura Brasiliana all’Università della capitale. A Morandi egli dedicò due terzine, esergo di questo mio scritto, e inviò due volumi delle sue poesie: Murilo Mendes curato da Ruggero Jacobbi (Nuova Accademia Editrice, Milano, 1961) e Finestra del caos (All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1961) tradotto da Giuseppe Ungaretti*<sup>87</sup>.

*La stima del poeta per l’artista bolognese traspare chiaramente dalla dedica che compare sulla prima pagina della prima di queste raccolte: “A / Giorgio Morandi/ artista stupendo/ classico in vita, omaggio sincero del suo/ fervente ammiratore.../ Roma febbraio 1962”. Mendes nei suoi diciott’anni romani, assorbì perfettamente la lingua del nostro paese ed è proprio in italiano che scrisse su Morandi un testo letterario, ma di sapore critico; del resto egli stesso dichiarò: “paleso l’ammirazione che da molto ho per l’artista e l’uomo esemplare che è Giorgio Morandi”*<sup>88</sup>.

*Queste parole accompagnavano le pagine dattiloscritte che il poeta inviò al pittore il 13 giugno 1962 e che qui riporto integralmente.*

Considero Giorgio Morandi un astratto in campo figurativo. L’astrazione è un atto dell’intelligenza che, avendo come base la realtà, separa determinati elementi allo scopo di operare una riduzione all’essenziale. Morandi, sempre teso ad eliminare dalle proprie tele o incisioni tutto ciò che è superfluo, sospetto di barocco o di espressionismo, sarà quindi in certo modo un artista astratto, oppure un “primitivo” dotato di una tecnica moderna. Ho messo di proposito fra virgolette la parola “primitivo”: essa non corrisponde totalmente alla conoscenza che noi ora possediamo di tali artisti – e penso in particolare agli italiani e ai catalani del Duecento, così civili e con una cultura che, suggerendo l’economia dei mezzi, tanto si avvicina al gusto della nostra epoca.

Ecco alcuni dei problemi fondamentali affrontati da Morandi: creare uno spazio ristretto alla sua diretta portata; ordinare e costruire il sentimento, liberandolo dalla retorica; misurare la linea con sicura sapienza, ma senza geometrizzarla rigidamente; elevare la natura morta al livello del ritratto, rendendola quasi documento umano; mantenere un atteggiamento ascetico nei riguardi della tela bianca.

Lo ossessionava la ricerca dei colori freddi, trattati quasi didatticamente; la riduzione dei piani e volumi a uno schema severamente elaborato; preferiva altresì le linee ferme, i tagli verticali. Anche nel periodo cosiddetto “metafisico”, Morandi

si disinteressò dell’elemento magico; un sicuro istinto gli indicava il predominio della maniera plastica sulla letteraria. La “virtù” magica gli fu data per giunta; la sua forza poetica sarebbe derivata dalla concezione del quadro come geometria nello spazio. Inutilmente si ricercerebbe nelle tele di quel periodo l’incontro di un parapioggia con una macchina da scrivere; una sala in fondo ad un lago; un corpo di donna con testa di liocorno o altri espedienti d’urto messi di moda dal surrealismo.

La ricerca della propria essenzialità, vorrei dire del proprio assoluto, è stata la meta dell’arte di Morandi.

Combattendo il vago egli conferì incanto al rigore; perseguì lo spazio corrispondente alla sua intima natura. I colori obbedirono sempre al suo profondo intendimento di manifestare la vita interna o esterna – peculiare dell’oggetto, assai di più che non la personalità dell’artista.

Dichiarazione di Morandi: “Probabilmente se fossi nato vent’anni più tardi, a quest’ora sarei anch’io astrattista”.

A Bologna trovò gli elementi necessari alla propria formazione ed esperienza artistiche. Essa è la sua officina sacra; e qui Morandi ha compiuto – quante volte – il giro del mondo. Qui ha fissato la sua dimensione dell’amore, ha costruito il proprio intimo spazio inserito nel monumentale. Della città dai lunghissimi portici e delle torri, della città in cui l’Asinelli e la Garisenda si levano come macchine da guerra di un esercito mitologico, in cui gli affreschi di Giovanni da Modena ci propongono immagini apocalittiche e Santo Stefano ci addita la sproporzione, Morandi ha scelto la cella del suo studio ed il suo giardino botanico portatile. Nella Bologna polemica, “dotta e grassa”, è cresciuto un uomo antipolemico, antiprofessorale, autore di una pittura magra.

Morandi lascia raramente la sua città natale. Mi confessò una volta: “Bologna non racchiude opere d’arte così importanti come Firenze, ma in generale io la trovo più bella; e oltre a questo corrisponde meglio al mio temperamento”. Mi ricordo allora di Paul Valéry che a Firenze preferiva Genova dove non sentiva l’opera d’arte incombere continuamente sullo spettatore.

Il principale abitatore dello spazio morandiano è la bottiglia, che nel linguaggio del pittore costituisce un’allusione all’universo ridotto ad un frammento per la nostra incapacità di afferrarlo nella sua totalità.

La bottiglia non si mostra sotto le specie della sigla o del simulacro; non allude, come potrebbe apparire ad un primo esame, all’angoscia dell’artista alienato. Designa piuttosto la partecipazione al mondo entro la coscienza del limite. Partecipazione al finito, al circoscritto, alla linea tracciata dalla mano dell’uomo. Il mistico opera in forma diversa, ma parallela: dopo molto travaglio fissa l’idea di Dio in un punto divenuto suo spazio spirituale e oggetto di continua indagine. Egli sa che la semplicità è l’estrema risultante di una serie di atti complessi, e non un punto di partenza.

Nello studio di Morandi non ho scoperto bottiglie raffinate di Venezia o di Copenaghen, oggetti creati in obbedienza ad un certo rigore stilistico. Ho visto bottiglie qualunque, vuotate del vino comune o della medicina, in attesa dell’appello o del tocco dell’artista che le sente come materia prima, elevandole ad una dignità estetica esemplare, ad una vita organica della forma in cui il silenzio è più forte dell’idea astratta del silenzio.

Francis Ponge: “L’oeuvre d’art prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels”.

Nelle pitture come nelle incisioni, Morandi giunge alla concezione di una nuova elegia totalmente diversa dall’ottocentesca: proviene essa dalla scienza dello spazio ristretto scelto dall’uomo che nella sua rigorosa modestia di artigiano lo interpreta senza nessuna collaborazione dei nervi. Morandi, seguendo da presso la lezione di Chardin o di Vermeer, dà un diverso impulso all’idea di elegia: la riduzione volontaria dello spazio perde il carattere negativo, poichè è comandata dalla legge della coerenza interna del pittore. Questi procede alla distruzione degli accessori, trasforma la sensibilità in concetto geometrico, ed universalizza il fatto particolare. Progredendo quotidianamente in disciplinata lucidità, il metodo di Morandi raggiunge l’astratto e il classico.

Roma, 26 maggio 1962<sup>89</sup>

1 La poesia dal titolo *Morandi* è pubblicata nelle due edizioni della raccolta *Ipotesi* (Guanda, Parma, 1977) p.59 e nell'edizione *Murilo Mendes: Poesia completa e prosa* curata da Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994), p.1527.

2 Morandi vi espose tre *Nature morte* e il testo in catalogo era di Margherita Sarfatti.

3 Si tratta della *Natura morta con il pannello*, 1931 (V.inc.80), *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931 (V.inc.82), *Natura morta*, 1933 (V.inc.100), *Natura morta*, 1933 (V.inc.101), *Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 (V.inc.34) e *Piante di gerani e rete di filo di ferro*, 1928 (V.inc.45). Morandi registrava su un quaderno, che reca in copertina un’etichetta con la scritta “Tiratura acqueforti” i nomi di coloro a cui vendeva, regalava o prestava le proprie incisioni (il prezioso manoscritto si conserva a Roma, presso la Calcografia Nazionale). In questo caso il quaderno riporta per ciascun foglio la dicitura “America Centrale”. Cfr. L. Ficacci, *Il carteggio Morandi – Petrucci*, in *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Electa, Milano, 1991, pp.146-147, nota alla lettera n° 35.

4 A Santiago del Cile nel 1946 (*Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica*) furono esposte *La natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (v.inc.18) e il *Cornetto con fiori di campo*, 1924 (V.inc.22) e a Buenos Aires nel 1947 (*Artistas Italianos de Hoy*) la *Natura morta*, 1945 (V.491).

5 Il documento è pubblicato in *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, a cura di M.Pasquali e S. Bulgarelli, Gli Ori, Siena, 2010, pp.120-121.

6 Il catalogo raccoglieva scritti di Raffaele Carrieri, Nicola Ciarletta, Libero De Libero, Gualtieri di S.Lazzaro e Pietro Zuffi.

7 L. Ficacci, cit., p.162, nota alla lettera n° 135.

8 Egli ebbe tra le mani, come risulta dal catalogo Vitali, otto dipinti: *Paesaggio* del 1921 (V.68), *Natura morta* del 1929 (V.149), *Natura morta*, 1942 (V.370), *Fiori*, 1943 ca. (pubblicato due volte come V.417 e come V.1375 con una diversa datazione), *Paesaggio*, 1943 (V.465), *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1947 (V.565), *Natura morta*, 1951 (V.775), *Natura morta*, 1951 (V.779), *Natura morta*, 1956 (V.1006). Nel quaderno “Tiratura acqueforti”, risulta aver avuto anche alcune incisioni quali: *Natura morta con la statuina*, 1922 (V.inc. 7), *Natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) e *Natura morta con pere e uva*, 1927 (V.inc.36). Non stupisce perciò che tra i libri di Morandi si conservi il volume di Pier Maria Bardi *The Arts in Brazil*, edito a Milano per le Edizioni del Milione nel 1956; sulla pagina d’apertura compare la dedica dell’autore “A Giorgio Morandi / con la più devota amicizia / Bardi”.

9 *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1951 (V.779) e *Natura morta*, 1956 (V.1006).

10 F. Tentori, *P.M. Bardi*, Mazzotta, Milano, 1990, p.196.

11 La manifestazione, che si svolse dal 20 ottobre al 23 dicembre in un padiglione temporaneo eretto nell’Avenida Paulista sul sito del demolito Trianon, raccoglieva 729 artisti di 25 paesi, per un totale di 1854 opere.

12 Questo personaggio aveva dato vita, già nel 1948, ad un Museo d’Arte Moderna (MAM) che aveva sede nello stesso edificio del MASP e nel 1950 aveva assunto l’incombenza di organizzare la prima rappresentanza brasiliana alla XXV edizione della Biennale di Venezia.

13 G. Ponti, presentazione *catálogo*, I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p.125. La Commissione selezionatrice era composta da Costantino Baroni, Fernando Corsi, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Marcello Mascherini e Gino Severini.

14 Accanto a lui erano presenti artisti assai noti come Afro, Birolli, Carrà, Campigli, De Pisis, Licini, Morlotti, Fontana, Manzù, Minguzzi e parecchi altri. Tra gli incisori gli facevano compagnia, fra gli altri, Bartolini, Ciarrocchi, Maccari e Vespignani.

15 *Natura morta*, 1941 (V.305)

16 *Natura morta*, 1940 (V.266)

17 *Natura morta con lo straccio giallo*, 1929 (V.101 – datata 1929), *Natura morta con gli oggetti viola*, 1937 (V.222), *Paesaggio*, 1940 (V.277), *Fiori*, 1951 (V.719 – datato 1951).

18 *Natura morta*, 1944 (V.475). Le altre opere esposte erano il *Paesaggio*, 1943 (V.456), la *Natura morta*, 1948 (V.648) e la *Natura morta*, 1948 (V.652 – datata 1943).

19 Manlio Cappellin (*Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, 1928 – V.inc.50 datata 1917; *Natura morta con il lume bianco a sinistra*, 1928 – V.inc.47), Romolo Bazzoni (*Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 – V.34). Vi era anche la *Natura morta*, 1930 (V.inc.71) di cui non è indicata la proprietà, ma che si può dedurre dal quaderno “Tiratura acqueforti”; qui infatti accanto al n.13 risulta il nome “Zamberlan”, identificabile con l’antiquario veneziano.

20 *Natura morta con pannello a sinistra*, 1927 (V.inc.31), *Grande natura morta con la lampada a destra*, 1928 (V.inc.46), *Paesaggio con tre alberi*, 1931 o 1933 (V.inc.98), *Natura morta con tazzina e caraffa*, 1929 (V.inc.56), *Fiori in un vasetto bianco*, 1928 (V.inc.51), *Gelsomini in un vaso a strisce*, 1932 (V.inc.97).

21 Livio Abramo (Araraquara, 1903 – Asuncion, 1992) incisore, designer e pittore di fama internazionale. Fu membro dell’organizzazione “Opposizione di Sinistra Internazionale” guidata da Trotsky in Brasile, insieme a Mario Pedrosa, Livio Xavier ed Aristide Lobo.

22 Mario de Andrade Zavier Pedrosa (Timbaúba, 1900-1981) attivista politico, critico d’arte e di letteratura. Fu Direttore del MASP dal 1961 al 1963.

23 La lettera a Morandi si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

24 La Commissione selezionatrice era composta da Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Alberto Petrucci, Luciano Minguzzi e Gino Severini.

25 Una copia di questo catalogo, presente nella biblioteca di Morandi, riporta in copertina l’indicazione “P.35” manoscritta dall’artista, a cui corrisponde una delle pagine a lui dedicate.

26 Nel corso degli anni, Vitali mette insieme un cospicuo numero di dipinti di Morandi, oltre al corpus incisorio pressochè completo e ad alcuni disegni. Egli è anche autore del Catalogo generale dei dipinti dell’artista bolognese (*Morandi. Catalogo generale*, 2 voll., Milano, 1977 (I ed.)-1983 (II ed. riveduta e ampliata) che è a tutt’oggi il più completo repertorio di dipinti morandiani.

27 R. Pallucchini, *Futuristas e artistas italianos de hoje*, p.XXIII.

28 “Prêmio para o melhor gravador estrangeiro”. In quell’occasione il “Prêmio para o melhor gravador nacional” fu vinto da Livio Abramo.

29 L. Ficacci, cit., pp.177-178, nota alla lettera n.255.

30 La lettera di Petrucci a Morandi si conserva presso l’Archivio del Museo Morandi.

31 *Fiori*, 1943 (V.410), *Natura morta*, 1946 (V.516) e una *Natura morta* del 1956 (non identificabile).

32 Una copia di questo catalogo, presente nella biblioteca di Morandi, riporta in copertina l’indicazione “P. 44-45” manoscritta dall’artista, a cui corrispondono le pagine a lui dedicate.

33 C. Brandi, *Appunti per un ritratto di Morandi*, in “Palatina”, IV, gennaio – marzo 1960, pp.37-38.

34 L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Einaudi, Torino, 1957 (II ed. accresciuta e corretta, 1984; IV ed. accresciuta, 1989).

35 Vi è pubblicato uno dei dipinti appartenenti alla sua raccolta e cioè la *Natura morta* (V.775).

36 P.M. Bardi, *16 dipinti di Giorgio Morandi*, pp. IX-X. La traduzione in portoghese di questo testo *IV Bienal Italia: Sala “Giorgio Morandi”* comparì sulla rivista “Habitat” (n.44, 16 settembre – dicembre 1957) come recensione della Sala di Morandi alla IV Biennale paulista.

37 La rassegna , presieduta da Francisco Matarazzo Sobrinho, si svolse dal 22 settembre al 30 dicembre nel Pavilhão Armando Arruda Pereira (Pavilhão da Bienal) e raccolse 599 artisti di 43 paesi, per un totale di 3800 opere.

38 Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Carlo Alberto Petrucci, Rodolfo Pallucchini, Pericle Fazzini e Massimo Campigli.

39 L’intera vicenda è analizzata e documentata accuratamente in M.C. Bandera, *Morandi e la ‘sala especial’*, in *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, Sao Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp. 197-218 e in M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milano, 2001. Nel carteggio qui pubblicato si fa cenno ad “un’efficacissima lettera” a Morandi di Guglielmo De Angelis d’Ossat, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. In questa lettera, tuttora inedita, si legge: “Illustre Maestro, so che Ella è stato designato, a giusto titolo, a partecipare alla Biennale di San Paolo quale unico artista italiano che potrà esporre in una Sala personale. Mentre mi rallegro per la decisione della Commissione di Esperti della Biennale veneziana, plaudo volentieri alla proposta che spero possa venir attuata con il suo consenso. Mi auguro che Ella voglia vincere i sentimenti di giusto riserbo e di superiore modestia che altre volte la trattennero dall’accogliere inviti per troppo frequenti mostre e che – in questa importante occasione – voglia invece ancora una volta ascoltare la preghiera che Le rivolgo, nell’intento di assicurare una posizione di prestigio alla partecipazione italiana nella prossima competizione. Ho pertanto fiducia che la missione dell’amico Pallucchini potrà aver presso di Lei un felice esito […]”. (il documento si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi).

40 L’invito da parte del Presidente Alesi dell’8 aprile 1957 e la risposta di Morandi sono pubblicate in M.C. Bandera, 2001, cit. pp.133 e 135-136.

41 *Ibidem*, pp.135-136.

42 Lettera di Morandi a Pallucchini dell’8 aprile 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit, p.134.

43 Giuseppe Vismara prestò la *Natura morta* del 1942 (V.374) che Morandi gli richiese personalmente durante una sua visita a Milano. Augusto Giovanardi non accolse la richiesta di prestito della *Natura morta*, 1930 (V.157) e del *Paesaggio con la strada bianca*, 1941 (V.341) “per ragioni familiari”; mentre Gianni Mattioli, già prestatore di otto dipinti a Monaco, preferì non concedere la *Natura morta* del 1931 (V.164) e quella del 1955 (V.949) per non spogliare ulteriormente la sua raccolta, allora aperta al pubblico.

44 Lettera di Morandi a Pallucchini del 19 maggio 1957, in M.C. Bandera, 2001, p.143. I dipinti scelti furono: *Natura morta con cinque oggetti*, 1939 (P. 1939/1), *Natura morta con molti oggetti*, 1941 (V.300), *Paesaggio con strada marrone*, 1942(P.1942/2), *Paesaggio con cipressi*, 1943 (V.451), *Paesaggio*, 1943 (V.472), *Rose*,1943 (V.474), *Natura morta*, 1954 (V.648), *Natura morta orizzontale*, 1955 (V.976). I titoli alquanto descrittivi non piacquero affatto a Morandi; Pallucchini dovette spiegargli che il catalogo era già in stampa e dunque non si poteva più apportare modifiche.

45 Il *Paesaggio*, 1936 (V.214) e la *Natura morta con brocca*, 1946 (V.537).

46 Quattro *Nature morte* (V.433, V.502, V.546, V.632) e un *Paesaggio* (V.279) degli anni Quaranta.

47 La lettera si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

48 *Paesaggio* del 1932 (V.174) e *Vaso con fiori* del 1951 (V.719), già esposto alla II Bienal.

49 V.1026 e V.1048.

50 Lettera del 17 maggio 1957, in Bandera, 2001, cit., p.193. La *Natura morta con oggetto rosso*, così come viene menzionata nel catalogo della Biennale è la V.1040. Quest’opera si andò ad aggiungere agli altri sei dipinti già concessi (*Grande natura morta metafisica*, 1918 – V.35; *Paesaggio*, 1925 – V.110; *Natura morta*, 1929 – V.693) e a tre *Nature morte* degli anni Quaranta (V.418, V.625, V.693).

51 R. Pallucchini, *Sala especial Giorgio Morandi (1890)*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paolo*, p.271. Lo stesso saggio compare nel catalogo curato dall’Archivio delle Biennale veneziana (*Artistas italianos de hoje na 4ª Bienal...*) con il titolo *Personalidade de Morandi*. L’originaria versione in italiano (*Attualità di Morandi*) verrà pubblicata in “Arte Antica e Moderna”, 1, gennaio – marzo 1958.

52 R. Pallucchini, cit., p.279 (Bienal) e p.22 (Biennale di Venezia).

53 M.C. Bandera, 2001, cit., nota 56, p.53.

54 G. Morandi nell’intervista concessa a Edouard Roditi nel 1958, in E. Roditi, *Giorgio Morandi*, in *Dialogues on Art*, London, 1960, p.55. Morandi prese le distanze da Mondrian anche nei ricordi dell’allievo Pompilio Mandelli che, riportando le parole dell’artista, scrive: “Mondrian fa dell’astrazione geometrica, io ritraggo le cose semplicemente, come mi stanno davanti. Ma poi cosa vogliono trovare [...] più astratto del vero non c’è niente” (*Le ore con Morandi*, in “Accademia Clementina. Atti e Memorie”, n.38-39, 1998-1999, p.184).

55 Alcuni anni prima il confronto Morandi – Mondrian era già apparso nel testo di J.Th. Soby, curatore insieme ad A.H. Barr della mostra *Twentieth Century Italian Art* che si tenne al MOMA nel 1949.

56 Gli altri membri erano: Flexa Reibeiro, Livio Abramo, Lourival Gomes Machado, Maria Martins, Wolfgang Pfeiffer (Brasile), J.C.Heyligers (Olanda), Jiri Kotalik (Cecoslovacchia), Ludwig Grote (Germania), Philip Hendy (Regno Unito), Shinken Kurihara (Giappone), Van Lerberghe (Belgio), Jacques Lassaigue (Francia), Luis Gonzales Robles (Spagna), Marco Valsecchi (Italia).

57 L. Cesari, *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Stesura originaria inedita*, Allemandi, Torino, pp. 417-418 e p.449.

58 *Good Man with a Bottle*, in “Time”, New York, 30 settembre 1957; *A Giorgio Morandi il Gran Premio della IV Biennale*, in “Fanfulla”, San Paolo, 17 settembre 1957.

59 M. Valsecchi, *Gran Premio a San Paolo*, in “Tempo”, Milano, 17 ottobre 1957. I premi minori andarono a Nicholson (pittura straniera), Oteiza (scultura), Hamaguchi (incisione). Per il disegno non fu assegnato, mentre uno dei premi-acquisto andò a Gianni Dova.

60 La lettera, datata 1 ottobre 1957 si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi. Sul catalogo Vitali, il Presidente della Biennale e sua moglie Yolanda Pentendo risultano essere stati i proprietari di due dipinti (*Natura morta*, 1939 – V.1349 e *Natura morta*, 1946 – V.506) e di un’acquaforte (*Natura morta con oggetti bianchi su un fondo scuro*, 1931 – V.inc.82) poi donati nel 1963 al Museo d’Arte Contemporanea dell’Università di San Paolo (MAC) che si apriva proprio in quell’anno.

61 Arturo Profili aveva ricoperto questo incarico anche nella seconda edizione della Bienal.

62 Nella cartolina, datata 7 ottobre [1957], si legge: “En chemin pour l’Europe nous aprennons [sic] – sans surprise! – que le Grand Prix pour la Peinture de São Paulo vient de vous être accordé. Avec la plus vive joie nous vous envoyons de cettes terres tropicales – si différentes de celles de Grizzana – nos félicitations [...]”.(Grizzana Morandi, Centro di Documentazione).

63 La lettera, del 4 novembre 1957, si conserva presso l’Archivio del Museo Morandi.

64 La lettera, datata 26 ottobre 1957, si conserva presso l’Archivio del Museo Morandi.



65 La lettera del 30 ottobre 1957 si conserva presso l'Archivio del Museo Morandi. L'articolo *Festa per Morandi all'ambasciata brasiliana*, a firma di Luigi Carluccio (l.c.) comparso sulla “Gazzetta del Popolo” di Torino il 9 novembre 1957 elenca le persone che quel giorno erano attorno a Morandi: “Lionello Venturi, Cesare Gnudi che rappresentava anche la ‘sua’ Bologna; Antonio Baldini, Presidente della Quadriennale romana ed Emilio Lavagnino; Palma Bucarelli [...], Virginio Ghiringhelli e Marco Valsecchi; Carlo Alberto Petrucci e Fortunato Bellonzi [...]”. Nello Ponente, Murilo Mendes, Maurizio Calvesi, Mario Soldati, Giovanni Carandente, Giuseppe Marchiori, Antonello Trombadori [...]”. Vi era anche una rappresentanza di artisti, quali Maccari, Dorazio, Scialoja, Purificato, Corpora e tanti altri. Di li a poco Jorge de Carvalho e Silva, Primo Segretario dell’Ambasciata, inviò a Morandi tre fotografie scattate durante il ricevimento (che, tutt’ora inedite, pubblico a corredo di questo testo) e alcuni articoli di giornale che lo riguardavano; accompagnò il tutto con una lettera di alta stima per l’artista in risposta alla missiva di ringraziamento che Morandi aveva fatto pervenire all’Ambasciata (Archivio privato).

66 Il discorso *Per conto di Morandi* è pubblicato in *Cesare Brandi. Morandi*, a cura di M. Pasquali, Gli Ori, Siena, 2008, pp.85-86. Secondo la testimonianza di Brandi, Morandi riuscì a pronunciare solo queste poche parole: “Grazie, signor Ambasciatore, tante grazie”.

67 Lettera a Morandi del 13 dicembre 1957 (Archivio Museo Morandi).

68 Lettera a Brandi s.d. [post 13 dicembre 1957] (Archivio Museo Morandi). L'episodio viene ricordato dallo stesso Brandi in *Appunti per un ritratto di Morandi*, cit., p.38.

69 Lettera di Pallucchini a Morandi del 1 luglio 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.151. Naturalmente Morandi fu invitato alla prova, ma rispose di non poter essere presente perché “un poco indisposto” (lettera del 27 giugno 1957, in M.C. Bandera, *ibidem*).

70 Lettera di Pallucchini a Ghiringhelli del 15 aprile 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.191.

71 Lettera di Ghiringhelli a Pallucchini del 16 aprile 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.191.

72 *Ibidem*.

73 Noto mercante d'arte e collezionista.

74 Il dipinto in questione era del 1955.

75 Ciò è testimoniato da una lettera che l'allora Direttore del museo, Paulo Estellita Herkenhoff Filho, scrive a Marilena Pasquali l’11 aprile 1986 (Archivio del Museo Morandi).

76 Fondazione per la promozione dell’arte moderna, creata nel 1958 dagli eredi dell’ingegnere italo-argentino Torcuato di Tella, celebre imprenditore industriale e attivista politico antifascista.

77 I coniugi Plaza vissero in Italia fino allo scoppio della seconda guerra mondiale e Beatriz ricorda così il primo ‘incontro’ con Morandi: “A Firenze, agli inizi degli anni ’30, io e mio marito vedemmo per la prima volta la foto di un quadro di Morandi, per noi allora artista del tutto sconosciuto. Fu amore a prima vista. Il primo pezzo della nostra collezione fu quel ritaglio di rivista” (*E Morandi va a Caracas*, in “Il Resto del Carlino”, Bologna, 27 aprile 1986).

78 Occorre notare che la raccolta mutò di volta in volta; nella collezione, infatti le opere si avvicendavano con una certa frequenza e spesso un nuovo arrivo prendeva il posto di uno precedente. La collezione dei dipinti Plaza era una sorta di retrospettiva dell’intera attività artistica di Morandi: da una *Natura morta* del 1919 (V.48), acquistata a Milano presso la Galleria Schubert nel 1960, fino ad un *Paesaggio* dipinto nel 1963 (V.1334) comprato presso la Galleria del Milione in quello stesso anno. Gran parte della raccolta (27 dipinti e 50 opere su carta tra acqueforti e disegni) è stata purtrotppo alienata e smembrata nel 1997 (cfr. *Prints and Drawings by Giorgio Morandi from a Private Collector*, New York, Sotheby’s, 16 maggio 1997 e *Giorgio Morandi. Paintings from the José Luis and Beatriz Plaza Collection*, Londra, Sotheby’s, 9 dicembre

1997). I Plaza possedevano anche una serie di acquerelli di Morandi, fra cui *Paesaggio (Casa in rovina)*, 1958 (P.1958/16), *Cortile di via Fondazza*, 1959 (P.1959/52) e *Natura morta*, 1963 (P.1963/7).

79 La lettera dell’8 agosto 1951 si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana.

80 A lui si deve, tra l’altro lo sviluppo e la modernizzazione di Caracas, Maracay e di altre città in tutto il paese.

81 Lettera dell’8 agosto 1951, cit. Villanueva acquistò la *Natura morta* del 1951 (V.771).

82 La lettera del 6 agosto 1953 si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi, ma l’allegato è andato disperso.

83 *Ibidem*.

84 Questa pubblicazione si conserva nella biblioteca dell’artista presso la sua abitazione, oggi trasformata nel museo “Casa Morandi”. L’esposizione *Preferencias de los coleccionistas*, che si svolse dal 17 al 31 maggio, raccoglieva le tre opere più amate da ciascun collezionista. In quell’occasione Plaza scelse di presentare la *Natura morta*, 1952 (V.835). I dipinti di Morandi di questa collezione furono esposti in quella stessa sala, nel 1965 in una mostra (*Omaggio a Giorgio Morandi*) a lui dedicata e introdotta in catalogo da uno scritto dello stesso Plaza; poi ancora nel 1986 (*Giorgio Morandi un homenaje. En la colección José Luis y Beatriz Plaza*) e nel 1991 (*Exposición Homenaje a José Luis Plaza*).

85 La lettera si conserva nell’Archivio del Museo Morandi.

86 La lettera del 14 maggio 1971 e il suo allegato si conservano nell’Archivio del Museo Morandi.

87 Entrambi i volumi si conservano nella biblioteca dell’artista a Casa Morandi. Anche il secondo reca la dedica del poeta: “A Giorgio Morandi / omaggio di ammirazione” e subito sotto, a firma di Giuseppe Ungaretti si legge: “con l’ammirazione e //l’affetto”.

88 Lettera di Mendes a Morandi del 13 giugno 1962. L’intera documentazione si conserva presso il Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

89 Nella lettera citata, Mendes scriveva a Morandi la sua intenzione di pubblicare questo testo sulla rivista “L’Europa Letteraria”; ma aggiungeva inoltre: “Farà parte, più tardi, di una serie di articoli che scrivo su alcuni pittori italiani, maestri del Novecento e che saranno riuniti in libro”. Queste pagine vennero difatti pubblicate da Luciana Stegagno Picchio nel volume *Murilo Mendes. L’occhio del poeta* (Gangemi Editore, Roma, 2001, pp.126 e 128) accanto agli altri scritti d’arte che Mendes stilò in Italia dal 1956 al 1974.

## LA SALA ESPECIAL

MARIA CRISTINA BANDERA

Non può che essere accolta con grande favore la riproposi-zione della *Sala Especial* dedicata a Giorgio Morandi alla IV Biennale di São Paulo del Brasile nel 1957 e organizzata dalla Biennale di Venezia, da parte di chi, in prima persona, ne ha ricostruito, sul versante italiano', le tappe individuando tutte le opere esposte e riproponendo con le immagini la loro sequenza visiva. A questi accadimenti, ricostruiti grazie a un prezioso scambio epistolare rintracciato negli archivi della Biennale di Venezia e della Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi di Firenze, abbiamo dedicato, nel 2001, un volume intitolato *Morandi sceglie Morand?*. I documenti rinvenuti e qui raccolti hanno permesso di conoscere gli antefatti e i retro-scena che, in Italia, sostennero la candidatura e la presenza del pittore all’esposizione brasiliana, determinarono l’orga-nizzazione della mostra e, soprattutto, lo videro selezionare personalmente le proprie opere. Una motivazione che spiega il titolo della nostra ricerca, appunto Morandi sceglie Morandi.

Se ne ricava, innanzitutto, che Giorgio Morandi era conside-rato il più importante pittore italiano da una commissione di spicco e variegata negli orientamenti artistici. Si trattava del Comitato di Esperti della Biennale di Venezia cui il Governo Italiano aveva affidato il compito di organizzare la parteci-pazione italiana in Brasile, comprendente gli storici dell’arte Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini, lo scultore Pericle Fazzini e il Direttore della Calcografia Nazionale di Roma e Presidente dell’Accademia di San Luca, Alberto Petrucci.

Per questa esposizione si era deciso di puntare su Morandi con la consapevolezza che il suo nome, mettendo in gioco “il prestigio dell’arte italiana”, avrebbe potuto “ottenere il massimo premio per la pittura (Premio São Paulo)”<sup>3</sup>, come sottolinea Rodolfo Pallucchini in veste di Segretario Generale dell’Ente veneziano e, soprattutto, di grande regista dell’im-presa, rivolgendosi, il 29 marzo 1957, a Longhi che sarebbe divenuto il referente privilegiato. E non solo, perchè questi era riconosciuto come il più importante storico dell’arte ita-liano, ma soprattutto in virtù del lungo e memorabile soda-lizio che lo legava al pittore. A Longhi, infatti, già nel 1934, si doveva la consacrazione ‘ufficiale’ di Morandi dalla propria cattedra universitaria di Bologna<sup>4</sup>, e a lui era da ricondursi la mostra pionieristica<sup>5</sup>, inauguratasi a Firenze nell’aprile 1945, sulle rovine della seconda guerra mondiale, accompagnata da un testo ancora oggi imprescindibile per la comprensione dell’artista. Sempre a Longhi era da addebitare la proposta, alla XXIV Biennale di Venezia del 1948, della mostra della pit-tura Metafisica dedicata a *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e, appunto, Morandi. In questa occasione fu certamente anche grazie alla sua autorevolezza

e al suo sostegno che venne assegnato a Morandi il Premio per la Pittura del Comune di Venezia, per il maestro il primo grande riconoscimento in Italia, certamente foriero di riflessi internazionali, data la peculiarità dell’Ente veneziano.

Il carteggio, che com’è ovvio non è riassumibile, dà conto della fitta rete diplomatica e degli sforzi messi in atto da Pallucchini per cercare di vincere la consueta ritrosia e la riluttanza di Morandi a partecipare a mostre, soprattutto in Italia, e a convincerlo ad esporre alla Biennale paulista. Il compito fu agevolato dal fatto che si trattava del terzo appuntamento dell’artista con la colta città brasiliana. Vi aveva già partecipato, infatti, con dieci dipinti in occasione della prima Biennale nel 1951 e, soprattutto, con venticinque acqueforti alla seconda manifestazione, nel 1953 quando ottenne il primo premio per l’incisione, forte del pre-stigio internazionale in cui eccelleva in questa tecnica.

L’assenso tanto desiderato arrivò dopo una visita compiuta per riguardo da Pallucchini a Morandi presso la sua casa-studio a Bologna. Questi informerà Longhi dell’esito positivo con imme-diatezza, il 6 aprile 1957<sup>6</sup>. Non stupisce, quindi che, subito dopo, Morandi, prima ancora di ricevere la richiesta ufficiale, già determinato a selezionare le proprie opere, si sia affrettato a scrivere al Segretario Generale chiedendogli di tenere “presente [...] la collezione di Roberto Longhi”, puntualizzando inoltre che “i quadri” non avrebbero dovuto essere “trattenuti per altre mostre”, né “esposti in Italia, né prima, né al ritorno dal Brasile”<sup>7</sup>.

Dalla metà di aprile e per i mesi di maggio e giugno, una corposa corrispondenza ci informa dei passi compiuti da Pallucchini presso Morandi per assecondarlo nella scelta dei dipinti prendendo atto delle indicazioni da lui fornite circa il nome dei collezionisti cui rivolgersi per ottenere il prestito delle opere. Ne risulta la costante e ferma volontà del pittore di indi-care in prima persona i quadri da esporre. In modo garbato, ma perentorio, infatti, Morandi ordina la propria sala, impone il nome dei prestatori, ma soprattutto sceglie o rifiuta i dipinti.

Per ottenere la disponibilità delle opere, davvero selezionatis-sime anche allo sguardo odierno, con le quali scelse di mettersi in gara, sebbene avesse dichiarato di non volere “concorrere ad alcun premio”<sup>8</sup>, Morandi fece ricorso ai suoi collezionisti abituali, i pochi ai quali con parsimonia riservava le proprie opere. Innanzitutto quelli del grande collezionismo milanese degli anni Cinquanta: Emilio Jesi, Gianni Mattioli, Lamberto Vitali (autore proprio nel 1957 della prima, fondamentale, edizione del catalogo generale delle acqueforti morandiane), Augusto Giovanardi (milanese di adozione), Giuseppe Vismara e Gino Ghiringhelli, proprietario della Galleria del Milione e mercante privilegiato dei dipinti dell’artista. Seguono quelli stabiliti a Roma: Pietro Rollino (torinese di nascita), all’epoca il più importante collezionista delle opere di Morandi avendone circa cento, l’amico musicologo Luigi Magnani e infine Palma Bucarelli, direttrice della Galleria d’Arte Moderna di Roma, che dopo un primo netto rifiuto dovrà cedere alle pressioni del Ministro.

Lo spoglio archivistico ha permesso, inoltre, di venire a conoscenza della corrispondenza intercorsa tra Pallucchini e i collezionisti, della disponibilità di gran parte di essi, in particolare quella magnanima di Vitali, che concederà “cinque opere scelte in accordo con l’artista stesso”<sup>9</sup> e di Rollino, e del diniego di altri, come nel caso di Mattioli e Giovanardi. Soprattutto ha acconsentito di verificare il costante desiderio di Morandi di essere presente al momento della scelta dei quadri per la propria sala. Ne è un esempio eloquente la richiesta inviata all’amico Roberto Longhi, ritenuto all’epoca il grande nume della storia dell’arte. Nemmeno a lui, infatti, Morandi delega il compito: “Pallucchini mi ha comunicato che Lei acconsente due miei quadri alla *Bienal de São Paulo*. La ringrazio tanto. Se non ha nulla in contrario verrei a Firenze per scegliere i due dipinti”<sup>10</sup>. Poiché questi si era già detto indisponibile a prestare la *Natura morta metafisica* del 1919, che aveva “ballato anche troppo” per mezza Europa, già esposta alla Biennale del 1948 (purtroppo rubata nel 1985, ma di cui sono costanti le ricerche), la scelta cadde sul *Paesaggio*, 1932, (São Paulo n. 4) e sui *Fiori*, con la data 1950, che un documento permette di datare al 1951 (São Paulo n. 25).

La selezione di qualità altissima delle opere e senza dubbio anche la presentazione in catalogo predisposta da Pallucchini<sup>11</sup>, in qualche modo finalizzata all’ottenimento del premio, con un accostamento di Morandi a Mondrian raggiunse il bersaglio e fece sì che a Morandi fosse attribuito il Gran Prix per la pittura. Accostamento tra due pittori distanti tra loro che suscitò il disappunto del referente, su cui si sarebbe molto dibattuto, ma non nuovo dal momento che era già stato avanzato da James Thrall Soby nel catalogo della mostra *Twentieth-Century Italian Art*, curata al MoMA con Alfred H. Barr nel 1949<sup>12</sup>, e che certamente da intendersi anche dettato dall’interesse per il pittore olandese sviluppatosi in Italia dopo l’antologica presentata alla Biennale di Venezia nel 1956.

Come abbiamo già avuto modo di ricordare in occasione della mostra-omaggio *IV Bienal del Museu de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*, organizzata nel 2007, nel cinquantesimo anniversario della Biennale paulista, dalla Fundación Museo Jorge Oteiza ad Alzuza<sup>13</sup>, nella Navarra spagnola, la giuria internazionale che preferì Morandi a Marc Chagall nel 1957 era numerosa e estremamente diversificata<sup>14</sup>, così da comprendere come l’apprezzamento per Morandi fosse ad amplissimo raggio già a quella data.

Le motivazioni del riconoscimento a Morandi, rese note attraverso il documento esposto in una bacheca all’esposizione di Alzuza e pubblicato in seguito da chi scrive<sup>15</sup>, sembrano premiare Morandi con “parole *in absentia*”<sup>16</sup>, verrebbe da dire quasi per contrapposizione nei confronti dei pittori in auge e da lui superati. Si può ritenere che questi fu premiato per il suo essere ‘diverso’, insomma per quel lungo e coerente cammino, compiuto in autonomia, fino a quella data e che avrebbe perseguito con lucidità anche negli anni a venire intensificando la propria ricerca. “La giuria internazionale – vi si legge – esprime

la sua gratitudine al governo francese che rese possibile [...] una retrospettiva dell’opera di Marc Chagall che evidenziò [...] il genio pittorico del maestro [...] come pioniere dell’arte del XX secolo [...], ringrazia il governo federale di Germania per l’organizzazione della retrospettiva [...] che mostra il contributo del Bauhaus per la formazione dello spirito moderno, ringrazia infine il Museo d’Arte Moderna di New York per avere organizzato una esposizione retrospettiva dell’opera impressionante di Jackson Pollock. La giuria internazionale, riunita il 15 settembre 1957, [...] attribuisce il grande Premio São Paulo all’opera di Giorgio Morandi”.

La sequenza delle opere selezionate con puntigliosa precisione da Morandi abbracciava i temi consueti della sua arte – *Nature morte*, *Paesaggi*, *Fiori* – e rifletteva il percorso meditato, compiuto a partire dagli anni della sua personale appartenenza alla metafisica, tralasciando così quelle dei suoi primissimi anni. Proseguiva con solo due opere degli anni Venti e tre del decennio successivo. Continuava con diciotto dipinti degli anni Quaranta, comprendenti quei *Paesaggi* databili tra il 1940 e il 1943, individuati da Longhi come uno degli apici della sua pittura, ma anche una *Natura morta* di conchiglie, tema da lui affrontato in particolare negli anni della guerra, tra il 1942-1943. Sei, infine, sono le opere degli anni Cinquanta, di cui tre del 1957, dipinte quinti nei mesi immediatamente antecedenti l’esposizione paulista.

Ripercorrendole in una lettura sinottica, siamo colpiti da come Morandi abbia, per lo più, privilegiato opere costruite con un forte andamento verticale, *nature morte* dove campeggiano brocche, lumi a petrolio, urne, bottiglie dal collo lungo, oggetti dalle forme allungate dislocati variamente. Notiamo, insomma, come la sua arte fino a quella data, o quasi, non sia caratterizzata da mutamenti repentini. Una peculiarità che tuttavia, va riducendosi nelle ultimissime opere ‘in gara’, dove oggetti di formato più piccolo vengono accorpati in una diversa griglia geometrica e in una nuova e più ambigua prospettiva, attestazione di una virata più rapida in corso. Verrebbe da pensare che il Gran Prix ottenuto a São Paulo non solo onorò il pittore, sebbene, come questi ripetutamente ebbe a dire, il riconoscimento gli tolse la pace e la tranquillità per potere lavorare a causa del grande numero di visitatori in particolare stranieri ricevuti, ma soprattutto lo corroborò – forse proprio anche grazie a questi contatti internazionali – nell’elaborazione delle nuove idee di cui le opere del suo ultimo decennio di attività sono il riflesso.

La Sala Especial, che con felice intuizione, è ora riproposta e ricostruita in una sinergia di opere all’epoca presenti e di altre a suo tempo rifiutate, grazie alla visione diretta dei dipinti, permetterà di verificare questa asserzione, ma soprattutto sarà l’occasione per il grande pubblico di rendere nuovamente omaggio a Morandi in Brasile, dopo che la sua fama, in questo ultimo cinquantennio, è ulteriormente e internazionalmente cresciuta.

1 Sull’argomento si veda anche J.M. Bonet, *El arte internacional circa 1957, visto desde São Paulo*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo, Brasil*, catalogo della mostra Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 11 maggio – 2 settembre 2007, p.220-249.

2 M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milano 2001.

3 Pallucchini a Longhi, 29 marzo 1957, in M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi –Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999, p.261.

4 R. Longhi nella prolusione (1934) pubblicata con il titolo *Momenti della pittura bolognese*, in “l’Archiginnasio”, XXX, nn.1-3, 1935, p.135, ora in R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze (Opere complete, VI) 1973, p.205.

5 R. Longhi, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Firenze, Il Fiore Galleria d’Arte Moderna, 21 aprile – 3 maggio) Firenze 1945, riedito con l’aggiunta della premessa per la mostra postuma del pittore nel *Catalogo della XXXIII Biennale di Venezia*, 1966, ora in R. Longhi, *Scritti sull’Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze (Opere complete, XIV) 1984, p.96.

6 Pallucchini a Longhi, 29 marzo 1957, in M.C. Bandera, *Il carteggio*, cit. 1999, pp.261-262.

7 Morandi a Pallucchini, 8 aprile 1957, M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.134.

8 Morandi nell’accettazione sottoscritta il 20 aprile 1957, in M.C. Bandera, in *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.136.

9 Pallucchini a Vitali, 3 maggio 1957, M.C. Bandera, in *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.220.

10 Morandi a Longhi, 20 maggio 1957, in M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.32.

11 R. Pallucchini, *Personalidade de Morandi*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalogo della mostra, *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, settembre-dicembre 1957, pp.271-181.

12 J.Th. Soby, *Painting and Sculpture since 1920. Later Work of de Chirico, Carrà and Morandi*, in *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra a cura di A.H. Barr e J.TH. Soby, The Museum of Modern Art, New York, 28 giugno-12 settembre 1949, p.25.

13 La mostra *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo*, cit. 2007, fu organizzata per ricordare l’assegnazione del premio come migliore scultore straniero allo spagnolo Jorge Oteiza, ma vedeva accostate anche opere degli altri vincitori, Morandi appunto e Ben Nicholson, assegnatario del Premio della Presidenza della Repubblica come miglior pittore straniero.

14 M.C. Bandera, *Morandi y la “Sala Especial”*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo*, cit. 2007, p.213. Informazioni che dovevo alla cortesia di Ana Magalhaes del Archivio Histórico de la *Fundação Bienal de São Paulo*.

15 M.C. Bandera, *Giorgio Morandi Today*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Arte, 16 september – 14 December 2008, Milano 2008, p.39.

16 Ivi.



When presenting in its headquarters the exhibition *Giorgio Morandi no Brasil* (Giorgio Morandi in Brazil), dedicated to the Italian master Giorgio Morandi (Bologna, 1890 – 1964), the Fundação Iberê Camargo presents a significant overview of the work of one of the greatest artists of the twentieth century to the public. Curated by Alessia Masi and Lorenza Selleri, the exhibition starts from the idea of recreating the "Special Room" dedicated to Morandi in the IV Bienal de São Paulo in 1957, and aims to compose a summary of his production, from the 1910s until the last works of the 1960s.

With works from the *Museo Morandi* and renowned institutions as *Pinacoteca di Brera*, *Fondazione Longhi*, *Fondazione Magnani Rocca*, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, and *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, the show features 40 paintings and 15 engravings. Are part of the selection seven paintings displayed in the *IV Bienal de São Paulo* and three works that the artist had selected for the occasion, but whose loan was not possible at the time. Thus, after 55 years, the desire of Morandi is fulfilled, presenting an assembly that contributes to the understanding of the pictorial consistency with which he approached his subjects throughout time. The presence of his works in the *IV Bienal de São Paulo*, as well as his participation in previous Biennials, contributed for the significant influence exercised by his works over the Brazilian artistic milieu. Many Brazilian artists, among them Iberê Camargo, were influenced by him. That topic is addressed in essay by Aracy Amaral for this catalog, which also features scientific contributions from the curators and the director of the *Fondazione Longhi* Maria Cristina Bandera.

Through a chronological route and the curation that emphasizes the main aspects of the grammar of Morandi, visitors can accompany the development of the aesthetic research of the artist known worldwide by the subtlety of color, light and volume with which he approached, in a unique way, genres as still life and landscape. The documentary *La polvere di Morandi*, about his life and work, and the reconstitution of his studio in its original dimensions, from studio panels with photographs, taken by Luigi Ghirri after the artist's death, complete the clipping of the exhibition.

The Fundação Iberê Camargo highlights the importance of having works of this renowned artist in its headquarters and thanks the curators Alessia Masi and Lorenza Selleri; the teams involved in the conception, production and execution of the show, the sponsors, supporters and partners, and the *Museo Morandi*, whose support and dedication to this project was crucial to make it a reality.

Fundação Iberê Camargo

The artistic practice of Giorgio Morandi falls outside the classifications of modernism and of the historical avant-gardes. Not being reducible to Futurism or Metaphysics, not even in the stages of approach or tangency of such movements, and even less to the hypotheses of informal painting, his work constitutes today an opportunity to study for critics and artists from all latitudes, now in the perspective of a necessary global art history. So it is with great satisfaction that we can reciprocate the interest shown by the Fundação Iberê Camargo and satisfy the request expressed by leading Brazilian scholars, by accomplishing, in the magnificent spaces of the museum designed by Alvaro Siza, a representative exhibition of our great artist from Bologna.

As we know, and as the selection of the paintings presented in this exhibition was able to show, thanks to the valuable lending of works, Brazil, and particularly the São Paulo Biennial of 1957, constitute an important moment of recognition of the work of a Morandi still living, a starting point to consider the influence that he had on several generations of artists. Iberê Camargo felt this influence himself, and was explicitly motivated to develop a dialectical view, as clearly demonstrate some still lifes. The idea of Fábio Coutinho to hold an exhibition that would fulfill an ideal return of Morandi to that exact moment in history in order to enlarge the knowledge of his work in a broader horizon of critic, was greeted with enthusiasm, scientific passion and a sense of friendship not only by those who run the museum dedicated to the great Bolognese artist, but also and especially by the curators of the show, who carried out this organization emphasizing themes and motifs of a painting that is today a renewed interpretative wealth.

Morandi was often considered an isolated artist; sedentary and little inclined to adhere to customs and cultural trends that could distract him from the consistency of his artistic practice. The autonomy and the exemplary coherence of the whole of his work may have founded that possibility of critic that goes beyond the linearity of the typical ethnocentric narratives of European historicism. By encouraging studies on Morandi and exhibitions like this one, we hope to not only raise awareness, but also to get to know this artist in meaningful articulations and openings, in an attempt to reap the symptoms of an imaginary that is known to be radically beyond modernism and its normative aspects.

Lorenzo Sassoli de Bianchi, President of MAMbo  
Gianfranco Maraniello, Diretor of MAMbo

## GIORGIO MORANDI’S INNER TIME

ALESSIA MASI

*Morandi*

I’m talking about paint, about shape, about the void  
These objects sentry for, and rise from.

Charles Wright1

The idea of recreating, as faithfully as possible, the “Sala Especial” from the 1957 IV São Paulo Bienal, Brazil, with which Morandi’s art received its recognition and, with the Gran Prix for painting, the consecration of its absolute value, originates from the wish, 55 years after the exhibition, of freshly interpreting the work of the Bolognese Maestro. We know how arduous and close to impossible is the attempt to posit an exhibition from the past in its entirety but, apart from the objective difficulties of finding those works, the task is nonetheless stimulating and finds its reasons in the attempt of commenting the choices that brought the artist to personally select the 30 works which he believed represented him best in this international event with new eyes .

Thus, 1957 marks, in the life of the Bolognese painter, the beginning of that planetary fame that will turn him into a reference point, a guide for many artists throughout the world. Francesco Monotti<sup>2</sup> – right hand to Pietro Maria Bardi<sup>3</sup> – had already understood as much when on the 10<sup>th</sup> of July, 1947, from Rome he wrote to Morandi about the 1946 *Natura Morta* (V.514) that, as a result of his efforts, became part of the collection of the Tate Gallery, London.<sup>4</sup>

“Here is where my personal, self-centered interest contrasts with the common and more important interest of your art’s international assertion. Therefore I’ll prepare to consider this work like the first of a series to send abroad, for a solo exhibition that will set the basis for creating a taste for your work. It will take 5 – 6 or 10 years of intense penetrative work to fully assert the excellency of your work. It is a Word ears are not prepared for. If we don’t start soon it could even be too late and one shouldn’t always trust the principle by which justice over time prevails. Time often doesn’t mean justice and like all other justices requires illustrious lawyers, law courts, mountains of stamped and unstamped papers. On the day you’ll write me: I have 20, 30 paintings at your disposal to use for a great exhibition abroad, it will be a great day for Italian art.”<sup>5</sup>

Monotti’s effort and faith in the value of Morandi’s paintings lengthily persisted without hesitations insomuch as that on the 17<sup>th</sup> of February, 1948 he wrote to the artist that “everywhere I’ve been I’ve had the chance to see how your name is well known and appreciated. What, alas, is missing is a direct

acquaintance with the work. It’s more of heresay, a curiosity, a culture phenomenon. In São Paulo there’s a large group of artists that discuss your art, write articles where you are referred to as a Maestro, and all because of some small black and white reproduction. But, a little at a time, even in that far away country, we hope to get something done.”<sup>6</sup> And that “something” was in fact done a few years later.

On the events leading to the IV São Paulo Bienal, on the paperwork from that period, on the delicate diplomatic relations elapsing between the art historian Rodolfo Pallucchini, at the time Secretary general of the Venetian Institution, with the artist and lenders refer to Maria Cristina Bandera’s volume, *Morandi sceglie Morandi*. *Corrispondenza con la Biennale 1947 – 1962*, Milano, Charta, 2001.

On the reasons presently pushing us to bring Morandi back to Brazil I intend to personally dwell more insistently so as to explain how this project isn’t just a nostalgic attempt of reliving the past but comes from the belief that, after all these years, Morandi’s universe keeps spreading in time towards unpredictable dimensions.

The works present in this exhibition represent a synthesis of Morandi’s entire artistic research, from the early works to metaphysics up to the last year’s dissipation of painting and are configured, in their entirety, as a sort of landscape of a well outlined noetic city inhabited by few entities (still lives, flowers, shells and landscapes) and built according to an extremely pure architectural invention under the rules of that moral rigor that Morandi so skillfully translated into his own pictorial language.

If one follows the rhythmic progress of the exhibited works with both the eyes and the spirit, one can’t but be stunned by the surfacing of some fundamental characteristics of his work: the-essentiality and purity that in the artist’s poetic universe take on a necessary and absolute position making his painting independent and responsible before the creative act. They are masterpieces that testify the variety of expressions with which the Bolognese Maestro managed to indicate that ambiguous and relativistic sentiment of time-space, distinctive of contemporary sensibility.

His dedication was to an art founded on observation or as the poet Yves Bonnefoy would say “on a glance”, transposing in painting what Husserl identifies as the eidetic reduction, meaning the intellectual intuition of the essence of things. In this respect Morandi is the painter of phenomenology, mostly because he has adopted a perceptive view of reality from which any prejudice and categorical judgment from the background of man is excluded.

A synthetic example of a precocious phenomenological view applied to Morandi’s artistic research is an article by Mario Pedrosa (famous Brazilian art critic) published on October 30<sup>th</sup>, 1957 on the *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) with the title



*Um dia de Morandi?*, to which Morandi himself refers to in the unpublished autobiography sent from Grizzana to Lamberto Vitali on August 27, 1963. At the end of the above mentioned document, that we have the pleasure of publishing for the first time in the herepresent volume, Morandi shows a profound admiration for Pedrosa “ [...] I, for example, looked for a very nice article that truly interested me by Dr. Mario Pedrosa, one of the most intelligent people I’ve ever met now Director of the São Paulo museums. I even had the translation from Portuguese that Marchiori’s wife had done for me. Uselessly [...]”.

It’s a surprising article that not only reveals Morandi’s curiosity and thoughts and controverts too often insinuating and arbitrary rumors (for example that he was a locked in a *turris eburnea*) but that also proves that even 55 years ago, outside of Italy’s borders, the founding aspects of his art had been acknowledged and understood, to the point of awarding him with a prestigious recognition at the São Paulo Bienal. Mario Pedrosa had known he stood before a genius, a thinker more than an artist when, describing the day he spent with Morandi in Bologna (June, 8, 1957), he wrote:

“[...] There is nothing in him which is narcissistic as everything starts from a perception, meaning from an external vision which he intensifies to the point of contemplation. In this vision he excludes any type of interference, subjective projections, other comparisons and reminiscences alien to the visual quality. Rather, it has always been his belief that the pure perceptive view of the external world is richer and more surprising and infinite than a view or rather a representation or better yet than a purely imaginary or mental conception.”<sup>8</sup>

How not to consider these words an exemplary synthesis of a pure phenomenological research, meant to question the connection between mind and reality? A very mysterious reality that Morandi undertakes to decipher using examples from his existentialism managing to grasp an absolute truth, controlled by reason and transformed into poetry. All his works are accordingly the result of a rational reflection commented by a lyricism and by an intrinsic poetic *vis*. Morandi is a new man that reasons on existence to affirm it not as a philosopher but as a man who paints, using his art.

He needed to dedicate lengthy periods for each new undertaking: he didn’t give in to so called “inspiration” but rather conducted a thorough study on his references in order to establish a connection with the objects enveloping enough to no longer have doubts regarding their presence, color and form.

I like to recall an ancient Chinese parable in which the Emperor had ordered a painter to draw a crab. The artist accepted but in exchange asked a villa, twelve servants and five years time, after which the Emperor went to visit him and demanded the promised drawing. The answer was that it was not yet ready and that he needed another five years. These

also passed and the Emperor, by now impatient, returned. The painter asked a servant to bring him a white sheet of paper and a paintbrush and in an instant, with a single motion, under the astonished gaze of the Emperor, he drew the most beautiful and perfect crab ever seen. The drawing of the crab resulted elementary but this didn’t mean that the painter had spent the years the Emperor had allowed him in idleness. On the contrary: he, obviously, had thought, studied, worked. He had practiced, trained in his task. He had accumulated so much knowledge that he was able, ten years later, of taking the problem he’d been given to its synthesis. This parable is similar to an account given by Efreem Tavoni<sup>9</sup>: Paola Ghiringhelli, daughter of Gino, dealer and longtime friend, who had asked Morandi how long it took him to finish a painting, had been answered: “It takes twenty minutes to paint, but to get to those twenty minutes it takes me days and days of thinking, selecting and arranging the objects; sometimes I have to do it over again to wait for the right light that appears only at a certain time of day. When the color has reached its intensity, the shape is at its fullest. The same said Cézanne”<sup>10</sup>. The right light. At a certain time of day. But how did Morandi decide what light was the right one? Apart from his intellectual capacities he used a rubber band as a meridian hung on a nail above the table with his compositions. When the ray of light reached the rubber band, it projected a shadow that told the artist that the moment had come to start working. And at that instant, his usual ritual began, far from being an expression of manic and obsessive behavior, it unwounded according to an attentively calculated and aimed direction: he arranged vases and bottles with prossemic precision, moving them like pawns on an intimate board, looking for the right arrangement subject to a declared architectural taste, measuring its space in terms of tone and light, unlinked to time that was for Morandi motionless, not during his work but in the Proustian meaning of the word. As for the great French writer, art fixed by time is an interior and not an exterior temporal order, an entirely subjective time that makes those sensations of which, for Morandi, the objects are Ambassadors, eternal. And, again assimilable to Proust’s poetry, is his relation to the object; as stated, the Bolognese painter addressed the object with contemplation and exploration, he undressed it of context and charged it with his own feelings, in short, he gave it a soul.

It is, however, necessary to underline how Morandi selected and chose the models for his accurate and meticulous compositions: only certain bottles or vases or bowls had the privilege of posing to become part of his prearranged architectures and when their right collocation was found they were transfigured in simple presences, volumes, ideas, formal pretexts through which to inquire on the proportions between light, color and space.

As Alessandro Parronchi wrote: “[...] They are, it’s true, objects and landscapes selected with time and in this lies the efficiency of the painter’s personality by which only a specific shell, a certain tree or a wall in a particular light were suitable, renouncing their function as objects to take on their universal function: to

remind us of beauty, the effectiveness of all creation. They are never identical, these trees, houses and objects, that like for living creatures, nature and time want different [...]”.<sup>11</sup>

Morandi’s greatness is also in having managed, in the monotony of a single theme, to exorcize repetition, to give space to free variables and vibrations perfectly correspondent to the vibration of his being, in the successful attempt of asserting the value of existence.

By examining the syntactic and semantic process at the base of the exhibited works, in the oils like in the engravings, the pictorial coherence with which Morandi faces the various themes is striking. The various phases through which his research evolves can be followed over a period of time. His constant research of the synthetic power of light, his capacity of gaining intensity to obtain color or, more precisely, tone. Nothing is left to improvisation or inspiration. Everything is always reasoned.

The exhibition begins with an extraordinary piece from 1919 where the lingering of the cold metaphysical breath starts yielding to the more of matter suggestions of Plastic Values. An extreme severity forces the objects inside a well defined area and the austere rigor and clarity of the shapes reinvent Morandi’s image in a three dimensional space that finds once more the principles of classic perspective. A feeling of pure silence transpires through the object’s plasticity, functional for the artist for their strong architectural worth and far from any symbolic implication contrarily found in De Chirico and Carrà. So, after the geometric attempts of the early Twenties, where the shapes are immersed in a light which sublimes their plastic and spacial values in slow variations of tone, Morandi undertakes an entirely independent and free path, creates his own language of expression, invents a new space, a new light, a new color. In this period nocturnal tones prevail. The almost violent brush stroke extends on a rich, manifold pictorial matter, loaded of intense sensibility, where color coagulates and assembles in a perfect osmosis with the perception that begins within the author’s pictorial conscience. The objects and houses, arranged according to a perfectly timed rigor of syntax and metric system, forwardly faced are hit by a previously unknown luminous energy capable of making even the most visionary shapes pulse and vibrate.

A higher degree of expressive intensity is reached by Morandi in the Thirties. In the still lives from this period the objects seem to intercede, collide, advance, leaving their tracks behind and proceeding into dark and sullen shades. We witness a painful deformation in which the represented element is transformed into piles of matter, contracts, and exchanges place with its shadow, still remaining in our and the artist’s sight that, by looking through it, looks within himself.

Cesare Gnudi’s words well express the works from this period: “Until 1936 we saw a predominance of images emerging from a profoundly melancholic sentiment, at times even painful and dramatic; that emerged from the shadows surfacing through a

harsh and bitter reality. The objects appeared from deep and living apparitions, as transient as ghosts, and became themselves hesitant shadows moving against light. Shadows and lights equally corroded the real consistency of the objects in an atmosphere tending to repressed and silent drama or invaded by a warm pathetic sadness.”<sup>12</sup>

A note of “sedated drama” is instead present in the landscapes from those years. From 1927 Morandi’s landscapes are places where he constantly returns as a necessary landing: the villages of Roffeno and Grizzana on the Bolognese Appenino. “Nature presents itself to his spirit as an eternal calmness in which the slow and solemn pulse of light beats.”<sup>13</sup> There is no human presence in his landscapes, nothing that could upset nature from its infinite passing of time.” It’s a world that has lost the shape of man to find the value of things.”<sup>14</sup>

Even during the tragic years of war when Morandi withdraws to Grizzana, his landscapes reflect an interior wish for serenity, message of “deepest stillness”, of Leopardian memory.

The memory of Cézanne and Corot from the Tens and Twenties, even if not entirely absent, is by now faded; everything is solved by a subliminal power of a splendor which commands each element of the composition, transforming the natural fact into a lyric dimension of pure poetry. “Morandi’s landscapes – Pallucchini writes – give us a pretty clear glimpse of his feeling and the fact of nature; and how this sentiment takes on a shape and form of a pictorial expression transfigured in a rigor that presumes harmony and balance, thus certifying its classic inspiration.”<sup>15</sup>

War inevitably marks a desperate, painful and gloomy fracture in Morandi’s work that infolds in the attempt of finding a meaning in a civilization where all values seem to crumble. Aware of the fragility of good (going back to a fundamental text by Martha Nussbaum) interpreting sufferance like a hero from a Greek tragedy “like a part of acknowledgment or perception, like a partial item with which a character identifies his condition of human being”<sup>16</sup>, Morandi finds in the shell’s fossil the subject with which to express absolute silence, the unexplainable impenetrability of the reasons that bring man to such violence. In those years, he paints as many as eighteen still lives with a shell, emblem of a nature where *humanitas* is missing and, through matter, freed of emotion. A feeling of emptiness and desolation accompanies the works from this period along the “white road” that brings with it uncertainty and a perception of the unknown but that, perhaps right after the last curve, will find a better destiny.

And concerning this famous painting from 1941 (here reproduced in p.39) and part of the Giovanardi collection (today at the Mart of Rovereto) Diego Valeri<sup>17</sup> wrote:

*“La strada bianca”* di Morandi  
I mattini d’argento  
e i pomeriggi biondi  
distesi su la lenta onda dei colli  
e su le facce lisce delle case

tra oscure masse d'alberi.  
E la strada che gira  
sotto un sole lontano...  
Il paese dolcissimo è specchiato  
nell'immoto miraggio  
della malinconia,  
color del tempo, eguale come il tempo.<sup>18</sup>

If in the Thirties Morandi painted more landscapes than still lives, the years following the end of the Second World War are characterized by the opposite tendency: almost seven hundred still lives against little more than a hundred landscapes. It's the time of the assertion of series and variations," the elementary mechanism of innovation and development" as defined by Umberto Eco in the speech he gave for the Museo Morandi opening on October 4, 1993.<sup>19</sup> "I believe – continued Eco – that we will fully grasp the immense innovative ability of Morandi who painted something different each time, only when more refined electronic devices will allow us to realize what unseen things his paintbrush, from canvas to canvas, invented in each millimeter of space".<sup>20</sup> The objects and flowers from these years have an atmosphere of a more limpid psychological tension, at times represented in monumental subjectivity and other times constricted in an architecture whose shapes interpenetrate and fold back, clenching themselves in compact blocks in which a primordial interior force gathers.

In the last ten years of activity, Morandi's terminology is reintroduced as a language that gets more and more rarefied. Light is transformed, becoming lighter and undefinable; it no longer seems to come from matter but from an invisible source that homogeneously illuminates space. An energy which transcends the object's contingency , leaving it covered in its blanket of mystery, in a sort of waiting suspended outside of time. The pictorial matter becomes light enough to vibrate with new tonal chords that fade in the whiteness of absence, reaching a disintegration of borders. Objects, even if turned ephemeral, assert the value of existence. Even their alignment changes: they get closer, disappearing one behind the other, deprived of matter's weight but not of the tone of a declared pain. Extreme divestment. What is striking of this phase is precisely this refined intangibility and the extraordinary lightness of shapes that almost seem to be sublimed by an an elegiac toned melody that sounds in the weave of a brush stroke at its purest catharsis.

To fully understand Morandi's stylistic evolution one mustn't forget that next to painting he developed engraving, which he controls and dominates to the point of using it with extreme naturalness, scratching the slab nestled on his leg while sitting on a corner of the bed in his studio. That is where the idea of dedicating an entire hall to his etchings, selected amongst the ones present at the 1953 São Paulo Bienal, comes from, testifying to how the graphic exercise was for the artist a moment of heuristic research, a chance of objectively analyzing natural data, hidden territory of poetic enchantment and lyric emotions. A technique that came spontaneous to Morandi and that

had the power of connecting "what is seen and what is felt"<sup>21</sup> an additional account of the real. Morandi's engraving parable is already sublime in 1930 when for "indisputable fame" he is assigned the professorship of Engraving Techniques at the Fine Arts Academy of Bologna. Amongst his many students Luciano De Vita, that will go on to become his assistant from October 1954 to September 1956, stands out in Morandi's eloquent words: "He engraves well... he's my best student."<sup>22</sup>

De Vita remembers the Maestro as: "He taught predominantly the mark, or rather the semantic condition of marks, the value of the mark and the way of getting it back, through brief discussions between student and Maestro. [...] not everyone understands the value of the mark, nor do they know how to use it. Hatching is, in fact, Morandi's formal invention." [...] <sup>23</sup>

It is precisely from engraving that Morandi gets a few fundamental technical suggestions to develop painting, for example the possibility of studying and defining the geometrical division of the internal structure of space, translating the fluidity of the brush into hatching where the different shades of light and dark, the addition and subtraction of lines, their reasoned arrangement "become comparable to the basis of the metric system, on whose scale the poet reaches the transcendent space to which he aspires even if initially ignoring it"<sup>24</sup>. The clear and essential marks Morandi uses with the discipline that will turn him into the greatest Italian engraver of the XX century, create, within the field of vision they help to realize, a rhythm where their thickening and thinning, their interweaving and separating bring to life a web that structures the entire content and emotion of the artist's universe. A universe that extracts from the surface on which our gaze travels, the prophetic promise of finding in the image "a truly existential dialogue with nature", uncorrupted stillness and ecstasy of the soul.

«*Natura morta*» di Morandi (Acquaforte)

Una luce acuta,  
che è lì, portata  
da un invisibile raggio,  
penetra dentro la mole  
compatta dell'ombra,  
vi scava linee forme figure.

Consunte cose sorgono nuove,  
schiudono gli occhi, stupiscono  
di rivivere ora  
in quella pura luce immemoriale.  
La bottiglia, velata dalla polvere  
favolosa dei vecchi solai,  
da se stessa risplende,  
effondendo un alone  
di luna fredda, senza colore,  
emersa ora dalla notte del nulla.

[Diego Valeri]<sup>25</sup>

It can be stated that all of Morandi's work has those aesthetic and ethical values on whose traces so many contemporary

artists move, along a time axis that flows without geographical boundaries and that unites, in terms of style and language, different authors around Morandi's work.

Thus, he is not only an utmost witness of his time but model for several authors, looking up to him as the Maestro that taught them what is simple, essential and pure; transmitted a load of principles and values, solving the eternal contrast between idea and matter, visible and invisible, finite and infinite, art and artifice. They are artists that interpreted Morandi's vocabulary and recognized his syntax but, above all, found the answers to our time's questions and shed light on new possibilities.

"People often link my work with Morandi's, perhaps because we share a sensibility, a quality of silence, of non violence, an unpretentious delineation of a space for meditation, for pictorial purity [...] Morandi observes the same objects and devises countless poetic variations on them, an obsessive vision that displays a multitude of approaches and standpoints, as if the artist were seeking to become one with these objects. He seems caught by the euphoria of a faithful lover who screws up his eyes to reconstruct and gain a better appreciation of the *sfumato* of rich yet subdued colours: an unassuming form of faithfulness that always brings him back to the same point of departure – although without repetition – and leads him to revisit, reconsider and recreate the same instance of love and light [...]"

[Roman Opalka in *Giorgio Morandi*, catalog to the exhibition, (London, Tate Modern, 22 May – 12 August 2001). Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 October 2001 – 6 January 2002), edited by D. De Salvo e M. Gale, Tate Publishing, Londra 1991, p.58]

"Giorgio morandi superbly used his hatching to create all his grays".

[David Hockney in *David Hockney. Paintings and prints from 1960*, catalog to the exhibition (Liverpool, Tate Gallery 7 April 1993 – 13 February 1994), edited by Penelope Curtis, Tate Gallery Publications, Millbank, London 1993, p.23]

"Morandi is the person that carries forth my father's art. He's the link between his art and mine. I always paint my still lives with Morandi in mind."

[Ben Nicholson in *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, by Angela Vettese, in *Morandi ultimo, Nature morte 1950 – 1964*, catalog to the exhibition, (Verona, Galleria dello Scudo 14 December 1997 – 28 February 1998), edited by L. Mattioli Rossi, Mazzotta, Milan 1998, p.61]

"Morandi provided a clear example. How do you make a flat surface interesting? How does it sustain thought and give rise to thinking? So Morandi was exemplary for me."

[Christopher Le Brun in *Towards Abstraction in Morandi's legacy. Influences on British Art*, catalog to the exhibition, (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 12 January – 25 March 2006. London, Estorick Collection of Modern Art, 5 April – 18 June 2006), edited by P. Coldwell, Philip Wilson Publishers, London 2006, p.17]

"Bernd and I always loved Morandi. Maybe we were drawn to the independent attitude and directions in his paintings [...] There are basic common elements that derive from the idea of a systematic collection of simple things and from their organization. To create images where the subject is presented as central, in a direct manner, and without painterly extravagance. In the end the clearest and most lucid interpretations can also end up being those that are most magical. I believe that Morandi obtained precisely this result."

[Hilla Becher in *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*, catalog to the exhibition (Bologna, Museo Morandi, 24 January – 19 April 2009), edited by G. Maraniello, Schirmer/Mosel, München 2009, p.7]

"There are such good lessons to learn from looking at his work. They have to do with certain propositions that I think serious painters need to be aware of. One of them, I think, is the wonder of intimacy and the love of long looking. Of staring but at the same time moving the eye, finding out what's really there, and there are so many things that are subtle and may look like something at one moment but not the next. There's always that kind of "not quite" with Morandi and yet the feeling of totality is so nicely complete. It's always a joy to look at his work. He also cautions us painters against the idea of over doing. It's alright to have drama but not melodrama. So many good lessons."

[Wayne Thiebaud in *Intervista a Wayne Thiebaud*, in *Wayne Thiebaud at Museo Morandi*, catalog to the exhibition (Bologna, Museo Morandi, 4 March – 2 October 2011), edited by A. Masi, Corraini Edizioni, Mantova 2011, p.28]

"When I first saw Morandi's paintings I immediately understood that I was no longer alone, that what I longed for existed and could become visible, tangible. I was sure that in that apparent simplicity lay something true, real. I felt sincere gratitude towards who showed me *my* path, and its a feeling that has always been with me. I continue to consider Morandi my teacher even now that my research is moving elsewhere"

[Alexandre Hollan in *Intervista ad Alexandre Hollan*, in *Alexandre Hollan – Silenceus en couleurs*, catalog to the exhibition (Bologna, Museo Morandi, 8 October 2011 – 5 February 2012), edited by L. Selleri, Edisai, Ferrara 2011, p.21]

"So now it's our turn, to carry this man's work forward and to fight for him, and to fight for painting. One of



the greatest gifts and lessons given us when we walk into his world and look at the paintings he made is for the young artist to know that one does not need to look far for what is important. One does not need to abandon oneself. One does not need to follow fashion into the ditch and awaken with nothing one can hold and call his own. One simply needs to trust deeply what one has and to hold this closely and nurture it, whatever it may be. And to simply awaken each day and go on, and to not always question every move one makes and to not always look for answers in all you do, as the answers will come over time. And if you should ever need the strenght and support to go on, just look back over your shoulder at the example of Giorgio Morandi and I am certain this will lift your spirits and remind you of what you need to do.”

[Lawrence Carroll in *Dimora delle emozioni* in Giorgio Morandi, catalog to the exhibition (Lugano, Museo d'Arte della città di Lugano, 10 March – 1 July 2012), edited by M. C. Bandera/M. Francioli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p.252]

Sometimes artists feel the need to pay homage to the Bolognese artist, perhaps while trying to find the right poetic interpretation of his art in their poetic process. I recall the 12 still lives that Renato Guttuso painted between September and October 1965 in memory of that friend gone the year before. Or again Geoge Segal’s 1985 *Morandi’s still life* or *Still Life* and *Day for night* by the videomaker Tacita Dean that in 2010 filmed for three days Morandi’s studio in via Fondazza resolving that: “ Among his objects – that to this day hold the aura of their representations – I have at last understood how to treat them: I filmed them singularly, one at a time, fixed at centre frame, doing what Morandi would have never done, filming them almost by chance in random compositions”. Several other names could certainly be cited of people who craved to meet Morandi in art’s “aesthetic pantheon”, facing his models and questioning them in the attempt of penetrating the pictorial mind that had transformed them in silent interlocutors of a profound existential affair. As if “today’s Morandis” to use Panza di Biumo’s definition, by using their own language, their own style and their own expressive means, mean to undertake a sort of exploratory voyage in Morandi’s painting, to interpret the psychology and mystery that resides behind his bottles and his vases. Almost wanting to participate in that poetic miracle and satisfy their own ambitious desire of internalizing the Bolognese painter’s message and re-elaborating it into their own free chant in the hope perhaps of echoing in time’s eternity, like Morandi’s art.

I wish to thank Mr. Carlo Zucchini for having allowed me to consult part of his personal archive including unpublished documents belonging to Maria Teresa Morandi who wanted him guarantor of the donation.

1 C. Wright, *A Short History of the Shadow* Farrar, Straus & Giroux, 2002.

2 Francesco Monotti was the owner of the Studio d'Arte Palma in Rome.

3 Pietro Maria Bardi, journalist, art critic and gallery manager, migrated to South America at the end of the war and, with his second wife, the architect Lina Bo Bardi, founded in 1947 the MASP, Il Museu de Arte de São Paulo in Brazil of which he remained director for 43 years.

4 In mentioning this event it is important to underline that the main reason for which one of Morandi’s paintings ended up at the Tate Gallery was Francesco Monotti. Strongly convinced of the international appeal of Morandi’s art, he worked to get the donation evaluated by the Administrator’s committee of the British museum under the guide of John Rothenstein. The decision was unanimous and unprecedented as written by Monotti himself in a letter dated 16 May, 1947 [...] *the administrators took an almost unprecedented decision, that of accepting a donation to the Tate Gallery collection without having previously seen the original work [...] basing the decision solely on the photographic documentation.* And on a post scriptum to the same letter *his painting will be the only work by a living Italian artist to become part of the Tate Gallery collection. And of the dead ones there’s only one or two Mancinis.*

5 Unpublished letter kept in Carlo Zucchini’s personal archive.

6 Unpublished letter kept in Carlo Zucchini’s personal archive.

7 M. Pedrosa, *Um dia de Morandi*, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 August 1963.

8 Ibidem.

9 Well known connoisseur, art dealer and friend to Morandi, Efram Tavoni supervised, with Marilena Pasquali, the classification of drawings by the Bolognese painter.

10 E. Tavoni, G. Ruggeri, *Morandi amico mio*, Charta, Milan 1995, p.98.

11 A. Parronchi, *La realtà di Morandi*, extract from *Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna*, vol. VIII, 1966.

12 C. Gnudi, *Morandi*, Edizioni “U”, Florence 1946, p.32

13 Ibidem, p.33

14 L. Serra in *Significato di Giorgio Morandi*, extract from “Convivium raccolta nuova” 1948 – n. 2, p.186

15 R. Pallucchini, *Personalidade de Morandi*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paolo*, catalog to the exhibition (Museu de Arte Moderna de São Paolo, September – December 1957), p.18

16 M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Il Mulino, Bologna 2010, p.113

17 Diego Valeri was a leading figure of Nineteenth Century Italian Poetry in addition to being a French and Italian Literature essayist and prose writer on art.

18 D. Valeri, *Amico dei pittori*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967, p. 13. “The silver mornings/and the blond afternoons/ lying on the hill’s slow waves/ and on the houses’ smooth facades/ between the obscure shadows of trees/ and the street that turns/ under a distant sun.../ the sweetest of villages is reflected/ in the still mirage/ of gloom/ color of time, as unchanging as time.”

19 The Museo Morandi of Bologna is in the Palazzo D’Accursio (or Palazzo Comunale) in Piazza Maggiore, inaugurated on 4 October 1993 thanks to a generous donation by Maria Teresa Morandi, the artist’s younger sister. Adding to an important collection of works already belonging to the Galleria D’Arte Moderna di Bologna, the works contributed to creating the most extensive and significant public collection dedicated to Giorgio Morandi.

20 U. Eco, *Il mio primo Morandi*, inaugural lecture for the Museo Morandi, from *Giorgio Morandi 1890 – 1964*, catalog to the exhibition (New York,

The Metropolitan Museum of Art, 16 September – 14 December 2008, Bologna, MAMbo, 22 January – 13 April 2009) edited by M.C. Bandera, R. Miracco, Skira, Milan-Genève 2009, p.342.

21 “Don’t worry about the technique. Always try to do what you see which is the equivalent of what you feel. That’s how technique begins. Forgive my advice.”. Wrote Morandi in a letter to Janet Abramowicz in 1958, the same one mentioned in the essay *La tecnica dell’arte incisoria di Giorgio Morandi*, in *Morandi. l’opera grafica. Rispondenze e variazioni*, catalog to the exhibition (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, December 1990 – February 1991. Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, marzo – aprile 1991), edited by M. Cordaro, Electa, Milan 1990, p.42.

22 C. Zucchini, *Visita a Giorgio Morandi*, in *Il Foglio di Crevalcore*, edited by Accademia Indifferenti Risoluti di Crevalcore, 1968.

23 L. De Vita, *Le lezioni di Rembrandt e Piranesi*, from *La città di Morandi 1890 – 1990. Cent’anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, edited by R. Renzi, Cappelli Editore, Bologna 1989, p.74.

24 W. Haftmann, *Giorgio Morandi. La vita esemplare di un pittore*, from *Giorgio Morandi: 1890 – 1990*, catalog to the exhibition (Bologna, Galleria comunale d’arte moderna, 12 May – 2 September 1990), edited by M. Pasquali, Electa, Milan 1990, p.22.

25 D. Valeri, *ibidem*, p. 15 “A piercing light/that is there, brought in/ by an invisible ray,/penetrates within/ the shadow’s compact mass,/digging lines shapes patterns./Things consumed return renewed,/open their eyes, dazzled/ to live now once more/since time immemorial./ The bottle veiled by the attic’s pleasing dust, shines from the self, effusing a halo/ of cool moon, without color,/ now surfacing from nothingness’ night.”

## IN AND AROUND BIENNIALS

LORENZA SELLERI

*Morandi controlla il sonno delle bottiglie  
che a loro volta controllano  
la veglia di Morandi*

*Sotto i portici bolognesi  
Morandi cammina  
orfano di padre e di bottiglia*

Murilo Mendes<sup>1</sup>

Who knows if Morandi would have authorized this exhibition and approved of the choice of the works? The fact that during his life his name repeatedly appeared in art exhibitions throughout South America would lead to believe that Morandi, perhaps with his usual reluctance, at the end would have consented to this one as well; as, after all, he had already done since that 20<sup>th</sup> Novecento italiano Exhibition held in Buenos Aires in September 1930.<sup>2</sup> The Bolognese artist’s presence in South America was anything but occasional. The merit for Morandi’s constant inclusion in collective exhibitions of Italian art, however, goes to Carlo Alberto Petrucci, at the time director of the Regia Calcografia and himself a talented engraver; and teacher in Rome to Iberê Camargo. We owe to Petrucci the founding and the managing of the Section of Black and White within the Fascist Fine Arts Union; this branch collected and promoted artists working in the field of engraving and drawing through exhibitions and Petrucci never failed to regularly include one or more of Morandi’s etchings. The engraved papers were at times taken directly from a folder, filed at the Calcografia, from which the Director could pick what needed without continuously asking Morandi; and this proved to be determinant for the successful outcome of his projects. One of these papers (an unidentified landscape), for example, was exhibited in April 1937 at the *Esposizione celebrativa del Cinquantenario dell’Immigrazione Ufficiale nello Stato di São Paulo*; clearly held in São Paulo, Brazil. For the 1939-40 *Mostra d’Incisione Italiana Moderna* which toured Latin America, Petrucci did however have to turn to Morandi because the folder was by now overly slim; and so it was, that for the occasion, the artist personally sent four *Nature morte* and two *Paesaggi*<sup>3</sup>. The sequence of Italian art exhibitions with at least one work by Morandi that took place in those distant lands continued even after the war <sup>4</sup>. From a letter written by Carlo L. Ragghianti on Dec. 9, 1946 we learn that Morandi was on the verge of selling to Dr. Emilio De Benedetti a *Natura morta* (V.547) “that will have to go to Brazil”<sup>5</sup>. The work (V.547) was effectively exhibited in the *Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica* later held in São Paulo and Santiago, Chile<sup>6</sup>. From the correspondence between Morandi and Petrucci we also learn that at the *Mostra dell’incisione italiana and Mostra*

*del libro* which took place in Santiago, Chile, in September 1947, two of Morandi’s etchings were compared: *La strada* dated 1927 (V.inc.30) and *La strada bianca* dated 1933 (V.inc.104), already exhibited at the *Esposizione di pittura italiana moderna* in Rio a few months before<sup>7</sup>. It is also important to remember that in that same year the Museu de Arte de São Paulo (MASP) was founded thanks to the influential initiative of the magnate and senator Assis Chateaubriand and to the dynamic critic and art dealer Pier Maria Bardi who, having moved to Brazil at the end of the war (after organizing an exhibition entirely dedicated to Morandi at the Galleria la Palma, Roma, in 1945) worked to impose the name of the Bolognese artist among the local collectors. He himself owned several of the artist’s paintings<sup>8</sup>; some of which would later become part of another Brazilian collection, Da Silva’s in Rio de Janeiro<sup>9</sup>. From an inscription on the back of the *Natura morta* dated 1950 (V.779) we learn that the painting was Bardi’s gift to his wife, Lina Bo, for Christmas in 1953.

Pier Maria Bardi’s activity as curator of the Brazilian museum went on for over forty years; allowing him to spread Morandi’s name both through articles published in his magazine “Habitat” and through publications released in Milan for the Edizioni del Milione. It is known that Bardi aimed at a continuous growth of the museum patrimony; and that he was considerably critical towards the institution of a biennial event that he considered somewhat dispersive and certainly ephemeral<sup>10</sup>.

Nevertheless, in 1951 the São Paulo Bienal opened its gates<sup>11</sup> presided by the industrialist Francisco Matarazzo Sobrinho, better known as Cicillo<sup>12</sup>. The Italian government entrusted the organization of the Italian section of the first Brazilian Biennial to the Biennale di Venezia, the event’s inspiring “twin”, and its President, Giovanni Ponti. Ponti also wrote the text for the catalog, explaining that the Italian art chosen represented works “from different times and trends in order to convey some amongst its more significant expressions.”<sup>13</sup> The relevance of the event is demonstrated by the Archivist Storico d’Arte Contemporanea della Biennale di Venezia’s decision to publish its own catalog (in Portuguese) *Artistas Italianos de hoje na primeira Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo-Brasil*, expressively for the occasion, with an introduction by Rodolfo Pallucchini, secretary-general of the Venetian Biennial. On that occasion, Morandi’s works were twenty, ranging from oil paintings to etchings<sup>14</sup>. The canvases, seven *Nature morte*, two *Paesaggi* and one depicting flowers, came from Jucker<sup>15</sup> and Marmont’s<sup>16</sup> Milanese collections, from Roberto Longhi’s<sup>17</sup> Florentine collection and from Cesare Gnudi’s<sup>18</sup> Bolognese one. The engraved papers came from the Venetian collections<sup>19</sup>, mainly Arturo Deana’s<sup>20</sup>. As the present exhibition is taking place in Iberê Camargo Foundation, I would like to underline that the Brazilian artist had also been invited to exhibit in that first edition of the Paulista Biennial.

In Italy, in the meantime, there were some who wanted to organize a Morandi solo exhibition in São Paulo; it was Gino

Ghiringhelli, owner (together with his two brothers Peppino and Livio) of the Galleria del Milione in Milan and the Bolognese painter’s favored referent and dealer for his work. From a letter dated February 13, 1952, by the Brazilian artist Livio Abramo<sup>21</sup>, we learn that Morandi wanted to verify the willingness of his Milanese dealer and “of his friend, owner [sic!] of a collection of his work.” Livio Abramo hopes to receive a positive reply from Morandi “to be able to write to São Paulo and concretize an event that,” he’s sure, “will be received with the greatest enthusiasm both by Brazilian artists and audience.” We don’t know how the matter evolved and for what reasons the exhibition never took place but, in that same period of time, one of Morandi’s works was entering Brazilian soil as Abramo writes in the above mentioned letter a “very kind gift”, “for our friend Mario Pedrosa<sup>22</sup> in Rio”<sup>23</sup>.

It was for a fortunate coincidence or destiny, as Matarazzo Sobrinho wrote introducing the 1<sup>st</sup> Bienal, that the 1953 second edition of the Paulista event coincided with the fourth centennial of the city’s foundation. In the Parco di Ibirapuera’s Country and State pavilions, the works exhibited were almost doubled; and this time Italy<sup>24</sup>, apart from a selection of contemporary artists (“Sala Geral”), organized a small futurist retrospective (“Sala especial”). Once again the Biennial published its own specific catalogue, with an introduction by Pallucchini, titled *Futuristas e artistas italianos de hoje*<sup>25</sup>. The two introductions in the Biennial’s official catalogue, on the “artistas italianos de hoje” and on the “futuristas” respectively, were given to Giovanni Ponti and Umbro Apollonio, second superintendent of the Italian São Paulo exhibition. For the first time names such as Casorati, Cassinari, Mafai, Rosai, Sironi appeared in the “Sala generale” next to names from the 1<sup>st</sup> Bienal like Morandi; this time present with a solo exhibition of his engravings, a selection of twenty-five etchings belonging to Lamberto Vitali’s<sup>26</sup> Milanese collection. As underlined by Pallucchini, Morandi’s distinguished friend and scholar worked to choose “not only the most beautiful ones but keeping the aim of documenting the process in its intimate developments.”<sup>27</sup> Morandi won the first prize for engraving, 50.000 cruzeiros.<sup>28</sup> Perhaps because of this prestigious recognition, Petrucci seemed to want to further assert Morandi’s name, integrating his engraved papers in exhibitions dedicated to contemporary Italian engraving. And so it was that two *Nature morte*, dated 1929 and 1942 respectively, were exhibited in *Gravura contemporanea Italiana*, opened in São Paulo on 8 Nov., 1956; the first one came from the previously mentioned Calcografia folder and the second is believed to have been lent directly by Petrucci. A month later another event was organized by Petrucci, *Grabados contemporaneos de la Calcografia Nacional de Roma*, and destined to tour extensively through Latin America. The tour began in Lima and arrived in Montevideo passing through Arequipa, Bogotá, La Paz, Santiago, Concepción, Caldura, Valparaíso, Antofagasta, Iquique and Buenos Aires; following a schedule liable to change in accordance with sudden opportunities rising from

local Italian Cultural Institutes. This implied significant delays for which the prints (the *Natura morta di vasi, bottiglie etc. su un tavolo* dated 1929, the *Paesaggio* dated 1930, *El caserio*, difficult to collocate and *La strada bianca* dated 1933) returned to Rome in October, 1960 and not in July 1958<sup>29</sup> as originally planned. On December 20, 1959 Petrucci wrote to Morandi: “I’m still trying to locate the “Strada Bianca” proof print that perhaps is still somewhere in South America [...] where it had toured thanks to the benignity of the Ministry who, however, had declared it unsaleable. So, should it be there, it’ll return soon and I’ll immediately send it to you [...]”<sup>30</sup>. A month later, three paintings appeared in the vast exhibition<sup>31</sup> *Diez años de pintura italiana* that, after opening at the Museo de Bellas Artes in Caracas, touched Bogotá, Lima, Concepción, Buenos Aires, Montevideo and Rio de Janeiro<sup>32</sup>. A year had begun where Morandi’s name echoed across the oceans appearing in numerous successive exhibitions in Turin like Milan, in New York like in Munich. Instead he did not move. He remained working in via Fondazza but insisted to be informed and have control on every detail; to the point that, as written by Brandi “he threatens to excommunicate whoever dares lend one of his paintings for an exhibition without his approval.”<sup>33</sup>

1957 is also the year in which, if on the one hand Lamberto Vitali published the fundamental volume on the artist’s graphics<sup>34</sup> for Einaudi, on the other Pier Maria Bardi signed the introduction to the pamphlet *16 dipinti di Giorgio Morandi*, published by Milione in the series “Pittori italiani contemporanei”<sup>35</sup>. The text by the former director of the MASP had some polemical implications, but for the great part helped shed light on Morandi’s success with art critics in Brazil. “This album is destined, in its Portuguese translation”, Bardi wrote, “to function as an elucidation of Morandi’s solo exhibition in São Paulo, Brazil. The same city where seven years ago we tried to approach, through a selected group of works, a *virgin soil* audience”. [...] According to custom, the Museo de Arte on this occasion again defined, with special educational exercises, the meaning and position of Morandi’s work with respect to the latest painting trends, asserting him as a historical painter.” He then added “Morandi’s position disclosed interest for the metaphysical movement (maintaining obvious reserves and reluctance to give up painting for the art of Painting in favor of literary blunders) and the beginning of a shift towards the reconciliation and normality of form. [...] The tabula rasa of figuration, fragmentation and annihilation which feeds our perplexity for Painting’s destiny, even if we understand the fatalism and moral motivations behind such unease, was already spreading throughout the world; Morandi dived counter-current to the rescue as if portending that the avant-garde controversy was coming to an end.”<sup>36</sup> This monograph was released on July 20, 1957, once Morandi’s presence at the 4<sup>th</sup> São Paulo Bienal<sup>37</sup> was confirmed; this time with a hall dedicated to his paintings. The Commission in charge of choosing the artists for the Paulist event<sup>38</sup> had, as a matter of fact, to repeatedly insist to convince the Bolognese artist<sup>39</sup>, who



officially agreed on April 20, 1957 by means of a letter to the Biennial’s Director, Massimo Alesi.<sup>40</sup> However the organizers realized soon enough that Morandi would not allow them a great deal of freedom. He dictated precise conditions, first of all not to concur for any award.<sup>41</sup> Nevertheless he took care to understand how his image would be molded in this international event and so he decided to select personally the works to be exhibited, establishing at once that the “works will not be held in Brazil for other exhibitions nor will they be exhibited in Italy, neither before nor after returning from Brazil”<sup>42</sup>. As Morandi indicated, his most regular collectors were consulted, these were mostly Milanese (Jesi, Vitali, Vismara, Mattioli and Giovanardi)<sup>43</sup> but of course also included Pietro Rollino that, from Rome, sent Morandi a small photographic album from which to choose the works he liked best.<sup>44</sup> Even if with some difficulties, Pallucchini (in character of General Secretary for the Venetian Biennial) obtained two paintings belonging to the Galleria d’ Arte Moderna di Roma<sup>45</sup> and as many as five works belonging to Lamberto Vitali<sup>46</sup>. The art critic initially was not willing to lend his paintings “first of all”, he wrote to his artist friend on April 10, 1957, “because I have already done so in several occasions and it could seem like I want to increase my works value and then because lending it to São Paulo would mean they would be absent for several months.”<sup>47</sup> Morandi also added to his wish list the *Natura morta* dated 1948 belonging to the musicologist Luigi Magnani (V.647) and the *Natura morta* dated 1949 belonging to the Princess Trivulzio (V.640). Longhi, member of that same Commission that had convinced Morandi to exhibit, curiously did not want to lend his *Natura morta metafisica* dated 1919 (V.46). It was only after receiving a letter from Pallucchini on May 16, 1957 that the art historian finally decided to at least lend two works from his collection<sup>48</sup>. The secretary general managed to convince him, reminding him how difficult it had been to obtain Morandi’s consent and how his exhibition was looked forward to at this point. Morandi also involved Gino Ghiringhelli, his dealer, in helping him choose three recent works; of the three 1957 *Nature morte* chosen, the Galleria del Milione could only give them two<sup>49</sup> because, as Ghiringhelli told Pallucchini: “one of these works we had to remit to Jesi as once informed of the event, he gave us no peace and insisted to the point that I had to give it to him binding it’d be lent to São Paulo<sup>50</sup>.” A step at a time, Morandi assured a hall of thirty paintings that made up, as Pallucchini wrote on the introduction to the catalogue, “a brief but significant synthesis of his pictorial activity from 1918 to present day”.<sup>51</sup> The Venetian art critic however, after tracing, even if briefly, a concise biography of Morandi’s life, turned to the chosen paintings approaching them like an exemplary sequence of the painter’s style; and ventured in a complex and bold comparison with Mondrian. According to Pallucchini, both artists shared the same “anxiety of abstract space [...] far from the present [...] commensurated in the power of the absurd and unreal light.”<sup>52</sup> What was Morandi’s reaction? We have no way of knowing. It is however certain that the manuscript was given

to him for approval prior to publication<sup>53</sup>; his clear and lapidary opinion emerged from an interview only after a year: “I have nothing in common with Mondrian”.<sup>54</sup> Pallucchini was probably trying to impress Alfred H. Barr<sup>55</sup>; at the time Director of MOMA and head of the international Jury in that Biennial.<sup>56</sup>

Seven years later a monograph on Morandi by Francesco Arcangeli was published in Italy containing a critical reinterpretation of the São Paulo experience and, in specific, a criticism to Pallucchini’s interpretation of Morandi’s art defined as “unilateral”, but justified it as the result of a selection of works “conducted substantially and comprehensibly starting from the goal of his last activity.” Later on adding that “Perhaps, for the purposes of the well deserved Paulista award (not solely reconductable to the effort of Valsecchi, the Italian member of the Commission) it wasn’t after all a bad idea to offer a compact and therefore more easily controlled image of Morandi’s art to foreigners. But, if what Arcangeli didn’t approve of in Pallucchini’s words was the “Vermeerian, Chardinian, Corottian key” used to interpret Morandi, we can’t really say that he found the comparison with Mondrian appropriate. The art critic attributed to the Bolognese artist “a touching and obscure anti-abstraction.”<sup>57</sup>

What is certain is that Morandi’s art was understood and assessed as worthy of the 300.000 cruzeiros “São Paulo” award ( about two and a half million Lire) previously awarded to Henri Laurens and Ferdinand Léger respectively. The overseas press<sup>58</sup> was unanimous in approving the jury’s choice in granting this high international recognition to Morandi over Marc Chagall and Ben Nicholson, also competing.

“It was undoubtedly an award ceremony,” said Marco Valsecchi speaking about the vote to which he’d taken part as Italian commissioner, “[...] in accordance with the grand-prix regulation that states that the prize in order to be assigned had to earn fifteen votes out of the sixteen of the international jury. After the first session Morandi had nine votes, Chagall four and Nicholson three; after the second session Morandi had eleven, Chagall went to two and Nicholson remained unvaried; the fifteen votes were obtained after the fourth session.”<sup>59</sup> Valsecchi himself, once in Italy, wrote, as agreed, to Morandi giving him Matarazzo Sobrinho’s address specifying: “In the meantime I’ll write to his wife, telling her of your decision to give her a small painting as soon as it’s ready”.<sup>60</sup> In the same letter he also advised Morandi to give one of his engravings, with “a brief inscription”, to the secretary-general Arturo Profili, “a truly precious colleague”<sup>61</sup> of the Bienal paulista. In the meantime telegrams and letters were being delivered in via Fondazza expressing congratulations for the prize bestowed on Nov. 8, 1957 at the Brazilian Embassy in Roma in Palazzo Pamphili. He even received a post card from Guatalupa with congratulations signed José Luis e Beatriz Plaza<sup>62</sup>, frequent visitors in via Fondazza and, as we’ll see, attentive and refined collectors of his works. A few days before the award ceremony Maccari, a friend, ironic as usual, wrote to the

artist: “I have received your letter but I’ll answer you in person at the Brazilian Embassy! You bid me to keep the secret and then all Rome is receiving R.S.V.P. invitations. Do I have to wear a tailcoat? [...] Get ready to smile for the photographers and to get kissed by Palma Bucarelli. There are some tissues made specifically to remove traces of lipstick (I’ll get there very late, when it’s time to leave, because the idea of seeing some faces gives me the shivers)”<sup>63</sup>. But Morandi was in no mood to joke if he had confided to Brandi: “I can’t wait for this whole affair to end. I haven’t been able to work in over a month”<sup>64</sup>; and later had thanked him for having spoken in his place during the reception at the Embassy.<sup>65</sup> The brief speech delivered by the art critic ended with: “Whatever the future may hold for modern civilization, that expropriates itself in the growing standardization, whatever the fate of painting may be and whatever role Italy will continue to play, the fact remains that in Morandi’s international recognition , forty years of Italian art have crossed a country’s boundaries and have entered the universal conscience of our times. [...] For which we cannot but be grateful, Mister Ambassador, to the great country that promoted it and that you have the honor of representing.”<sup>66</sup> Bardi would have liked Morandi to authorize” not only the relocation *tout court* [n.d.r. a Rome] of the São Paulo exhibition but of a new one, integrated with the most significant works of each period<sup>67</sup>, that he’d curate; unfortunately the artist did not agree as he feared to “feed and complicate misunderstandings and relationships” and wished to safeguard Pallucchini “that chose the works for São Paulo and could not therefore be here excluded.”<sup>68</sup> After all the secretary general had bent over backwards to give Morandi’s hall the right prominence; in Venice he had even organized a trial accrochage for a limited number of art historians in the Palazzo dell’Esposizione ai Giardini in order to show them how the exhibition in São Paulo would be mounted and decide the hall’s “base color” and find “the right measurements of the spaces”.<sup>69</sup> Pallucchini and the other members of the Italian experts Committee, dedicating Morandi a hall, believed they were “playing a great card”<sup>70</sup> and, as a matter of fact, did win or rather, Morandi, “the most important ace in modern Italian painting”,<sup>71</sup> won. The artist enjoyed “a remarkable... favor” that, Ghiringhelli wrote “I personally supervise”<sup>72</sup>; but, it is legitimate to presume, that with the fame came a growing desire to own his works, even abroad. Flipping through Vitali’s volumes and pausing on the collocation and provenance of each painting one discovers that, for example, in São Paulo, Morandi’s works were not only in Bardi’s and Sobrinho’s houses, but one, dated 1949 (*Natura morta* – V.688), was in Ribeiro Cotinho’s collection and then in Jean Boghici’s in Rio de Janeiro<sup>73</sup>. It was here that in 1955 the *Natura morta* (V.943)<sup>74</sup> was bought by the Museu de Arte Moderna; unfortunately lost during the 1978 fire that destroyed most of the museum’s collection<sup>75</sup>. In Buenos Aires a 1954 *Natura morta* was probably owned (or perhaps is still owned) by the Istituto Torcuato Di Tella<sup>76</sup>; whereas it’s likely that the three paintings (*Cortile di via Fondazza*, 1956-V.1015; *Natura*

*morta*, 1960-V.1193 and *Natura morta*, 1963-V.1305) were to become, following Morandi’s death, part of Erwin J. Goetz’s collection. But on Vitali’s catalogue the name that recurs more often is José Luis Plaza’s with his wife Beatriz’s, resident, as previously stated, in Caracas in Avenida de Los Pinos 25. The deep friendship and mutual esteem started with their first visit to the painter<sup>77</sup> in the winter of 1950 and, above all, year after year, helped shape a collection of roughly thirty paintings and around fifty works on paper<sup>78</sup>. And so it was that in August 1951, when a new work for the collection arrived, José Luis Plaza wrote to Morandi: “all the connoisseurs that have seen the painting hold it with great admiration and promised to look at Italian galleries in search of your paintings.”<sup>79</sup> Even the famous architect Carlos Raúl Villanueva<sup>80</sup>, brother in law of José Louis had already taken steps in this direction and had “bought his first Morandi from the Galleria del Milione”, after having, as Plaza writes Morandi, “recently seen some of your works in Brazil”.<sup>81</sup> And it couldn’t have been otherwise if, two years later, José Luis attaches a page from ‘Domus’ to a letter “dans laquelle”, he points out, “ont peut voir vos tableaux dans une maison de S.Paolo”; and adds “un peu trop froide... pour mon goût!”<sup>82</sup>

In the meantime Casa Plaza kept adding to its masterpieces and each new purchase found its place “dans le petit salon, où”, underlines José Luis, “il y a déjà six autres tableaux de vous et où nous pourrons le voir et en jouir tout le temps”<sup>83</sup>. Their example was soon followed by others in Caracas; and so it was that those “connoisseurs” mentioned by Plaza in 1951, soon became “collectionneurs” and a limited selection of their works was exhibited in the Sala de Exposiciones della Fundación Eugenio Mendoza in May 1964. Clearly among the collectors that contributed to the fulfillment of the exhibition were Plaza and Carlos Villanueva but also Armando Planchart owner of the 1959 *Natura Morta* (V.1127). The catalogue reached Morandi’s house thanks to José Luis that on the inside front cover wrote: “Le peintre le plus représenté dans cette exposition des “Préférences des Collectionneurs” – même dans ces terres si lointaines!”<sup>84</sup>

A month after Morandi died, on August 23, 1964, José Luis Plaza played him tribute on the Caracas daily newspaper “El Nacional”, recalling his last visit to via Fondazza. “Fue a principios del pasado invierno” are the first words of the account where sweet and aching memories become the pretext for a wise and masterly page on Morandi’s work. The text *Ultima visita a Morandi*, rarely cited, has an intense critical value and contains an exemplary interpretation of the art and even the lifestyle of the artist whose entire work, Plaza writes, “puede contemplarse como un poema cromático”.

The Venezuelan couple continued keeping in touch with the artist’s two sisters, personally visiting or writing long affectionate letters. “Nous avons été touchés pour votre affectueux dernier accueil à via Fondazza”, writes Plaza on 3 March 1966, “ainsi que pour votre extrêmement généreux cadeau

des trois incisioni de votre frère”. He then continues “nous garderons toujours ces rares et belles gravures [...] parmi les oeuvres et les souvenirs les plus précieux d’une admiration et d’une dévotion pour l’artiste et l’homme que le passage du temps ne fait qu’agrandir”.<sup>85</sup>

Five years later in one of these envelopes along with the letter came a page from a popular Mexican magazine where a room wall advertised a wallpaper on which, in great prominence, was a Morandi’s work reproduced. “Voyez”, writes Plaza, commenting the photograph, “jusqu’à quel point s’étend la popularité du maître.”<sup>86</sup>

#### **MORANDI: ABSTRACT IN A FIGURATIVE WORLD**

MURILO MENDES

*Amongst the personalities present at the award ceremony on November 8, 1957, in Rome, we mustn’t forget the Brazilian poet Murilo Mendes, called to teach Brazilian Culture at the University of the capital in 1956 and residing in Rome since then. He dedicated Morandi two tercets, exergue to the present text, and sent two volumes of his poems: Murilo Mendes edited by Ruggero Jacobbi (Nuova Accademia Editrice, Milan, 1961) and Finestra del caos (All’Insegna del Pesce d’Oro, Milan 1961) translated by Giuseppe Ungaretti.*<sup>87</sup>

*The poet’s respect for the artist is clearly perceived from reading the inscription on the first page of the first collection: “A / Giorgio Morandi/ artista stupendo/ classico in vita, omaggio sincero del suo/ fervente ammiratore.../ Roma febbraio 1962”<sup>88</sup>. Mendez during his eighteen year stay in Rome absorbed our country’s language completely and in Italian is the literary text on Morandi, which withholds an aftertaste of criticism; after all, he had asserted: “I here disclose my long living admiration for the artist and exemplary man, Giorgio Morandi”.*<sup>89</sup>

*These words accompanied the typewritten pages sent by the poet to the artist on June 13, 1962 quoted unabridged below.*

I consider Giorgio Morandi to be abstract in a figurative world. Abstraction is an act of intelligence that, founded on reality, separates fixed elements in order to operate an essential reduction. Morandi, always aiming at eliminating all surplus suspected of baroque or of expressionism from his paintings and engravings, will, to an extent, be an abstract artist or a “primitive” gifted with modern techniques. The word “primitive” is purposely put between inverted commas; this word does not entirely correspond to our current knowledge of those artists – and, specifically, I think of thirteenth century Italians and Catalans, so civilized and with a culture that, conveying an economy of means, comes close to the taste of this century.

Here are some of the fundamental problems treated by Morandi: creating a limited space within his own reach; trimming and building an emotion, freeing it from rhetoric; measuring the line with assured wisdom but without rigidly geometrizing it; elevating the natura morta to the level of portraits, making it almost a document of humanity; remaining ascetic toward the white canvas.

He was obsessed with finding cold colors which he faced with an almost scholarly approach; the reduction of the plains and volumes into a strictly elaborated mold; what is more preferring still lines, vertical cuts. Even in his “metaphysical” period, Morandi lost interest in the magical element; his instinct pointed the way for the predominance of plastic over the literary matter. The magical “virtue” was in

the bargain; his poetic force came through the conception of the painting as geometry in space. It would be useless to try to find encounters between an umbrella and a typewriter on canvases from that period; a hall at the bottom of a lake; a woman’s body with a unicorn’s head or other impact expedients made popular by surrealism.

The search for one’s own essence, meaning one’s own absolute, was Morandi’s goal in art. By fighting the vague he bestowed enchantment to rigor; he pursued the space that corresponded to his intimate nature. Colors always obeyed his profound purpose in showing either internal or external – characteristic life of the object, much more than the artist’s personality.

Morandi states: “If I’d been born twenty years later I’d probably also be an abstractionist.”

In Bologna he found the necessary elements for his education and artistic experience. The city is his sacred workshop; and it is here that Morandi – so many times – went around the world. Here, he set the extent of his love, built his intimacy within history. Of the city of the long arcades and of the towers, of the city where the Asinelli and Garisenda are elevated like war machines of a mythological army, in which Giovanni da Modena’s frescoes render apocalyptic images and Santo Stefano indicates disproportion, Morandi chose the prison of his study and of his portable botanical garden. In the polemic Bologna, “dotta e grassa”, an anti-polemic, anti-donnish man was born, author of an essential painting style.

Morandi rarely leaves his hometown. He once confessed: “Bologna doesn’t have works of art as important as Florence, but on the whole, I find it more beautiful; and it suits my temperament better”. I therefore think back to Paul Valéry who preferred Genoa to Florence where art didn’t seem to continuously loom over the audience.

The main guest in Morandi’s space is the bottle, in the painter’s language an allusion to the universe reduced to a fragment for our incapacity to grasp it as a whole.

The bottle doesn’t show itself as an acronym or simulacrum; it doesn’t allude, as it could initially seem from a first analysis, to the anxiety of the alienated artist. It rather designates the world’s participation in acknowledging limits. Participation to the finite, the delimited, to the line drawn by man’s hand. The mystic works in a different but parallel way: after a long torment he sets the idea of God in a spot that has become his spiritual space and object of continuous research. He knows that simplicity is the extreme result of a series of complex actions and not a starting point.

In Morandi’s study I didn’t see refined bottles from Venice or Copenhagen, objects created obeying specific stylistic disciplines. I saw ordinary bottles, emptied of common wine or medicine, waiting to be called on or for the artist’s touch identifying them as raw material, elevating them to an exemplary

aesthetic dignity, to the organic life of the form whose silence is stronger than the abstract idea of silence.

Francis Ponge: “L’oeuvre d’art prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels”. “the work of art gets all of its virtue depending on how far it resembles and is different from the real objects”.

Both in the paintings and in the engravings, Morandi comes to conceive a new elegy completely different from the nineteenth-century one: it comes from the science of the restricted space chosen by the man and his rigid modesty as a craftsman interpreting it without his nerves getting in the way. Morandi, closely following Chardin’s and Vermeer’s lesson, gives a different impulse to the idea of elegy: the voluntary reduction of space loses its negative connotation obeying the law of the painter’s interior coherence. He proceeds to the destruction of accessories, transforms sensibility in a geometrical concept, and universalizes the specific event. By making daily progress in disciplined lucidity, Morandi’s method reaches both the abstract and the classic.

Rome, May 26, 1962<sup>90</sup>



---

1 “Morandi supervises the bottle’s sleep/which in turn control/Morandi’s wake./ Under Bologna’s arcades/ Morandi walks/ orphaned of father and bottle.” The poem *Morandi* is published both in *Ipotesi* (Guanda, Parma, 1977) p.59 and in *Murilo Mendes: Poesia completa e prosa* edited by Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994), p.1527.

2 Morandi exhibited three *Nature morte* and the catalog’s text was by Margherita Sarfatti.

3 It refers to *Natura morta con il pannello*, 1931 (V.inc.80), *Natura morta con oggetti bianchi su fondo scuro*, 1931 (V.inc.82), *Natura morta*, 1933 (V.inc.100), *Natura morta*, 1933 (V.inc.101), *Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 (V.inc.34) and *Piante di gerani e rete di filo di ferro*, 1928 (V.inc.45). Morandi entered the names of those to whom he sold, gave or lent his engravings on a notebook labeled “Tiratura acqueforti” (the precious manuscript is stored in Rome, at the Calcografia Nazionale). In this case the notebook has “America Centrale” (Central America) written on each page. Cfr. L. Ficacci, *Il carteggio Morandi – Petrucci*, in *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Electa, Milan 1991, pp.146-147, notes on letter n.35.

4 *La natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) and the *Cornetto con fiori di campo*, 1924 (V.inc.22) were exhibited in Santiago, Chile in 1946 (*Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica*) and the *Natura morta*, 1945 (V.491) was exhibited in Buenos Aires in 1947 (*Artistas Italianos de Hoy*).

5 The document is published in *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, by M.Pasquali and S. Bulgarelli, Gli Ori, Siena, 2010, pp.120-121.

6 The catalog had texts by Raffaele Carrieri, Nicola Ciarletta, Libero De Libero, Gualtieri di S.Lazzaro and Pietro Zuffi.

7 L. Ficacci, cit., p.162, notes to letter n.135.

8 As determined by the Vitali Catalogue he had ten paintings in his hands: *Paesaggio* dated 1921 (V.68), *Natura morta* 1929 (V.149), *Natura morta*, 1942 (V.370), *Fiori*, 1943 ca. (published twice as V.417 and as V. 1375 dated differently), *Paesaggio*, 1943 (V.465), *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1947 (V.565), *Natura morta*, 1951 (V.775), *Natura morta*, 1951 (V.779), *Natura morta*, 1956 (V.1006). According to the “Tiratura acqueforti” notebook, he also had some engravings such as: *Natura morta con la statuina*, 1922 (V.inc.17), *Natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) and *Natura morta con pere e uva*, 1927 (V.inc.36). It isn’t thus surprising that amongst Morandi’s books there’s Pier Maria Bardi’s *The Arts in Brazil*, published in Milan on account of Edizioni del Milione in 1956; on the cover page there’s the author’s inscription “To Giorgio Morandi/ as a sign of loyal friendship/ Bardi”.

9 *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1951 (V.779) and *Natura morta*, 1956 (V.1006).

10 F. Tentori, *P.M. Bardi*, Mazzotta, Milan, 1990, p.196.

11 The event took place from 20 October to 23 December in a temporary pavilion built in the Avenida Paulista in place of the demolished Trianon, it hosted 729 artists from 25 countries, with 1854 works in all.

12 He had previously founded in 1948, a Museum of Modern Art (MAM) located in the same building of the MASP and in 1950 he had taken on the task of organizing the first Brazilian participation to the XXV edition of the Biennale di Venezia.

13 G. Ponti, introduction to *catálogo*, I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p.125. The Selection Committee included Costantino Baroni, Fernando Corsi, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Marcello Mascherini and Gino Severini.

14 Also present were Afro, Birolli, Carrà, Campigli, De Pisis, Licini, Morlotti, Fontana, Manzù, Minguzzi and several others. Amongst the engravers Bartolini, Ciarrocchi, Maccari and Vespignani.

15 *Natura morta*, 1941 (V.305)

16 *Natura morta*, 1940 (V.266)

17 *Natura morta con lo straccio giallo*, 1924 (V.101 – dated 1929), *Natura morta con gli oggetti viola*, 1937 (V.222), *Paesaggio*, 1940 (V.277), *Fiori*, 1950 (V.719 – dated 1951).

18 *Natura morta*, 1944 (V.475). The other exhibited works were *Paesaggio*, 1943 (V.456), *Natura morta*, 1948 (V.648) and *Natura morta*, 1948 (V.652 – dated 1943).

19 Manlio Cappellin (*Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, 1928 – V.inc.50 dated 1917; *Natura morta con il lume bianco a sinistra*, 1928 – V.inc.47), Romolo Bazzoni (*Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 – V.34). There was also *Natura morta*, 1930 (V.inc.71) the name of the owner was not included but can be deducted from the unknown “Tiratura acqueforti” notebook; next to n.13 there’s the name “Zamberlan”, Venetian antiquarian.

20 *Natura morta con pannello a sinistra*, 1927 (V.inc.31), *Grande natura morta con la lampada a destra*, 1928 (V.inc.46), *Paesaggio con tre alberi*, 1931 or 1933 (V.inc.98), *Natura morta con tazzina e caraffa*, 1929 (V.inc.56), *Fiori in un vasetto bianco*, 1928 (V.inc.51), *Gelsomini in un vaso a strisce*, 1932 (V.inc.97).

21 Livio Abramo (Araraquara, 1903 - Asuncion, 1992) engraver, designer and internationally known painter. Member of the “Opposizione di Sinistra Internazionale” organization headed by Trotsky in Brazil, along with Mario Pedrosa, Livio Xavier and Aristide Lobo.

22 Mario de Andrade Zavier Pedrosa (Timbaúba, 1900-1981) political activist, art critic and literary critic. MASP Director from 1961 to 1963.

23 The letter to Morandi is kept at the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi

24 The selective Committee was formed by Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Alberto Petrucci, Luciano Minguzzi and Gino Severini.

25 A copy of the catalogue in Morandi’s library, has the note “P.35” handwritten on the cover, the page is about him.

26 Through the years, Vitali has put together a substantial collection of paintings by Morandi, in addition to the almost complete collection of engravings and a few drawings. He is also the author of the general catalogue of the artist’s works (*Morandi. Catalogo generale*, 2 voll. Electa, Milan, 1977 (I ed.)-1983 (II ed. expanded and revised) that to this day is the most complete bibliography of Morandi’s paintings.

27 R. Pallucchini, *Futuristas e artistas italianos de hoje*, p.XXIII.

28 “Prêmio para o melhor gravador estrangeiro”. Livio Abramo won this edition of the “Prêmio para o melhor gravador nacional.”

29 L. Ficacci, cit., pp.177-178, notes on the letter n.255.

30 Petrucci’s letter to Morandi is kept in the Archives of the Museo Morandi.

31 *Fiori*, 1943 (V.410), *Natura morta*, 1946 (V.516) and *Natura morta*, 1956 (unidentifiable).

32 A copy of the catalogue in Morandi’s library has the note “P.44-45” handwritten on the cover indicate the pages regarding him.

33 C. Brandi, *Appunti per un ritratto di Morandi*, in “Palatina”, IV, January – March 1960, pp.37-38.

34 L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Einaudi, Turin, 1957 (II ed. expanded and revised, 1984; IV ed. expanded, 1989).

35 One of the paintings of the collection *Natura morta*, 1951 (V.775) is published here.

36 P.M. Bardi, 16 *dipinti di Giorgio Morandi*, pp. IX-X. The Portuguese translation of the text *IV Bienal Italia: Sala “Giorgio Morandi”* will turn up

in “Habitat” (n.44, 16 September – December 1957) as a review of the Morandi hall in the IV Paulist Biennial.

37 The event presided over by Francisco Matarazzo Sobrinho, took place from 22 September to 30 December in the Pavilhão Armando Arruda Pereira (Pavilhão da Bienal) and hosted 599 artists from 43 countries, with 3800 works in all.

38 Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Carlo Alberto Petrucci, Rodolfo Pallucchini, Pericle Fazzini and Massimo Campigli.

39 The episode is analyzed and documented in M.C. Bandera, *Morandi e la ‘sala especial’*, in *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, Sao Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp.197-218 and in M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milan, 2001. In the published correspondence “a truly efficacious letter” to Morandi by Guglielmo De Angelis d’Ossat, General Director of Antiquities and Fine Arts of the Ministry of Education is mentioned. In this letter, not as yet published, we can read: “Dear Professor, I know you’ve been chosen, rightly, to take part in the São Paulo Biennial as the only Italian artist with a dedicated hall. While rejoicing for the decision taken by the Commission of Experts from the Biennale di Venezia, I applaud the proposal hoping it may be carried out with your consent. I hope you’ll decide to overcome your feelings of righteous reserve and superior modesty that on other occasions had kept you from accepting invitations for too frequent exhibitions and that – for this important opportunity – will decide to consider once more the request I address to you in the attempt of ensuring a position of prestige to the Italian participation in the next competition. I trust my friend Pallucchini’s mission may bring about a happy outcome [...]”. (this document is kept in the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi).

40 Presidente Alesi’s invitation on 8 April 1957 and Morandi’s answer are published in M.C. Bandera, 2001, cit. pp.133 e 135-136.

41 *Ibidem*, pp.135-136.

42 Morandi’s letter to Pallucchini, 8 April 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit, p.134.

43 Giuseppe Vismara lent the *Natura morta* dated 1942 (V.374) that Morandi had personally asked him during a visit to Milan. Augusto Giovanardi didn’t comply with the request for the *Natura morta*, 1930 (V.157) and the *Paesaggio con la strada bianca*, 1941 (V.341) “for family reasons”; whereas Gianni Mattioli, already lender of eight paintings for Munich, preferred not to grant the *Natura morta* dated 1931 (V.164) and 1955 (V.949) to avoid stripping his collection, open to the public, further.

44 Morandi’s letter to Pallucchini, 19 May 1957, in M.C. Bandera, 2001, p.143. The paintings chosen were: *Natura morta con cinque oggetti*, 1939 (P. 1939/1), *Natura morta con molti oggetti*, 1941 (V.300), *Paesaggio con strada marrone*, 1942 (P.1942/2), *Paesaggio con cipressi*, 1943 (V.451), *Paesaggio*, 1943 (V.472), *Rose*, 1943 (V.474), *Natura morta*, 1954 (V.648), *Natura morta orizzontale*, 1955 (V.976). Morandi did not like the descriptive titles and Pallucchini had to point out that the catalog was in print and could no longer be modified.

45 Il *Paesaggio*, 1936 (V.214) and the *Natura morta con brocca*, 1946 (V.537).

46 Four *Nature morte* (V.433, V.502, V.546, V.632) and a *Paesaggio* (V.279) from the Forties.

47 The letter is kept in the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

48 *Paesaggio* dated 1932 (V.174) and *Vaso con fiori* dated 1951 (V.719), already exhibited in the 2<sup>nd</sup> Bienal.

49 V.1026 and V.1048.

50 Letter dated 17 May 1957, in Bandera, 2001, cit., p.193. The *Natura morta con oggetto rosso*, as mentioned in the Biennial’s catalogue is V.1040. This work was in addition to the six paintings previously given. *Grande natura morta metafisica*, 1918 – V.35; *Paesaggio*, 1925 – V.110;

*Natura morta*, 1929 – V.693) and to three *Nature morte* from the Forties (V.418, V.625, V.693).

51 R. Pallucchini, *Sala especial Giorgio Morandi (1890)*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paolo*, p.271. The same essay appears in the catalogue edited by the Archivio della Biennale veneziana (*Artistas italianos de hoje na 4ª Bienal...*) with the title *Personalidade de Morandi*. The original, in Italian, (*Attualità di Morandi*) will be published in “Arte Antica e Moderna”, 1, January – March 1958.

52 R. Pallucchini, cit., p.279 (Bienal) e p.22 ( Biennale di Venezia).

53 M.C. Bandera, 2001, cit., nota 56, p.53.

54 G. Morandi interviewed by Edouard Roditi in 1958, in E. Roditi, *Giorgio Morandi*, in *Dialogues on Art*, London, 1960, p.55. Also according to Pompilio Mandelli Morandi took his distances from Mondrian, reporting the artist’s words he writes: “Mondrian does geometric abstraction, I simply portray things as they present themselves before me. And then what do they expect to find [...] there’s nothing more abstract than reality (*Le ore con Morandi*, in “Accademia Clementina. Atti e Memorie”, n.38-39, 1998-1999, p.184).

55 The comparison Morandi – Mondrian had already appeared a few years before in the text written by J.Th. Soby, curator with A.H. Barr of the *Twentieth Century Italian Art* exhibition held at MOMA in 1949.

56 The other members were: Flexa Reibeiro, Livio Abramo, Lourival Gomes Machado, Maria Martins, Wolfgang Pfeiffer (Brazil), J.C.Heyligers (Holland), Jiri Kotalik (The Czech Republic), Ludwig Grote (Germany), Philip Hendy (United Kingdom), Shinken Kurihara (Japan), Van Lerberghe (Belgium), Jacques Lassaigue (France), Luis Gonzales Robles (Spain), Marco Valsecchi (Italy).

57 L. Cesari, *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Stesura originaria inedita*, Allemandi, Turin, pp. 417-418 and p.449.

58 *Good Man with a Bottle*, in “Time”, New York, 30 September 1957; *A Giorgio Morandi il Gran Premio della IV Biennale*, in “Fanfulla”, São Paulo, 17 September 1957.

59 M. Valsecchi, *Gran Premio a São Paulo*, in “Tempo”, Milan, 17 October 1957. The minor awards went to Nicholson (foreign painter), Oteiza (sculpture), Hamaguchi (engraving). There was no drawings award whereas one of the acquisition-awards went to Gianni Dova.

60 The letter, dated 1 October 1957 is kept in the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi. According to the Vitali catalogue, the Biennial’s director and his wife Yolanda Pentendo owned two paintings (*Natura morta*, 1939 – V.1349 and *Natura morta*, 1946 – V.506) and an etching (*Natura morta con oggetti bianchi su un fondo scuro*, 1931 – V.inc.82) later donated in 1963 to the Museo d’Arte Contemporanea dell’Università di São Paulo (MAC) that opened that same year.

61 Arturo Profili had had the same role in the second edition of the Bienal.

62 Text on the postcard dated 7 October [1957]: “En chemin pour l’Europe nous aprennons – sans surprise! – que le Grand Prix pour la Peinture de São Paulo vient de vous être accordé. Avec la plus vive joie nous vous envoyons de cettes terres tropicales – si différentes de celles de Grizzana – nos félicitations [...]” (Grizzana Morandi, Centro di Documentazione).

63 The letter, dated 4 November 1957, is kept in the Archives of the Museo Morandi.

64 The letter, dated 26 October 1957, is kept in the Archives of the Museo Morandi.

65 The letter dated 30 October 1957 is kept in the Archives of the Museo Morandi. The article *Festa per Morandi all’ambasciata brasiliana*, signed Luigi Carluccio (l.c.) which appeared in the “Gazzetta del Popolo”, Turin, 9 November 1957 lists the people that surrounded Morandi on that day: “Lionello Venturi, Cesare Gnudi representing his Bologna; Antonio

Baldini, President of the Roman Quadriennale and Emilio Lavagnino; Palma Bucarelli [...], Virginio Ghiringhelli and Marco Valsecchi; Carlo Alberto Petrucci and Fortunato Bellonzi [...], Nello Ponente, Murilo Mendes, Maurizio Calvesi, Mario Soldati, Giovanni Carandente, Giuseppe Marchiori, Antonello Trombadori [...]”. There were also artists such as Maccari, Dorazio, Scialoja, Purificato, Corpora amongst others. Briefly afterwards, Jorge de Carvalho e Silva, the Embassy’s First Secretary, sent Morandi three pictures taken at the reception (that, unpublished too this day, I now publish with this text ) and some newspaper articles that regarded him; all with a letter of esteem for the artist in response to the letter sent by Morandi to the Embassy (Private Archive).

66 The speech *Per conto di Morandi* is published in *Cesare Brandi. Morandi* by M. Pasquali, Gli Ori, Siena, 2008, pp. 85-86. According to Brandi, Morandi only managed to say: “Thank you, Mr. Ambassador, thank you a lot”.

67 Letter to Morandi dated 13 December 1957 (Museo Morandi’s Archive).

68 Letter to Brandi s.d. [post 13 December 1957] (Museo Morandi’s Archive). The episode is recalled by Brandi himself in *Appunti per un ritratto di Morandi*, cit., p.38.

69 Pallucchini’s letter to Morandi 1 July 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.151. Morandi was invited to the simulation but could not go because “a little indisposed.” (letter dated 27 June 1957, in M.C. Bandera, *ibidem*).

70 Pallucchini’s letter to Ghiringhelli dated 15 April 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.191.

71 Ghiringhelli’s letter to Pallucchini dated 16 April 1957, in M.C. Bandera, 2001, cit., p.191.

72 *ibidem*.

73 Well known collector and art dealer.

74 The painting was dated 1955.

75 Testified by a letter by the Director of the Museum, Paulo Estellita Herkenhoff Filho, to Marilena Pasquali on 11 April 1986 (Museo Morandi’s Archive).

76 Foundation for the promotion of modern art, created in 1958 by the heirs of the italian-argentinian engineer Torcuato di Tella, known industrialist and anti-fascist political activist.

77 The Plazas lived in Italy until the outbreak of World War II. This is how Beatriz remembers her first encounter with Morandi: “It was in Florence, at the beginning of the 30s that my husband and I saw a picture of one of Morandi’s paintings, at the time he was an artist completely unknown to us. It was love at first sight. The first piece of our collection was that clipping from a magazine”; (*E Morandi va a Caracas*, in “il Resto del Carlino”, Bologna, 27 April 1986).

78 The collection often changed; in the collection new works often took the place of previous ones. The Plaza collection was a sort of retrospective of Morandi’s entire artistic production: from a 1919 *Natura morta* (V.48), bought in Milano from the Galleria Schubert in 1960, to the 1963 *Paesaggio* (V.1334) bought that same year from the Galleria del Milione. Most of the collection (27 paintings and 50 paper works, etchings and drawings) was unfortunately alienated and divided in 1997 (*Prints and Drawings by Giorgio Morandi from a Private Collector*, New York, Sotheby’s, 16 May 1997 and *Giorgio Morandi. Paintings from the José Luis and Beatriz Plaza Collection*, London, Sotheby’s, 9 December 1997). The Plazas also owned a series of watercolours, amongst which *Paesaggio (Casa in rovina)*, 1958 (P.1958/16), *Cortile di via Fondazza*, 1959 (P.1959/52) and *Natura morta*, 1963 (P.1963/7).

79 The letter dated 8 August 1951 is kept in the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

80 He is also responsible for modernizing Caracas, Maracay and other cities throughout the country.

81 Letter dated 8 August 1951, cit. Villanueva bought the *Natura morta* in 1951 (V.771).

82 “in which... your paintings can be seen in a house in S.Paolo, a little too cold for my taste.” The letter dated 6 August 1953 is kept in the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi, but the attachment has been lost.

83 “in our small living room where there are already six of your paintings and where we can ponder them rejoicing each time” *ibidem*.

84 “the most represented painter in this exhibition of ‘Collector’s Favorites’ – even in these far away lands”. This publication is kept in the artist’s library in his home, today transformed into the “Casa Morandi” museum. The exhibition *Preferencias de los coleccionistas*, held from 17 to 31 May, collected the most prized works of each collector. For the occasion Plaza presented the *Natura morta*, 1952 (V.835). Morandi’s paintings from that collection were also exhibited in that same hall in 1965 in an exhibition to him dedicated (*Omaggio a Giorgio Morandi*) and with a catalogue with an introduction by Plaza; and again in 1986 (*Giorgio Morandi un homenaje. En la collección José Luis y Beatriz Plaza*) and in 1991 (*Exposición Homenaje a José Luis Plaza*).”

85 “we were touched by how you welcomed us during our last visit in via Fondazza and for the extremely generous gift of three of your brother’s engravings... we will always keep there rare and beautiful etchings as the most precious of works and as a reminder of the admiration and devotion for the artist and the man that the passing of time can’t but greaten.” The letter is kept in the Archives of the Museo Morandi.

86 “see... to what extent the Maestro’s popularity has grown.” The letter dated 14 May 1971 and its attachment are kept in the Archives of the Museo Morandi.

87 Both volumes are kept in the artist’s library at Casa Morandi. The second one also has an inscription by the poet: “A Giorgio Morandi / homage of admiration” and immediately under, signed by Giuseppe Ungaretti: “with admiration and affection”.

88 “To Giorgio Morandi/wonderful artist/a living classic, a genuine tribute by his/ fervent admirer.../ Rome February 1962”.

89 Mendes’ letter to Morandi dated 13 June 1962. The entire documentation is kept at the Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi.

90 In the mentioned letter, Mendes told Morandi about his intention of publishing the text on “European Literature”; but also added: “It will later be part of a series of articles that I write on some Italian painters, masters of the nineteenth century that will be collected in a book”. These pages were published by Luciana Stegagno Picchio in the volume *Murilo Mendes. L’occhio del poeta* (Gangemi Editore, Rome, 2001, pp.126 e 128) along with other writings on art that Mendes wrote between 1956 and 1974 in Italy.

## THE SALA ESPECIAL

MARIA CRISTINA BANDERA

THE SALA ESPECIAL

A renewed version of the Sala Especial dedicated to Giorgio Morandi during the 1957 Bienal de São Paulo in Brazil, and organized by the Biennale di Venezia, cannot but be favorably welcomed by those on the Italian front’ who reconstructed the stages of the exhibition, selecting all the exhibited pieces and re-proposing the visual sequence through images. In 2001 the volume entitled *Morandi sceglie Morandi* was dedicated to the event leading to the exhibition, reconstructed thanks to a precious epistolary exchange traced through the archives of the Biennale di Venezia and the Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi of Firenze. The retrieved documents here collected have shed light on the background and the behind-the-scenes that led to sustain the painter’s nomination and participation to the Brazilian exposition, defined the logistics of the exhibit and, most of all, saw to it that the works were personally selected by the artist himself. The latter being the motivation for the title of our research, *Morandi sceglie Morandi*, that is Morandi selects Morandi?.

The first resulting insight is that Giorgio Morandi was considered to be the most important Italian painter by an influential commission coming from very different artistic orientations. The commission was the Biennale di Venezia’s Committee of Experts to which the Italian government had given the task of directing Italy’s participation in Brazil and included art historians such as Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi and Rodolfo Pallucchini, the sculptor Pericle Fazzini and the Director the Calcografia Nazionale di Roma and President of the Accademia di San Luca, Alberto Petrucci.

They decided to bet on Morandi, knowing that his name would put“the prestige of Italian art” on the line and could have “received the most important prize for painting (San Paolo Award)”<sup>3</sup> as stated by Rodolfo Pallucchini, Secretary General of the Venetian organization but most of all director of the task when, on March 29, 1957 he addressed Longhi who would go on to become his favored referent. And not only because he was regarded as the most important art historian in Italy but mainly because of the long and memorable fellowship with the artist. Longhi had already “officially” consecrated Morandi in 1934 from his professorship in Bologna<sup>4</sup> and was responsible for the pioneering April 1945 Florence exhibition<sup>5</sup> on the ruins of the Second World War, of which the accompanying text is essential to these days for an understanding of the artist. Longhi was also responsible for submitting, at the XXIV Biennale di Venezia in 1948, the proposal of the exhibition on Metaphysical painters dedicated to *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà and, of course, Morandi. On this occasion his authority and support surely played a role in the awarding of the Premio per la Pittura del

Comune di Venezia to Morandi, the artist’s first real recognition in Italy and, considering the peculiarity of the Venetian institution, an appeal for international attention.

The documents, that evidently cannot be summarized, account the dense diplomatic efforts and Pallucchini’s individual attempts to win Morandi’s usual shyness and his reluctance to exhibit, particularly strong in regards to Italy, and convince him to participate in the Brazilian Bienal. The task was slightly simplified by the fact that it was the artist’s third encounter with the refined Brazilian city. He had participated at the first Bienal in 1951 with a selection of ten paintings and, above all, with twenty-five acq ueforti in the second edition in 1953, where he won the first prize for etching, discipline for which he was internationally acknowledged to excel.

The strived for assent was granted after a visit from Pallucchini to Morandi’s house-study in Bologna. Pallucchini promptly communicated the positive outcome to Longhi on April 6, 1957<sup>6</sup>. It is not surprising that Morandi, determined to choose the work to be exhibited even before receiving an official invitation, immediately wrote to the Segretario Generale asking to keep in “mind ...the Roberto Longhi collection” and underlining that the paintings were not to be “withheld for further shows” nor “be exhibited in Italy neither before nor after being exhibited in Brazil.”<sup>7</sup>

From mid-April on through May and June there is a thick correspondence of Pallucchini’s progress in complying with Morandi’s selection of the paintings and his notation of the collectors from whom to borrow the works. The resulting impression is that of the painter’s constant and firm will to personally choose each painting. Polite but peremptory Morandi arranged his exhibit, imposed the names of the lenders and, above all, chose or rejected paintings.

Even if declaring that he “did not want to concur for the award”<sup>8</sup>, to be sure the selected works, closely chosen even for the current taste, would be available for the Bienal, Morandi turned to his collectors, to the few chosen ones he addressed his work to. First, Milan’s big collectors from the Fifties: Emilio Jesi, Gianni Mattioli, Lamberto Vitali (author of the first and fundamental edition of the Morandi’s aquaforte etchings catalogue in 1957), Augusto Giovanardi (Milanese by adoption), Giuseppe Vismara and Gino Ghiringhelli, owner of the Galleria del Milione and favored dealer of the artist. Then those living in Rome: Pietro Rollino (originally from Turin), who owned roughly a hundred of Morandi’s works and was thus considered at the time his most important collector, the musicologist and friend Luigi Magnani and lastly Palma Bucarelli, director of the Galleria d’Arte Moderna di Roma, who after an initial refusal was forced to comply due to a solicitation from the Minister.

The studied archives also revealed the correspondence between Pallucchini and the collectors and the receptiveness of a numerous sum of them, Vitali in particular with his generous concession of “five selected pieces chosen in accordance



with the artist”<sup>9</sup> and Rollino, and the refusal by others such as Mattioli and Giovanardi. Above all it underlined Morandi’s constant desire to be present at the time of selecting the pieces for his hall. An eloquent example is the request sent to his friend Roberto Longhi, considered at the time a deity of art history. Morandi refused to delegate the task even to him: “Pallucchini told me that you have agreed to lend two of my paintings to the Bienal de São Paulo. Many thanks. If you do not have anything on the contrary I will come to Florence to select the two paintings.”<sup>10</sup> As he had already stated his unwillingness to lend the 1919 metaphysical *Natura morta*, that had already “danced too much” through half of Europe, had been exhibited at the 1948 Biennale (unfortunately stolen in 1983, the search is still on), the choice fell on *Paesaggio*, 1932, (São Paulo n. 4) and on *Fiori*, dated 1950, that written material however dates in 1951 (São Paulo n. 25).

The highly soaring quality of the selected works and, undoubtedly, the preface to the catalogue written by Pallucchini<sup>11</sup>, in which he made a comparison between Morandi and Mondrian, to some extent finalized in obtaining the prize, hit the mark and Morandi was assigned the Gran Prix for painting. The comparison between the two painters, very distant one from the other, that annoyed the referent and on which much would be said, was not a new insight but had already been expressed by James Thrall Soby in the catalogue for the *Twentieth-Century Italian Art* exhibit at the MoMA, curated along with Alfred H. Barr in 1949,<sup>12</sup> and was certainly influenced by the retrospective at 1956 Venice Biennale which stimulated the Dutch painter’s interest in Italian art. As prompted by the *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*, 2007 homage-exhibit for the 50<sup>th</sup> anniversary of the Biennale organized by the Fundación Museo Jorge Oteiza ad Alzuza,<sup>13</sup> in the Spanish Navarra, the 1957 international jury<sup>14</sup> that had chosen Morandi over Marc Chagall was numerous and highly diversified, indicating the extent of the appreciation surrounding Morandi’s work at the time.

The reasons for the appreciation for Morandi, made public by a document exhibited in a display cabinet at the Alzuza exhibition and later published by the writer<sup>15</sup> seem to reward Morandi with [...] “words in *absentia*”,<sup>16</sup> almost in opposition with the painters that were popular at the time and which he surpassed. It can be stated that he was rewarded for being ‘different’, for that autonomous, long and coherent path, followed to that day and that he would lucidly continue to follow for the years to come by intensifying his research. “The international jury – quote – expresses its gratitude to the French government [...] [...] for making the Marc Chagall retrospective that underlined [...] the maestro’s pictorial genius as [...] a pioneer of XX century art [...], thanks the German Federal Government for organizing the [...] retrospective that shows the contribution of Bauhaus to establishing the essence of what is modern, and lastly the New York Museum of Modern Art for organizing a retrospective on the impressive work of Jackson Pollock.

The international jury, (which) met on September 15, 1957, awards the great Prize São Paulo to Giorgio Morandi.”

The sequence of the works meticulously selected by Morandi withhold the recurring themes of his art – *Nature morte*, *Paesaggi*, *Fiori* – and reflected a pondered path, which begins with his personal involvement in metaphysics and omits his very first works. It then proceeds with two works from the twenties and three from the following decade. It continues with eighteen paintings from the Forties, including the *Paesaggi* dated between 1940 and 1943 and identified by Longhi as the apex of his work but also a aquaforte with shells, themes he dealt with primarily during the war, between 1942-1943. The last works are six paintings from the Fifties of which three dated 1957 and painted during the months immediately prior to the São Paulo exhibit.

Going through them with a synoptic rhythm we’re stunned by how Morandi privileged works built on a strong vertical evolution, *nature morte* where pitchers, oil lamps, urns, long necked bottles and objects with lengthened shapes were variably arranged. We notice how his art up to that date or around that date, was not characterized by abrupt changes. A peculiarity, however, that decreases in the last works “in contest” where smaller objects are united in a different geometric grid and in a new and broader prospective suggesting a faster tacking. One would think that the Gran Prix assigned in São Paulo not only honored the painter, although he repeatedly stated that the award deprived him of the peace and tranquillity required to work because of the numerous visitors, foreigners mostly, but above all the award invigorated him – perhaps even thanks to the international contacts – in elaborating new ideas of which his work from the last century is the reflection.

The Sala Especial, that for a fortunate intuition, is now re-proposed and rearranged in a synergy of works taken from both the original exhibition and from others which had been refused at the time, will allow this statement to be verified through the possibility of viewing the works directly and, above all, will be the occasion for a broad audience in Brazil to pay homage to Morandi after an increase, in these last fifty years, of his international fame.

---

1 On the same topic consult J.M. Bonet, *El arte internacional circa 1957, visto desde São Paulo*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957, São Paulo, Brasil*, catalogue of the Alzuza (Navarra) exhibit, Fundación Museo Jorge Oteiza, 11 May – 2 September 2007, p.220-249.

2 M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milan 2001.

3 Pallucchini to Longhi, 29 March 1957, in M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi – Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milan 1999, p.261.

4 R. Longhi in the inaugural lecture at the University of Bologna (1934) published with the title *Momenti della pittura bolognese*, in “l’Archiginnasio”, XXX, nn. 1-3, 1935, p.135, now in R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Florence (Opere complete, VI) 1973, p.205.

5 R. Longhi, *Giorgio Morandi*, catalogue (Firenze, Il Fiore Galleria d’Arte Moderna, 21 April – 3 May) Firenze 1945, re-published with an added preface by the painter in *Catalogo della XXXIII Biennale di Venezia, 1966*, now in R. Longhi, *Scritti sull’Otto e Novecento 1925-1966*, Florence (Opere complete, XIV) 1984, p.96.

6 Pallucchini to Longhi, 29 March 1957, in M.C. Bandera, *Il carteggio*, cit. 1999, pp.261-262.

7 Morandi to Pallucchini, 8 April 1957, M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.134.

8 Morandi in the written acceptance on 20 April 1957, in M.C. Bandera, in *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.136.

9 Pallucchini to Vitali, 3 May 1957, M.C. Bandera, in *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.220.

10 Morandi to Longhi, 20 May 1957, in M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi*, cit. 2001, p.32.

11 R. Pallucchini, *Personalidade de Morandi*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalog to the exhibition, *Museo de Arte Moderna de São Paulo*, September - December 1957, pp.271-181.

12 J.Th. Soby, *Painting and Sculpture since 1920. Later Work of de Chirico, Carrà and Morandi*, in *Twentieth-Century Italian Art*, catalogue and exhibit curated by A.H. Barr e J.TH. Soby, The Museum of Modern Art, New York, 28 June-12 September 1949, p.25.

13 The exhibit *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957*, São Paulo, cit. 2007, was organized to recollect that the best foreign sculptor award was given to the Spanish artist Jorge Oteiza, but also included other winners, Morandi and Ben Nicholson, assignee of the Premio della Presidenza della Repubblica as best foreign painter.

14 M.C. Bandera, *Morandi y la “Sala Especial”*, in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna 1957*, São Paulo, cit. 2007, p.213. Information owe to Ana Magalhães from the Arquivo Histórico de la *Fundação Bienal de São Paulo*.

15 M.C. Bandera, *Giorgio Morandi Today*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogue, New York, The Metropolitan Museum of Arte, 16 September – 14 December 2008, Milan 2008, p.39.

16 Ivi.

## IN BRAZIL: ARTISTS AND ART CRITICISM ON MORANDI

ARACY AMARAL

If, in 1970, the Brazilian photographer German Lorca (1922) is inspired by Morandi for a still life photography, seeking to capture, in a sensitive manner through the lens an atmosphere particularly identifiable with that of the master of Bologna, this is only as an example of how, over time, the Brazilian artistic environment was always an attentive admirer of the painting of this great artist, considering equally the voices of Maria Leontina, Iberê Camargo, Milton Dacosta and Mira Schendel, among many others.

And for us this is an eloquent paradox: in a noisy and relaxed country like Brazil, the attraction towards the quiet and reflective work of Giorgio Morandi has always exerted a strong seductive power on critics, art historians and artists from several generations.

We note that, in 1996, the exhibition “Morandi in Brazil” gathered at the Centro Cultural São Paulo artists from different generations, such as Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amilcar de Castro, Eduardo Sued and Paulo Pasta among others. Ten years later, an exhibition entitled “Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália” (“Giorgio Morandi and the still life in Italy”) took place at Estação Pinacoteca (August-September 2006), curated by Renato Miracco and Maria Cristina Bandera.

But perhaps the largest exhibition of Morandi among us has been the one of MASP – Museu de Arte de São Paulo – in 1997, when were presented paintings (landscapes and still lifes), watercolors, drawings and etchings.<sup>1</sup>

However, even before his presence in the I Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo, influential critics such as Mário Pedrosa (1900-1981) and Sérgio Milliet (1898-1966) had already written, among us, about Morandi.

Milliet, who was also director of the Museum of Modern Art of the city and an art critic of the newspaper *O Estado de S. Paulo*, remembered in a page of his collected writings (in his critical anthology volumes entitled *Diário crítico*, published over time) that In fact the sensual is an exasperation of the sensitive. A deformation. But the opposite can also be sustained. But the opposite can also be sustained. I take two great modern painters, Braque and Morandi. *In the latter we have the example of a sensitivity that is deformed into sensuality. With an amazing scheme of topics and a reduced scale of pure colors, the painter gets that kind of “edible” painting that attracts and holds the gluttony of our senses.*<sup>2</sup>

A few months before the First Biennial, in October of 1951, Milliet would again refer to Morandi, naming him as “the greatest Italian painter alive,” and that “he did nothing more

than repeat the motif of the bottles. He also dispensed the object because he attributed to it only the importance of a pretext. “Milliet recognizes something that is obvious to many, that what Morandi was conducting was an abstraction:” But he did not use the geometric scheme, and did not even bother to insist on the problem of composition, for in it the lyricism dominates entirely and is expressed in a coloristic reverie of so extreme delicateness that the smallest linear insistence would disturb it”.<sup>3</sup>

The first presence of a large number of works of Morandi among us takes place in the First Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo. On that occasion, the Italian delegation, in charge of the Venice Biennale, presented the artist with ten paintings, dated from 1929 to 1951, the inaugural year of the Biennial, one of them reproduced in the anthological catalog. Six came from private collections, and four belonged to the well known art historian Roberto Longhi, who was a friend of the artist and professor of art history at the University of Bologna.

In the II Biennial of Sao Paulo, which we call, amongst us, “the great Biennial,” because it stretches from the end of the year until early 1954 to commemorate the fourth centenary of São Paulo in 1954, an anthological biennial because of the presence of the great names of the twentieth century art scene, and the occasion when he receives the award of engraving, Morandi participated with 25 etchings (of the 10’s, 20’s and 30’s) with landscapes and still-lifes, all from a private collection of Milan.<sup>4</sup>

It is curious that, even before the Biennials of São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho acquired the three works of Morandi for his collection, which he would later give to the University of São Paulo that would found the MAC-USP. Two of those works had been acquired through Count Lívio Gaetani, son in law to Margherita Sarfatti, an important intermediate in Ciccilo’s purchases for his collection and for the Museum of Modern Art of São Paulo.<sup>5</sup>

While traveling in Europe in 1961, the critic Geraldo Ferraz (1905-1979) does not rule out a trip to Bologna explicitly to visit Giorgio Morandi. He describes in a poetic way the medieval city, with its centuries-old arcades, “the red walls of its houses, the quiet streets, the remains of a past made of stone” until you reach the house on Via Fondazza, where Morandi lived: [...] *The artist lives here with his sisters, the brightness of the autumn day gently penetrates the large window and, in the house of Morandi, there is not one painting of his. In conversation, the greatest living Italian painter explains to us that he owns very little of his entire production. He believed it would be possible to paint something to remain, but the demand for Morandis is intense.* And he claims that he only has a few paintings in the country side, in Grizana. And no engravings have remained either, he remembers, because the copies are in limited number. And he tells Ferraz that he has stopped engraving four years ago, because “not only my hands do not help me anymore, but my sight has also faltered.

In recent months I made four paintings. But as I produce them, they come in and insist on taking them. I have none. I paint very slowly now, and so I only keep my easel in the bedroom, I no longer have a Studio”.<sup>6</sup>

By approaching with Morandi the old problem of the “crisis of painting,” Ferraz heard from the master of Bologna that maybe it were not a crisis, but “a passage”. And reaffirmed not to be anti-abstractionist and that, if he were 30 years younger, he might be doing what the young painters were doing. However, he added: *It is true that there are certain illusions: I do not see the need to paint large canvases. I have always painted on small rectangles, and the great artist who was Klee painted on even smaller canvases and paper screens. The word of Leonardo is illustrative – he said that the entire world can fit in the palm of your hand.*<sup>7</sup>

The great enthusiast of constructivism in Brazil, Mário Pedrosa, particularly a supporter of the Neoconcretism from Rio, even before the Biennial of São Paulo, i.e., in 1947, writes about Morandi affirming that the artist of Bologna never got linked to any “ism” being the character of his painting universal. He kept “the humility of the medieval craftsman and the purity of the art of Bach.” Comparing him to Cézanne, for his loneliness and rigor, he calls him “the purest of modern artists” that exercises “the wisdom and patience of the discoverers”.<sup>8</sup>

Five years later, in 1952, after the closing of the Congress of the Aica – International Association of Art Critics, in Zurich – Pedrosa would travel in Italy with Almir Mavignier, the Brazilian concretist, then a student in Ulm, and made a point of visiting Morandi in his home in Bologna.<sup>9</sup>

Another text<sup>10</sup> by Pedrosa on Morandi (of whom he incidentally had a work in his living room) comes under the impact of the Grand Prix obtained by the Italian painter at the Fourth Biennial in 1957, and the news of this award came to the Congress<sup>11</sup> on the very day of its opening. In that text, where once again he describes in a sensitive manner his impression of the work (“the drawing style of Morandi is part of a line that is hesitant to become a contour, as it stumbles into the pores of the matrix material [...]”) he talks about the his visit in February of 1948, when Morandi told him about his troubles in the later years of fascism. He used to paint his landscapes outdoors, outside the city, and had to abandon this habit because of the war and the consequent problems that took place in the countryside.<sup>12</sup>

During the visit of 1948, Morandi told Pedrosa that he had visited with a friend, by 1940, an exhibition that the axis Berlin-Rome had assembled to praise the “Aryan” art. Morandi looked at those scenes of endless parades, the *Fuhrer* with a dazzled look and outstretched arm, blond Aryan ephebes full of health, heroic matrons and after seeing all that, whispered, startled, to his friend: ‘Con queste pitture vano a perdere la guerra’ [...] *And, as to make sure that his prognosis, at that time, was right and well founded, turned to me, adding: And it was true. Yes, it was true.*<sup>13</sup>

The great prize for painting of the IV Biennial was the consecration of Morandi in Brazil. During that event, the artist had a Special Room, organized by Rodolfo Pallucchini, and was represented by 30 paintings (with the *Great metaphysical still life* from 1918, and works from 1957, including the *Still Life with red object*) and an introductory essay written by the organizer of the exhibition.<sup>14</sup>

A major Brazilian constructivist, the sculptor Amilcar de Castro (1920-2002), always expressed his appreciation for Morandi and made enthusiastic references in colloquial tone on similarities he found between the Italian master and constructivism: [...] *It is a high class structure! Now, the basis is sensitive, and that is what enchants me. He is a constructive poet! This is what I find fabulous; it is poetry of the everyday and constructive! [...] And, as a painter I consider him much better than Picasso, and for me he undoubtedly is!*<sup>15</sup> Ronaldo Brito examines the production of Amilcar in light of the artist’s work in Bologna: [...] *A bit like a Morandi painting, the austere sculpture of Amilcar de Castro calls the attention to the basic seriousness of the existence, elevates to the status of poetic imperative the valuation of everyday choices that eventually form the character and reveal a destiny. The rigorous space of Morandi, encrypted in ambiguous light, acquires a metaphysical accent by capturing the image of time itself; the oxidized iron of the sculpture of Amilcar, in the same style, “temporalizes” indefinitely the accurate and timely calculation that programmed it. The abstract impetus of the structural logic culminates, in its opposite: a solid thing, destined to last, transmits the feeling that over time it becomes more and more like itself, without restoring, however, the aura of the substantial presence and, by extension, a metaphysics of creation that the work begins exactly by rejecting (with which followed involved in problematic way, I believe, the “bottles” of Morandi). We talk here, on principle, of a modern aesthetic process that builds on the transparency of the constructive language.*<sup>16</sup>

We can attribute to the remarkable sensitivity of Mira Schendel (1919-1988) the careful observation that made her share her views with the artist from Bologna. In this respect, her still-lifes make it very clear: *Such as Morandi, her still lifes are unusually reductive and have the objective of the research, the look as discriminatory targeting, physically groping the world and transmitting it to the brush. Also for Mira, the still life would have been a form of meditation on the visible, to which she returns repeatedly throughout her life.*<sup>17</sup> According to her biographer, Souza Dias (1954), the attraction to the still life came, in the case of Mira Schendel, for her having experienced “over and over a speech on the materiality of things, which led her, from time to time, to the still life”.<sup>18</sup>

The poet and art critic of the Neo-concretism from Rio, Ferreira Gullar (1930), has never denied his admiration for Morandi, and dedicated to the Italian artist a text that analyzes the work of the master of Bologna. Thus, he mentions that there are paintings in which “objects seem piled up like useless things.”



He refers to one of these paintings, in which the painter “shows ten objects (vases, bottles, jars, cans) and seven of them have a muffled color, from black to brown, while the other three shine in whites (dirty) and acid yellow, all on a dingy brown background. It conveys the impression, according to Gullar that the objects in the composition have been painted in the position they are in, “randomly disposed,” without being “groomed” by the artist. But there are other works in which “he focuses on the silent materiality of these objects that hold within the ontological mystery of the thing as well as the dull atmosphere of the families. And his art feeds on this ambiguous duality, which reveals the metaphysical on the trivial”.<sup>19</sup>

Of the generation of artists who emerged in the ‘80s, Paulo Pasta is undoubtedly one of the youngest admirers of Morandi, having written about him when his art show in the MASP took place. Thus, referring to the presence of tradition in the work of the artist, he notes that Morandi matured early, like Jasper Johns. He stresses some peculiar atmosphere in the work of the Italian master and of the almost mandatory lineages in art: *As Rothko, Morandi also creates a place not claustrophobic. The environment of Rothko banishes while Morandi’s opens up, although it is always a melancholic invitation. Without Beuys, Kiefer would not exist. Without Morandi the Arte Povera certainly would not be the same. Contemporary art owes much to Morandi and it would be exhaustive making a list of debtors of this poignant poetic.*<sup>20</sup>

---

1 The curatorship was conducted by Michela Scolaro, Edouard Pommier and Luiz Marques, the latter, at the time, the director of the conservation of the MASP. As a curiosity, in this exhibition was again shown, among us, the metaphysical Still Life, of 1918, which had participated in the IV Bienal de São Paulo.

2 “In the first one (Braque) there is a sensuality so exquisite, so smart also, so subtle, that one no longer dares speak about senses.” MILLIET, Sergio. *Diário crítico* (Critic Journal), vol. VI 1948/1949. 2nd ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p.113-114.

3 MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. VIII 1951. 2nd ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p.53.

4 The Italian dispatch, had its focus, in this Biennale, in Sala Especial (Special Room), on the Futurism, in a display organized by Umbro Apollonio, being the general room of Italy the matter of the Italian text by Giovanni Ponti, president of the Venice Biennale.

5 Thus, the still-life of 1946 was acquired in Rome in 1947, through Gaetani, and the still-life of 1939, also through Livio Gaetani, was purchased from Galleria Gussoni in Milan, in 1946. Only the etching “Untitled” (1931) does not inform, in the catalog cards at the MAC-USP, its origin, although appearing in the donation of Matarazzo Sobrinho to the MAC-USP, after its creation (Courtesy of Fernando Piola, Cataloging Division, MAC-USP). About the arrival of Italian works to the MAC-USP and the relations of Margherita Sarfatti with Matarazzo Sobrinho in these intermediations, see by Ana Gonçalves Magalhães, “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo” (“A new light on the modernist collection of the MAC-USP: studies on the Matarazzo collections.”) USP Magazine n. 90:200-216, São Paulo, June-August, 2011.

6 “Morandi, perplexity in the face of crisis.” In FERRAZ, Geraldo. *Retrospective – pictures, roots and problems of contemporary art*. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1975, p.189-191.

7 *Ibidem*.

8 PEDROSA, Mário. “Giorgio Morandi”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, May 23rd, 1947. Em ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV*, São Paulo: Edusp, 2000, p.91/93.

9 A testimony of A. Mavignier to the author (Hamburg, 2000). A curious detail, told us then Mavignier: they could not visit the “painting room” of Morandi, because it was a locked room, to which not even the maid had access so that the dust was preserved on the arrangements for his compositions, bottles, bowls and vases which he painted in his still lifes, to give them the atmosphere that is peculiar to his paintings, without the glare of the glass and ceramics. And Mavignier remembered further that Morandi had mentioned as something that caused in him great admiration the *Madonna del Parto*, by Piero della Francesca.

10 “Giorgio Morandi”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, October 1st, 1957. In ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV*, São Paulo: Edusp, 2000, p.221-224.

11 It is the VI International Congress of Aica, held in Palermo, Sicily, Italy. In that Congress, Mario Pedrosa was elected vice-president of the organization.

12 *Ibidem*, p.222. Of all the Brazilian critics who wrote about Morandi, the one that associated with him in a more personal fashion was, without a doubt, Mario Pedrosa. The critic had, according to testimony from his daughter Vera, no less than five works by the artist: two oil paintings, one engraving, a drawing and a watercolor, which testifies to the special appreciation Pedrosa had for Morandi. According to Vera Pedrosa, only one of the paintings was purchased by the critic, having been the other works offered by the artist. Testimony by telephone from Vera Pedrosa to the author, 4 June 2012.

13 *Ibidem*.

14 Pallucchini refers in particular to this art show in São Paulo “as the first major exhibition of his works organized in the American continent” following the “room dedicated to Morandi by the Venice Biennale in Stockholm (1953), after his personal exhibitions held in The Hague and London (1954) and in the Winterthur Museum (1956)” and his manifest desire of “never again exhibit in Italy, as if to symbolically keep away from the struggle, above every *querelle* (dispute) on the future of art nowadays.” PALLUCCHINI, Rodolfo. “Sala Especial Giorgio Morandi (1890)”. IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo / General catalog. 1st ed., September 1957, p.271-281. Of the works on display, all are from private collections, except two from the National Gallery of Modern Art of Rome, and two from the Il Milione Gallery, Milan

15 S. Neto, Fernando Augusto. “*Conversa com Amílcar de Castro*,” p. 28, interviews from December of 1998 and December of 2000, typed text, Vitória, 2011.

16 BRITO, Ronaldo. “*Sobre uma escultura de Amílcar de Castro*.” In TASSINARI, Alberto (ed.). Amílcar de Castro. Text Rodrigo Naves, photos by Pedro Franciosi. São Paulo: Tangente, 1991, p.29. (Col. Goeldi).

17 “In 1953, in São Paulo, an engraving of Morandi in the bar of the Museum of Modern Art would call her attention, as described in a letter to a friend.” DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.38.

18 “If for Morandi the repetition of a few forms of insignificant objects, when taken separately, was intended to dismiss them as individuals, the concerns of Mira resided in the very act of drawing”. *Ibidem*, p. 67. Also according to G. Souza Dias, “Mira claimed for her artistic deed a spiritual level similar to that of Morandi, being able to get away from the effects of the intrusion of mass media in everyday life, more and more threatening to the imaginative capacity.” *Ibidem*, p.95.

19 GULLAR, Ferreira. “Último lampejo”. In *Relâmpagos – dizer e ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, (2ª ed., 2007), p.102-103.

20 PASTA, Paulo. “Reencontrando tudo igual”. *O Estado de S. Paulo*, Section 2, p.D2, São Paulo, 28 Feb. 1997.

## AUTOBIOGRAPHY

Bibliographic information not contained in the letters that I sent you this year, and especially last year.

Born on July 20, 1890, in Bologna, Lame Street. I am not sure if at no. 58. The house was destroyed in a bombing raid.

My father, Andrea. My mother, Maria Maccaferri. First of five children.

After completing elementary school, I attended technical school, but could not get the diploma.

Employed for a year at the company where my father was an employee.

Then, in 1917, I was at the Academy of Bologna, from which I walked away in 1923. The only people I met and I remember are Osvaldo Licini, Severo Pozzati and Giacomo Vespignani, the latter died in 1932. They are the only people who may have some interest in my biography.

The brother of S. Pozzati, Mario, was also my friend in those years. However, when I began my studies, he had already graduated a couple of years before. I met three other friends in 1909-1910.

I started teaching in elementary schools in 1914 and stopped in 1930 when I was appointed professor of engraving at the Academy of Fine Arts. In those years, I did not have any important meetings, in the elementary schools.

My teachers at the Academy were: Augustus Maiani and Domenico Ferri.

I retired in 1956.

Continuance of biographical reports.

Exhibitions.

1914 Roman Secession.

1914 Futuristic art show at Sprovieri Gallery.

1920 or 1921 Visual Values art show, in Germany.

1922 Vernal Florentina.

1928 Venice Biennale (engravings only).

1930 Venice Biennale. Paintings (three) and engravings.

1932 or 1934 Venice Biennale. Two engravings.

1931 First Quadrennial of Rome. Three paintings and two etchings.

1935 Second Quadrennial, Rome. I think three paintings and an etching.

1939 Third Quadrennial. A room with paintings and engravings. I received the second prize.

I had forgotten the two art shows "Novecento Italiano" in Milan I do not remember the dates. You could confirm this, easily, in Milan

1943 Fourth Quadrennial. I think two or three paintings.

Later, after the war was over.

1948 Venice Biennale, in which I was awarded.

1952 Venice Biennale. I exposed just a painting.

In the First Quadrennial, I was given a first prize of 10,000 lire. I had never possessed such a cipher.

Continuance of biographical reports.

Quadrennial of..? – exhibited, I think, a painting. I do not remember the date of this Quadrennial (after the war).

Another Quadrennial.

Art shows of the so called MASTERS. Of this also (after the war) I do not remember the date. My memory begins to falter, my dear Vitali. I can no longer tell you in what years the art shows, that I will mention now, took place.

Exhibition of engravings in Brussels.

Exhibition of paintings in the Netherlands and in London (organized by Bloch).

Exhibition of engravings in São Paulo, Brazil, where I was awarded.

Exhibition of paintings in São Paulo, where I also was awarded.

Exhibition in Winthertur in 1955 – If I remember correctly the date.

And, with displeasure, I do not remember anything else.

And now, what little I know of my works in museums.

Italy: Turin. Milan

Rome. Trieste (Revoltella Museum)

I do not know of others.

Abroad: Paris Museum of Modern Art.

London, Tate Gallery.

Munich, two paintings. I cannot say the name of the museum.

Dr. Martin, Superintendent of Museums in Bavaria, was the person who acquired them.

Hamburg, one painting, Gallery of Modern Art?

Switzerland, Winthertur. Three paintings.

New York, Gallery of Modern Art. Two paintings and some etchings.

New York, Metropolitan Museum. Some etchings. They were acquired by the Director of the Section of Drawings and Engravings, Dr. Hyatt Mayor. (Contained in my address book, which I have here).

As for the United States, I cannot say anything more. I know there are other paintings in galleries, for what I sometimes hear. Unfortunately I did not take notes, relying on the memory I no longer have.

In South America, in São Paulo, but could not say more. Ghiringhelli has more information and will be able to tell you with precision.

And, unfortunately, also about Bologna I cannot give you more information. I have all the catalogs, but I do not know where to find them. I certainly have a copy of many texts as well. But where could they be? I searched, for example, a very pretty article that touched me very much, from Dr. Mario Pedrosa, one of the most intelligent persons I ever met, now Director of the Museum of São Paulo. I even had his translation from Portuguese that the wife of Marchiori had made me. But to no avail.

As you can see, I will not be able to tell you more. Anyway, tell me of some other point that interests you. Again, I'll do what I can.





A detail from the painting "The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

L. Venturi, *Giorgio Morandi – Retrospective – Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957*, exhibition catalogue (New York, World House Galleries, November 5 – December 7; Washington D.C., The Phillips Collection, December 15 – January 8, 1958).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1958**

*Morandi, Tosi, Marino Marini, Campigli, Sironi, de Pisis*, exhibition catalogue (Caracas, Galeria de Arte Contemporáneo, September).

J.Th. Soby, *Giorgio Morandi*, "The Saturday Review", January 4.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1959**

*La evolución de la pintura moderna*, exhibition catalogue (Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, date unknown).

L. Minassian, *Una visita a Morandi*, "Il Taccuino delle Arti", 48, November.

*Obras de pintura italiana contemporánea*, exhibition catalogue (Lima, Museo de Arte Italiano, October (with a text by G. del Corso).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1960**

E.Roditi, *Dialogues on Art*. London: Secker and Warburg (German ed., Frankfurt am Main: Insel – Verlag, 1960).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1961**

H.J. Barr, *Giorgio Morandi*, "Nation", January 21 (republished in "Du", March).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1963**

G. Marchiori, *The Universality of Morandi*, "Art International", 8, October 25.

A. Martini, *Giorgio Morandi*, "I Maestri del Colore". Milan: Fratelli Fabbri, 32 (II ed.,38, 1964).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1964**

F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*. Milan: Edizioni del Milione (II ed. 1968; III ed., Turin: Einaudi, 1981; IV ed., L. Cesari (ed.), *Stesura originaria inedita*. Turin: Allemandi, 2007).

*Art Since 1889*, Albuquerque, University of New Mexico, August.

A. Beccaria, *Visita a Morandi*, excerpt from the magazine "Nuova Antologia", February (republished in "La Botte e il Violino", September).

H. Keller, *Giorgio Morandi, pittore*, "Werk", 9, September.

R. Longhi, *Exit Morandi*, "Paragone", 175, July.

R. Pallucchini, *Sono personaggi arcani le bottiglie di Morandi*, "Il Gazzettino", June 24.

J.L. Plaza, *Ultima visita a Morandi*, "El Nacional", August 23.

*Preferencias de los coleccionistas*, exhibition catalogue (Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, May, 17-31 maggio (with a text by: G. Meneses).

C.L. Ragghianti, *Un'antologia di Morandi*, "Critica d'Arte", May.

R. Tassi, *Giorgio Morandi*, "L'Approdo Letterario", 26, Rome.

M. Valsecchi, *Morandi*. Milan: Garzanti (II ed., 1966).

L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*. Milan: Edizioni del Milione (II ed. revised, 1965; III ed. revised, 1970).

C. Volpe, *Morandi*, "la biennale", December.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1965**

*Omaggio a Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Caracas, Fundación Mendoza, November 1 – December 15 (with a text by J. L. Plaza).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

J. Siblík, *Giorgio Morandi*. Prague: Soucasné Svetové Umeni.

L. Vitali, *Giorgio Morandi*, "Atti della Accademia Nazionale di San Luca, note commemorative di accademici defunti", 3.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1966**

R. Bacchelli, L. Vitali, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, October 30 – December 15).

R. Longhi, *XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Sala personale*, exhibition catalogue (Venice, Giardini di Castello, June 18 – October 16).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1967**

*Arte italiano contemporáneo – Exposición itinerante organizada por la Quadriennale de arte de Roma*, exhibition catalogue (Guatemala-Honduras-Salvador-Nicaragua-Costarica, venues unknown, July – December).

J. Rewald, *Visit with Morandi*, in *Morandi*, exhibition catalogue (New York, Albert Loeb and Krugier Gallery, May 18 – June 17).

F. Russoli (ed.), *Masters of Italian Art. The Collection Gianni Mattioli*, exhibition catalogue (Washington, The Phillips Collection, November 30, 1967 – January 11, 1968; Dallas, Museum of Fine Arts, February 1 – March 3; San Francisco, Museum of Art, March 16 – April 21; Detroit, Institute of Arts, June 19 – July 21; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, October 6 – November 17; Boston, Museum of Fine Arts, January 23 – February 23, 1969; New York, Olivetti, March 5-30, 1969; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, September 9 – October 12, 1969; Copenaghen, Lousina Kunstmuseet, November 8, – December 14, 1969; Hamburger Kunsthalle, February 19 – March, 30, 1970; Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporáneo, November – December 1970; Barcelona, December – January 1971; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, January – February 1971; Kyoto, National Museum of Modern Art, April 15 – May 21,1971; Tokyo, May 31 – July 2,1971).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1968**

*De Cézanne a Mirò*, exhibition catalogue (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, May 15 – June 5; Santiago del Cile, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, June 26 – July 17; Caracas, Museo de Bellas Artes, August, 4-25 agosto) (with a text by M.Wheeler).

J. Leymarie, *Gli acquarelli di Morandi*. Bologna: Edizioni De' Foscherari.

*Maestros Europeos en Colecciones Venezuelanas*, exhibition catalogue (Caracas, Compania Shell de Venezuela, November)(with a text by S. Magarinos).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1969**

A. Chastel, *Giorgio Morandi*, "Le Monde", January 2.

G. Marchiori, *Morandi – Le incisioni*. Rome: Ronzon.

C.L. Ragghianti, *Bologna cruciale* 1914, "Critica d'arte", 106-107.

R. Tassi, *Gli acquerelli di Morandi*, "L'Approdo Letterario", January – March.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1970**

F. Arcangeli F., *Natura ed espressione nell'arte bolognese –emiliana*. Bologna: Nuova Alfa (II ed., Bologna: Minerva Edizioni, 2003).

C. Brandi C., *Morandi lungo il cammino*. Milan: Rizzoli.

A. Forge A., J. Leymarie, J. Thrall Soby, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (London, Royal Academy of Arts, December 5, 1970 – January 17, 1971; Paris, Musée National d’Art Moderne, February 9 – April 12; Milan, Rotonda della Besana, May – June with text by F. Arcangeli).

G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*. Milan: Mondadori.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1973**

E. Schloss, *Conversations With Morandi*, "International Herald Tribune", May 12-13.

V. Zurlini, *50 acquarelli di Giorgio Morandi*. Turin: ILTE (other texts by R. Guttuso, J. Leymarie, J. Rewald).

A. Del Monte, G. De Marchis, M.P. D’Orazio(ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Rome, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, May 18 – July 22) (other texts by P. Bucarelli , C. Brandi).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1974**

L. Arrigoni, *Giorgio Morandi*. Bologna: Capitol.

J.P. Szucs, *Morandi*. Budapest: Corvina Kiadó.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1976**

N. Pozza, *Morandi...i disegni...*.Rome: Franca May.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1977**

J. Abramowicz, *Giorgio Morandi. A World within a Studio*, "Vanguard", October.

G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*. Florence: Sansoni (series "I Maestri del Novecento").

**1978**

J. Abramowicz, *The Artist’s Artist: Giorgio Morandi*, "Arts Canada", April - May.

F. Solmi, *Morandi: storia e leggenda*. Bologna: Grafis.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1979**

W. Hertzsch, *Giorgio Morandi*. Leipzig: E.A. Seeman.

L. Marti, *Morandi*. Milan: Armando Curcio Editore (series "I Classici della Pittura").

F.A. Morat, *Giorgio Morandi – Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Freiburg im Breisgau: F.A. Morat.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1980**

L. Marti, Morandi. Rome: Armando Curcio Editore (series "I classici della pittura").

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1981**

J. Abramowicz J., *Vision & Technique: the etchings of Giorgio Morandi, 1890-1964*, in "The Print Collector’s Newsletter", n.4, New York, September – October.

K. Baker, J.T. Demetron, J.M. Lukach, A. Worthen, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (San Francisco, Museum of Modern Art, September 24 – November 1; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, November 19, 1981 – January 17, 1982; Des Moines, Des Moines Art Center, February 1 – March 14, 1982).

E. Tavoni, *Morandi – Disegni*. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte (texts by G. Ruggeri, M. Valsecchi).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1982**

F. Basile, *Il laboratorio della solitudine*. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte.

J. Jouvet, W. Schmied, *Giorgio Morandi – Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Zurich: Diogenes.

L. Magnani, *Il mio Morandi – Un saggio e cinquantotto lettere*. Turin: Einaudi.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

C.L. Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*. Bologna: Calderini (the essays *Morandi o l'architettura della visione* [1981] and *Bologna cruciale 1914* [1969] are republished).

G. Soavi, *La polvere di Morandi*. Milan: Officine Grafiche Elli& Pagani.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1983**

J. Abramowicz, *The Liberation of the Object*, "Art in America", 3, March.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1984**

C. Brandi, *Giorgio Morandi. Seine Werke im Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft*. Freiburg im Breisgau: F.A. Morat.

G. Briganti, E. Coen, *I paesaggi di Morandi*. Turin: Allemandi.

A. Burger, *Die Stilleben des Giorgio Morandi*. Hildesheim-Zürich: G.Olms Verlag.

E. Tavoni, *Morandi – Disegni*. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte (texts by G.C.Argan, F. Basile).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1985**

F. Basile, *Morandi incisore*. Bologna: La Loggia Edizioni.

J.M. Folon, *Fiori di Giorgio Morandi*. Genève – Milan: Alice- Biti.

*Quaderni morandiani n.1 – I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi – Morandi e il suo tempo*. Milan: Mazzotta (texts by M. Apa, R. Barilli, F. Berti Arnoaldi Veli, F. Caroli, G.C. Cavalli, E. Coen, E. Estorick, P. Fossati, F.P. Ingrao, F.A. Morat, R. Pasini, M. Pasquali, C. Pozzati, E. Riccòmini, F. Solmi and A.N. Worthen).

R. Barilli, F. Caroli, S. Evangelisti, M. Pasquali, C. Pozzati, E. Riccòmini, F. Solmi, *Morandi e il suo tempo*, exhibition catalogue (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, November 9, 1985 – February 10, 1986).

**1986**

F. Basile, *I giorni di Grizzana*. Verona: Ghelfi.

*Giorgio Morandi un homenaje. En la collección José Luis y Beatriz Plaza*, exhibition catalogue (Caracas, Sala Mendóza, April 24 – May 31 (with a text by: J. L. Plaza).

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1987**

M. Fagiolo dell’Arco, *The World in a Bottle – Morandi’s Variations*, "Artforum International", 4, December.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1988**

*Aspectos da Pintura Italiana do Após - Guerra aos nossos dias*, exhibition catalogue (Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes e Funarte, June 14 - July 2; São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, July 11 - 30) (texts by A. Bonito Oliva and T. Trini).

P. Fossati, *La "pittura metafisica"*. Turin: Einaudi.

F. Solmi, L. Vitali, *Morandi*. New York: Rizzoli International Publications.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1989**

R. Pasini, *Morandi*. Bologna: CLUEB.

R. Renzi, *La città di Morandi*. Bologna: Cappelli.

"The Saturday Review" by J. Th. Soby, 1958

**1990**

R. Barilli, *Giorgio Morandi*. Milan: AIEP Editore (series "Storia illustrata di Bologna").

C. Brandi, *Morandi*, introduction by V. Rubiu, *Carteggio Brandi-Morandi 1938-1963*, M. Pasquali (ed.). Rome: Editori Riuniti (II ed. revised. Prato: Gli Ori, 2008).

M. Pasquali (ed.), *Giorgio Morandi. 1890-1990 Mostra del Centenario*, exhibition catalogue (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, May





A. Bernardini (ed.), *Giorgio Morandi: collezionisti e amici. 40 capolavori da raccolte pubbliche e private*, exhibition catalogue (Varese, Villa Menafoglio Litta Panza, September 19 – January 11, 2009, other texts by F. Fergonzi, S. Fontana, M.Fratelli, R. Ghiazza).

R. Miracco (ed.), *Giorgio Morandi, The Suspended Vision. Watercolors, Drawings and Etchings*, exhibition catalogue (New York, Italian Cultural Institute of New York, September 23 – November 20; New York, Casa Italiana Zerilli – Marimò, October 1 – November 30)other (text by K. Wilkin).

#### 2009

L. Ficacci(ed.), *Morandi: l'arte dell'incisione*, exhibition catalogue (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, April 5 – June 2, other text by G. Romano).

E. Barisoni, F. Fergonzi, *Morandi. Master of modern still life*, exhibition catalogue (Washington D.C., The Phillips Collection, February 21 – May 24).

Zurlini V., *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*. Fidenza: Mattioli 1885.

#### 2010

M.C. Bandera (ed.), *Morandi l'essenza del paesaggio*, exhibition catalogue (Alba, Fondazione Ferrero, October 16 – January 16, 2011, other texts by B. Cinelli, M. Gregori, G.P. Minardi, P. Pejrone).

D. Ferretti, F. Calarota, *Giorgio Morandi. Silenzi*, exhibition catalogue (Venezia, Museo Fortuny, September 4 – January 9, 2011, text by F. Poli).

L. Mattioli Rossi (ed.), *Morandi. L'abstraction du réel*, exhibition catalogue (Toulon, Hôtel des Arts, June 5 – September 26, other texts by G. Altieri and I. Goldberg).

M. Pasquali, S. Bulgarelli, *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi*. Pistoia: Gli Ori.

#### 2011

N. Terzulli, *Le acqueforti di Giorgio Morandi. Gli esemplari unici-Studi e ricerche*, Palombi Editori, Rome, November.

M. Pasquali, M.A. Bazzocchi, *Cesare Brandi Giuseppe Raimondi. «Tante cose sarà meglio dirle a voce»*, *Lettere 1934 – 1945*. Pistoia: Gli Ori.

M. Pasquali, D. Simoni (ed.), *Licini Morandi divergenze parallele*, exhibition catalogue (Fermo, Palazzo dei Priori e Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, June 25 – September 25, other texts by F. D'Amico, R. Milani, M. Patti, O. Rossi).

#### 2012

M.C. Bandera, M. Franciulli (ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Lugano, Museo d'Arte della Città di Lugano, March 10 – July 1, other texts by S. Tosini Pizzetti, L. Carroll, S. Hustvedt).

C. Christov-Bakargiev (ed.), *dOCUMENTA (13)*, exhibition catalogue (Kassel, Museum Fridericianum, June 9 – September 16, other texts by S. Buck-Morss, D. Haraway, C. Martinez, C. Menke, R. Moreton, G. Pollock, M. Taussig, A. Zeilinger).

from: *Giorgio Morandi 1890-1964*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art – Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2008-2009), revised and updated by L. Sellaeri with particular attention to South American area.









## COMUNE DI BOLOGNA

Comune di Bologna  
Comune di Bologna

### Prefeito | Mayor

Virginio Merola

### Chefe de Cultura e Juventude | Head of Culture and Youth

Alberto Ronchi

### Diretor do Departamento de Cultura | Director of the Department of Culture

Francesca Bruni

Comune di Bologna

### Museo Morandi

### Conselho de Administração | Board of Directors

#### Presidente | President

Lorenzo Sassoli de Bianchi

Comune di Bologna

Flavio Chiussi

Silvia Fanti

Rita Finzi

Alberto Salvadori

#### Diretor | Director

Gianfranco Maraniello

### Comunicação e Marketing | Communication and Marketing

Elisa Maria Cerra

Carlotta Guerra

Nicoletta Tomba

Silvia Tonelli

### Departamento de Educação | Department of Education

Anna Caratini

Veronica Ceruti

Cristina Francucci

Silvia Spadoni

Comune di Bologna

### Agradecimentos | Acknowledgments

Bruno Brasil, Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, Rio de Janeiro

Fernanda Curi, Fundação Bienal, São Paulo

Stefania Fabbri, Biblioteca Comune di Grizzana Morandi

Fioretta Gualdi

Vanessa Lange

Francesco Merlo

Fabiana Oda, Instituto Bardi, São Paulo

Maria Caterina Pincherle, Ambasciata del Brasile, Roma

Sonia Selleri

Carlo Zucchini

### Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

#### Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter

Bolívar Charneski

Carlos Cesar Pilla

Christóvão de Moura

Cristiano Jacó Renner

Domingos Matias Lopes

Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon

Jayme Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

José Paulo Soares Martins

Justo Werlang

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Maria Coussirat Camargo

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sergio Silveira Saraiva

William Ling

#### Presidente do Conselho de Curadores | President of the Advisors to the Curators

Maria Coussirat Camargo

#### Presidente Executico | Executive President

Jorge Gerdau Johannpeter

#### Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla

Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon

José Paulo Soares Martins

Rodrigo Vontobel

#### Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho

Icleia Borsa Cattani

Jacques Leenhardt

José Roca

#### Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Pedro Paulo de Sá Peixoto

#### Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Schwartzmann

Ricardo Russowski

#### Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

#### Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

#### Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff

Carina Dias de Borba

Laura Cogo

#### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert

Alexandre Demetrio

Gustavo Possamai

José Marcelo Lunardi

#### Equipe Educativa | Educational Team

Camila Monteiro Schenkel

Cristina Arikawa

#### Mediadores | Museum Mediator

Ana Carolina Klacewicz

André Fagundes

Bruno Salvaterra Treiguer

Denise Walter Xavier

Fabricio Teixeira

Kelly Bernardo Martinez

Lívia dos Santos

Luiza Bairros Rabello da Silva

Mailson Fantinel D'ávila

Michel Flores

Pedro Telles da Silveira

Silvia Froemming Pont

Thiago Bueno de Camargo

#### Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky

Marcos Fioravante de Moura

Talitha Bueno Motter

#### Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna

Gabriela de Souza Carvalho

#### Website

Lucianna Silveira Milani

#### Superintendente Administrativo-Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

#### Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luís Lima

Ana Paula do Amaral

Caio Osório e Silva

Carlos Huber

Carolina Miranda Dorneles

Iara Collet

Joice de Souza

Margarida Aguiar

Maria Lunardi

Roberto Ritter

#### Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

#### Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Remy Rech

#### TI Informática | IT

Jean Porto

#### Manutenção Predial | Building Maintenance

TOP Service

#### Segurança | Security

Elio Fleury

Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

#### Exposição | Exhibition

#### Realização | Realization

Fundação Iberê Camargo

#### Apoio | Support

Museo Morandi

#### Curadoria | Curator

Alessia Masi

Lorenza Selleri

#### Transporte | Transport

Millenium Transportes

Arteria

#### Seguro | Insurance

Ace Seguradora S/A

AVIVA ITALIA S.p.A.

Italiana Assicurazioni

Lloyds of London

UNIQA Sachversicherung AG – UK

#### Corretoras | Brokers

Aon Spa

Cs Insurance

Intermedia

Mansutti Spa

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros Ltda

#### Montagem | Installation

Ilha Imagem

#### Exposição | Exhibition

#### Coordenação | Coordination

#### Fundação Iberê Camargo

#### Museografia | Exhibition Designer

Germana Konrath

#### Identidade Visual | Visual Identity

Portfolio Design

#### Coordenação de Produção | Production Coordinating

Laura Cogo

#### Coordenação | Coordination

#### Museu Morandi

#### Colaboração da exposição e do catálogo | Collaboration of the exhibition and the catalog

Giusi Vecchi

#### Organização da exposição | Organization the exhibition

Elena Gerla

Alessia Masi

Lorenza Selleri

Giusi Vecchi

Uliana Zanetti

#### Relatório de Condição | Condition Report

Mariella Gnani

Comune di Bologna

#### Catálogo | Catalogue

#### Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Comune di Bologna

#### Texto | Text

Alessia Masi

Lorenza Selleri

Maria Cristina Bandera

Aracy Amaral

#### Tradução | Translation

Clara Meirelles (port./ing.)

Irene Maccagnani (it./ing.)

Maurício Santana (it./port.)

#### Revisão | Proofreading

Camila Fialho

Comune di Bologna

#### Projeto Gráfico | Graphic Design

Márlia Ryff-Moreira Vianna

Comune di Bologna

#### Fotografias | Photographs

Acervo MAC/USP n.: 27; 31; e 87

Acervo Museu Nacional de Belas Artes n.: 86

Alessandro Vasari n.: 25 e 33

Amoretti n.: 35 e 36

Arquivo Fotográfico Martin n.: 21 e 24

Arquivo Superintendência para os Bens Históricos, Artísticos e Etno-Antropologicos para as Províncias de Milão, por cortesia do

Ministério dos Bens e Atividades Culturais, Milão n.: 19

Claudio e Paolo Giusti n.: 23 e 38

Cortesia Eni S.p.A Património artístico n.: 15

Cortesia Galeria Milan n.: 88

Digitalização n.: 2; 5; 6; 7; 12, 20, 26 e 53

Donald Lokuta n.: 13

Fototeca Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze n.: 82

Lawrence Carrol Studio n.: 11

Luciano Calzolari – Studio Blow Up: 29, 39 e 40

Matteo Monti n.: 8; 9 e 10

Pedro Oswaldo Cruz n.: 84

Roberto Serra n.: 1; 130 e 131

Sergio Buono n.: 16; 17; 18; 28; 30; 32; 34; 37; 41; 42; 43; 45;

46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62;

63; 64; 65; 66; 67 e 68.

Vittorio Calore n.: 22 e 44

#### Pré-impressão e Impressão | Pre-press and Printing

Impresul



### Alessia Masi

Nascida em Maglie, Província de Lecce (Apúlia, Itália), em 1975. Em 1998 se gradua em Conservação de Bens Culturais na Universidade de Lecce. A partir de 1999, começa a trabalhar na Galeria Municipal de Arte Moderna de Bolonha, colaborando e dando suporte organizacional, científico e técnico às atividades institucionais e exposições da instituição. Desde 2009 é responsável pela coordenação técnica-organizacional das iniciativas culturais programadas nas sedes externas da Galeria de Arte Moderna: Museo Morandi, Casa Morandi, Museu para a Memória de Ustica e Villa das Rosas. Trabalha especialmente na organização de mostras dedicadas a Morandi de artistas contemporâneos periodicamente convidados a expor no museu de Bolonha.

Born in Maglie (Le) in 1975. Graduated from Lecce University in 1998 in Conservation of Cultural Assets, in 1999 she starts working for the Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, providing organizational, scientific and technical support to the Institution's administrative and expository activities. Since 2009 she has been in charge of coordinating the technical and organizational aspects of cultural initiatives held in locations other than the Galleria D'Arte Moderna: Museo Morandi, Casa Morandi, Museo per la Memoria di Ustica and Villa delle Rose. She works full time at organizing exhibitions on Morandi and on contemporary artists that are periodically invited to exhibit at the Bolognese museum.

### Lorenza Selleri

Diplomada pela Academia de Belas Artes da Universidade de Bolonha, obtém sua graduação com uma tese sobre Giorgio Morandi e o colecionismo milanês. Desde 1989, trabalha no Arquivo e Centro de Estudos Giorgio Morandi da GAM de Bolonha e, a partir de 1993, no Museo Morandi, onde ainda atua no setor de arquivo e de conservação das obras. Colabora na organização de mostras dedicadas a Morandi e a outros artistas do século XX, com pesquisas iconográficas e contribuição científica para catálogos e revistas especializadas.

Having completed her studies at the Academy of Fine Arts, she graduates from the University of Bologna with a dissertation on Giorgio Morandi and art collecting in Milan. In 1989 she starts working with the Giorgio Morandi Study Center and Archive, a division of the GAM of Bologna, and then, from 1993, at the Museo Morandi where she works in the field of the preservation of the works and archiving. She takes part in the organization of exhibitions on Morandi and other artists from the nineteenth century by carrying out iconographic research and writing scientific contributions for catalogs and specialized magazines.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP (Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

M397m Masi, Alessia  
Morandi no Brasil / Alesia Masi, Lorenza Selleri,  
Maria Cristina Bandera, Aracy Amaral. – Porto Alegre:  
Fundação Iberê Camargo, 2012.

218p. : il. Color.  
ISBN 978-85-89680-33-2

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.  
Tradução: Maurício Santana

1. Arte. 2. Pintura. 3. Pintura séc. XX. 4. Morandi, Giorgio.  
I. Selleri, Lorenza. II. Bandera, Maria Cristina. III. Amaral,  
Aracy. IV. Título.

CDU 75

### Todos os direitos reservados | All rights reserved

©Fundação Iberê Camargo  
©Morandi, Giorgio / Licenciado por AUTVIS, 2012  
©Alessia Masi  
©Aracy Amaral  
©Lorenza Selleri  
©Maria Cristina Bandera  
©Guttuso, Renato / Licenciado por AUTVIS, 2012  
©Nicholson, Ben / Licenciado por AUTVIS, 2012  
©The George and Helen Segal Foundation, Segal,  
George/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

### Fundação Iberê Camargo

Av. Padre Cacique 2.000  
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
www.iberecamargo.org.br

### Museo Morandi

Via Don Minzoni, 14  
40121 | Bologna Itália  
www.mambo-bologna.org