

MARCO A. BAZZOCCHI

Ars a-morandi: considerazioni su Morandi, gli Arcangeli e l'Appennino in occasione di una mostra e di un catalogo*

C'è una data da cui il discorso potrebbe iniziare, e questa data è il 1913 (da qui parte anche Andrea Emiliani, che ha scritto un saggio veramente bello in questo catalogo): è un anno molto importante perché coincide con il momento in cui Morandi approda in Appennino. E dietro questo 1913 c'è un insieme di fenomeni che vanno valutati con attenzione. Probabilmente è nello stesso anno che un personaggio diversissimo da Morandi, ma forse con delle affinità segrete con lui, se è vero che per un attimo della loro esistenza sono venuti in contatto, compie un passaggio importante in Appennino: mi riferisco a Dino Campana, che fra il 1913 e il 1914 stava scrivendo i *Canti Orfici*.

Nel 1913 Morandi dipinge un paesaggio, un paesaggio di Grizzana, un paesaggio verde e giallo intenso (fig. 1). Bacchelli, un altro bolognese, che trafficava in ambiente romano, scrive il primo articolo importante su Morandi e si ferma su questo paesaggio, notando che questo paesaggio è dello stesso anno in cui Morandi ha fatto un ritratto della sorella Dina e lo chiama «un paesaggio composto con un'architettura che sta tra il cubismo e l'espressionismo». E poi lo definisce con parole prese da Dino Campana «un folto di verde faticoso». Dove è bellissimo quell'aggettivo faticoso, che non ci aspetteremmo, ed è uno di quegli aggettivi enigmatici che solo gli scrittori sanno usare: a indicare come se questo verde fosse faticoso da sopportare, come se fosse difficile da sostenere con lo sguardo questo verde folto, dentro il quale forse non è dato entrare.

Come dicevo, Campana in quello stesso anno compiva la sua attraversata a piedi dell'Appennino, forse con i fogli di manoscritto che stavano per diventare *Canti Orfici*, con un richiamo ai misteri dionisiaci, a Orfeo, alle idee di Nietzsche,

* Questo piccolo saggio deriva dal discorso tenuto nella sala dello Stabat Mater il 20 luglio 2017 in occasione della presentazione del catalogo *Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo. Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani*, a cura di Angelo Mazza e Anna Stanzani, Bologna, Bononia University Press, 2017. Come vedrà l'eventuale lettore, il discorso ha mantenuto molte caratteristiche legate alla sua esecuzione orale e non scritta.

e ad altro che circolava nella cultura europea di inizio secolo. Di sicuro sono due personaggi diversi: Morandi è stanziale, Campana è mobile; Morandi è introverso, Campana è estroverso; Morandi, come dire, ruota sempre attorno allo stesso punto, Campana non sa neanche lui dove ruotare perché si muove disperatamente alla ricerca di qualcosa che lo riguarda e che lui non riesce a trovare. Nell'attraversare l'Appennino, però, in quel 1913, Campana scrive una pagina bellissima sull'Appennino "suo", che non è naturalmente quello di cui parliamo stasera.

È l'Appennino, appunto, che va verso la Verna e la Falterona: sono le rocce della Falterona, che per Campana diventano come una melodia scritta nella roccia. E nel guardare queste rocce e nel sentire questa specie di melodia nasosta, Campana dice: «Alzando gli occhi alla roccia, a picco altissima che si intagliava in un semicerchio dentato contro il violetto crepuscolare, arco solitario e magnifico, teso in forza di catastrofe sotto gli ammassamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito, io non ero. Non ero. Rapito di scoprire nel cielo luci, ancora luci».

Come se Campana in queste rocce, appunto, cercasse quell'io che lui non riusciva ancora a essere; come se salendo volesse far fronte a quel vuoto di identità che forse si poteva riempire attraverso la camminata sui pendii dell'Appennino. Lo chiama infatti l'Appennino mistico. Ecco: in questo 1913 di sicuro Morandi scopre a modo suo un altro Appennino mistico, non scopre quello che scopre Campana. Quello di Morandi è un atto di contemplazione grazie al quale un'inquadratura di paesaggio viene fissata, osservata senza requie, resa assoluta, staccata dalla realtà, come potrebbe essere il piccolo angolo di muro giallo che Proust ammira nella *Veduta di Delft* di Vermeer, rendendolo un oggetto spirituale.

Possiamo anche porci un problema più ampio. Perché noi mettiamo in relazione gli artisti col paesaggio? Cioè perché li dobbiamo collocare in un luogo, legare a una prospettiva specifica nello spazio? Partiamo da una considerazione che può sembrare paradossale. Quando un artista dipinge non vuole riprodurre mimeticamente le cose che dipinge. È chiaro che vuole fare anche quello, ma vuole fare un'altra operazione, un'operazione che non è semplice da cogliere, che è piena di elementi problematici. Un paesaggio dipinto è un modo per entrare in rapporto con il mondo, è una guida al vedere, è anzi un'esplorazione intensa del vedere. E invece noi continuiamo a chiederci dove collocare Morandi; dove lo collegheremo. Anche in città continuamente torna fuori questo tormentone: dove lo dobbiamo mettere, non come dobbiamo guardarlo. Nessuno dice: cominciamo ad interrogarci su come dobbiamo guardarlo. Perché non è facile guardare Morandi, si tratta di acquisire la prospettiva giusta, mettersi alla distanza giusta da lui. Non dipende dal fatto di metterlo in una sala di 30 metri o di 20 metri, o di fronte ad una finestra, o su un muro giallo o su un muro verde. Il problema non è questo. Il problema è che finché non abbiamo capito come dobbiamo guardarlo, non risolveremo neanche lì dove dobbiamo metterlo; dove dobbiamo guardarlo.

Dobbiamo partire di lì. E Morandi questi problemi ce li pone: sono i problemi che del resto si poneva lui: cioè quando dipingeva le bottiglie o il *Fienile di Cam-*



Fig. 1. Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1913 (Civico Museo di Arte Contemporanea, Milano, già collezione Jucker).

piaro o la *Strada bianca*, Morandi si poneva questo problema. A che distanza sono dagli oggetti? In che modo essi attirano la mia attenzione? Come cambiano mentre li guardo? Cosa significa aprire una finestra sul mondo? Il fatto è che noi siamo talmente sopraffatti da un'esigenza, come dire, da un'esigenza di localizzare, di collocare, di impossessarci, di delimitare dei territori politici di appartenenza che spesso ci dimentichiamo di questo.

Allora l'idea che a distanza di 50 anni si faccia una mostra che in un certo senso ha la bellezza che hanno i fantasmi quando ritornano nei sogni (quando non sono incubi, ma sono sogni piacevoli), cioè una mostra che rievoca una mostra di 50 anni fa e che quindi è tutta basata su questo senso profondo del ricordo, può aiutarci a trovare una risposta, e questa risposta deve partire dalla considerazione che un paesaggio è un ricordo. Un paesaggio diventa immediatamente un ricordo, sia per colui che lo guarda distattamente sia per colui che lo conosce per abitudine. E come conseguenza ne deriva che anche oggi non possiamo guardare molti paesaggi senza istintivamente ricondurli al meccanismo della memoria. Potremmo affermare paradossalmente che andando a Grizzana non vediamo realmente e solo Grizzana ma vediamo le immagini introiettate di questo grande artista. Grizzana la devo vedere attraverso quelle immagini perché il meccanismo della nostra mente non funziona in maniera semplice e diretta.

Noi non vediamo le cose, non vediamo la realtà, non vediamo le facce delle persone realmente; noi vediamo dei fantasmi. Noi ci innamoriamo di fantasmi e quando ci innamoriamo di un paesaggio, quando ci innamoriamo di un luogo, ci innamoriamo perché in quel luogo risuonano delle cose che noi riusciamo a sentire intuitivamente ma che non sono lì fisicamente presenti. Queste cose provengono da una lontananza, da una lontananza nel tempo. Leopardi lo aveva spiegato benissimo sostenendo che tutto ciò che è artistico contiene il sentimento del lontano, sia il lontano nel tempo che il lontano nello spazio. Senza queste due presenze non si dà fatto artistico, non si dà piacere estetico. E Morandi (un grande "leopardiano" del '900), ha dopotutto sempre dipinto oggetti del quotidiano per far sentire come quegli oggetti siano carichi di senso della lontananza. Quegli oggetti sono simulacri, cioè forme che palpitano di lontananza.

Tutto questo Morandi lo sapeva bene e Arcangeli lo sapeva altrettanto bene: e il fatto che abbiano litigato e non si siano parlati più è perché tutti e due fondamentalmente avevano scoperto dei segreti dell'esistenza che non si possono condividere. Perché sono segreti dell'esistenza che hanno un fondo tragico sul quale inevitabilmente deve calare il silenzio; perché sono segreti quasi da non dire, da non potersi dire. Solo che Francesco li aveva voluti dire in questo libro così fantastico che gli è costato l'amicizia con Morandi, e forse aveva anche lasciato nel libro la traccia non palese del sentimento di essere figlio, di trovare una figura paterna a cui appoggiare tutte quelle ansie famigliari che lui e i suoi fratelli non erano riusciti a placare pur utilizzando le esperienze poetiche come inevitabili antidoti.

Cosa diceva Francesco Arcangeli su questi paesaggi di Grizzana? E cosa diceva, appunto, il fratello di Francesco Arcangeli, Gaetano? I tre fratelli, Gaetano, Bianca, Francesco amavano due luoghi: anche questi erano luoghi della loro anima, due luoghi della loro mente, della loro immaginazione. Tutti i tre fratelli da giovani avevano letto il romanzo di Virginia Woolf *The Waves (Le onde)* e tutti erano rimasti incantati da questo intreccio di voci famigliari che si alternano. Bianca era ostinata perché voleva chiudere la sua carriera di pittrice dipingendo con un tratto solo di acquerello senza sbavare e senza staccare il pennello dal foglio le onde alla mattina alle cinque quando arrivavano sulla battigia. Erano però tutti legati ad un doppio paesaggio: da una parte c'era il mare che era il paesaggio paterno e il paesaggio, diciamo, romagnolo dal quale derivava loro padre. Dall'altra c'era l'Appennino. Bianca lo diceva: il nostro secondo paesaggio, come dire la nostra seconda anima, è l'Appennino.

E Gaetano scrive un importantissimo poemetto negli anni Cinquanta dedicato all'Appennino. Il poemetto è fondato sui pensieri di un uomo che dopo aver passato una vacanza in Appennino sta scendendo con l'autobus e sente improvvisamente che sta perdendo qualche cosa. Però non ci dice di che cosa si tratta: sente che in qualche modo qualche cosa sta svanendo e lui vorrebbe ricongiungere questa perdita proprio all'Appennino stesso. Perché all'Appennino? Perché l'Appennino è un luogo, appunto, di forza magica, di leggenda, di antiche culture. Il paesaggio che Gaetano evoca nel suo poemetto è un paesaggio pieno di

queste memorie che non ci sono più. Allora è chiaro che un uomo che negli anni Cinquanta affronta una città come Bologna che sta evolvendo in una direzione velocissima, verso quel processo che si chiama balalmente modernizzazione, ora questo stesso uomo sente che abbandonando l'Appennino sta abbandonando qualche cosa che dopo quell'estate forse non tornerà più.

È molto bello questo anche per noi, perché i luoghi della natura (i luoghi della natura che ormai stiamo perdendo o abbiamo perso) comunque ci ricongiungono sempre a questo senso di qualche cosa che si è allontanato da noi, che siamo ormai tutti inevitabilmente cittadini; anche quelli che vivono sull'Appennino sono cittadini perché hanno la testa esattamente piena delle stesse immagini che hanno colonizzato ormai la mente dei cittadini. Quindi la natura, la natura come senso profondo di qualche cosa che non siamo noi, è un elemento che abbiamo perduto. Allora la funzione che hanno queste opere di Morandi è quella di ridarci il senso di una vista, di un paesaggio che si sovrappone al paesaggio reale e dà a quel paesaggio reale una profondità della memoria, una profondità dell'anima: cioè noi entriamo in risonanza con i luoghi.

Sappiamo tutti benissimo che quella *Strada bianca* dell'acquaforte di Morandi (fig. 2) non è più così perché non è più una strada bianca di terra o di sabbia. Adesso è una strada, come tutte, asfaltata: questo è inevitabile. Però la *Strada bianca* dell'acquaforte di Morandi mi fa capire qualche cosa della strada asfaltata di oggi perché le metto a confronto, perché sento la distanza, perché sento il passaggio, perché sento la differenza. Allora il paesaggio è questo: cioè il paesaggio è quando io sento che dietro a quegli alberi, a quelle foglie, a quei calanchi c'è qualche cosa che mi chiama, mi chiama ancora, da una profondità. C'è quella che definirei una "possibilità di chiamata" e questa possibilità di chiamata è molto fragile naturalmente. Però anche le carte di Morandi sono fragili, anche i suoi vasetti, le sue bottiglie, le sue chincaglierie di cucina sono fragili. La fragilità è la cifra autentica della voce artistica di Morandi.

Torniamo allora a questo paesaggio centrale dell'Appennino di Gaetano, dove lui sta scendendo e si rende conto che c'è un senso di malinconia che lo coglie perché sta appunto perdendo Appennino. Dice proprio «perdere Appennino» come se perdesse neanche un altro essere ma proprio come se perdesse Appennino fosse perdere una parte di sé. Improvvisamente Gaetano si rende conto di una cosa: che perdere Appennino significa anche riconquistare la vita di tutti i giorni che forse è anche una vita più frenetica, più fatta di movimento perché Appennino è, appunto, mito, leggenda, qualche cosa che viene da lontano e tira lontano (Francesco Arcangeli lo aveva capito a proposito della pittura di Segantini, che è la pittura delle altezze e del gorgoglio della materia che cerca di sublimarsi verso l'alto).

Siamo nel momento estremo del poemetto, quando colui che scrive sta scendendo verso la pianura, di nuovo, e quindi sta perdendo l'Appennino con tutti i suoi misteri, i segreti che stanno per svanire, le atmosfere di leggenda che non sembrano più avere ragion d'essere. «Un'ora s'immalinconisce incerta / nel pomeriggio deluso, chi scende, / a fine di stagione, si volge, dalle corriere, / guarda, senza rimpianto, in lieta indifferenza, / come commiserando chi rimane / nell'affanno di

uccidere una noia ... / Soltanto chi ti lascia si rianima, / Appennino, ogni cuore qui è emigrante, / cerca altrove gli orgogli del progresso. / Ne parlano impertentiti ed accesi, / tra gli sbalottamenti delle svolte, / in discorsi accaniti e senza termine; / puntigliosi a non volgersi più indietro / a salutare nulla, non lo meritano / le tue groppe umiliate, i tuoi borghi / già rassegnati a non aver domani ...».

Gaetano aveva capito che in questo luogo sarebbe sorto un problema abitativo, perché quei borghi negli anni '50 erano rassegnati a non avere un domani. «Ma ecco, che qualcuno tornerebbe / a riconoscerli un prestigio; e nomina, / serio e grave, un tuo valico, e la mente / torna a un'idea di altezza, di dominio; / ma il valico è lì, fra querce rade, / senza distanza, familiare, agevole, / in squallide evidenze di paesaggio / senza profondità, senza segreto». Nella perdita rappresentata dalla discesa può improvvisamente riaprirsi un varco. Si tratta di uno di quei momenti improvvisi, di quelle aperture inaspettate che Gaetano riprende dalla poesia di Montale. Francesco a sua volta, rievocando proprio Montale (il piccolo saggio si intitola "*Tempo indimenticabile*"), uno dei poeti della sua formazione, parla di una temporalità specifica presente nei versi di Montale, uno «stacco» che poi prosegue nel tempo, oppure viene soffocato nel tempo, ma che indica fondamentalmente la presenza della continuità del tempo in ogni vita privata. Qualcosa di simile avviene anche qui nel poemetto. È come se Gaetano cercasse la continuità del suo rapporto con l'Appennino, come se nel momento in cui la sta perdendo, avesse bisogno di ritrovare quell'altezza attraverso la voce di qualcuno che nomina, uno per uno, i nomi di quei valichi; prima fa tanti nomi di luoghi che gli piacciono: L'Uccelliera, il Cielvivo, il Toccacielo, la Donna Morta, l'Orsigna, il Libro aperto. A questo punto però si rende anche conto che non solo lui li sta perdendo ma ormai quei luoghi stanno perdendo la loro magia, la loro profondità, il loro segreto. Colui che parla sente la perdita contemporaneamente nel paesaggio e in sé: anche questo è un fenomeno interessante per quanto riguarda il rapporto tra soggetto che guarda e paesaggio, non sempre si tratta di un rapporto che riempie la mente del soggetto ma può anche essere il contrario, il soggetto si sente svuotato nel paesaggio, e infatti non a caso esiste il verbo "spaesarsi" che indica proprio la perdita di coordinate esistenziali nello spazio. Quella di Gaetano Arcangeli è un'operazione di spaesamento che avviene in contiguità con il paesaggio appenninico, un riconoscersi e perdersi nel paesaggio, attraverso il paesaggio, dentro il paesaggio.

Ecco: con un'altra modalità e con altri mezzi espressivi, Morandi faceva qualcosa di simile. E quando Francesco Arcangeli arriva al Morandi degli anni Trenta, che è un Morandi importantissimo, cerca di spiegarlo con una specie di effetto di consolidamento, come se dopo tanto sperimentare (gli anni Dieci, gli anni Venti che erano stati problematici, in mezzo c'era stata la Prima Guerra Mondiale) Morandi improvvisamente acquistasse quella solidità, proprio la solidità che ti dà il rapporto con un paesaggio stabile, il rapporto con la montagna. La montagna offre solidità, offre una dimensione quasi di virilità, di paternità. E allora Francesco dice che proprio qui, negli anni Trenta, è come se Morandi improvvisamente recuperasse qualche cosa che prima non aveva trovato e questo qualche cosa ha a

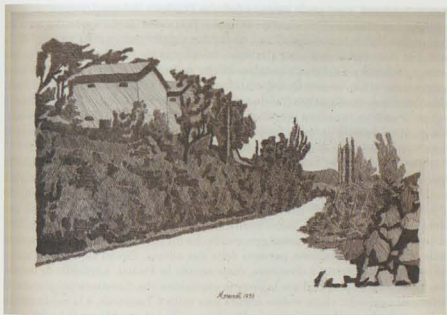


Fig. 2. Giorgio Morandi, *La strada bianca*, 1933.

che fare anche con la meditazione su Cézanne (il padre Cézanne) e la lotta degli anni precedenti contro l'oscurità della materia. La lotta contro l'oscurità della materia: quella lotta grazie alla quale Morandi aveva scavato nella materia. Adesso è un Morandi che in un certo senso riassume il suo equilibrio col mondo. E allora Francesco arriva proprio a parlare della *Strada bianca*, di questa acquaforte eccezionale, che citavo anche prima. La *Strada bianca* lo attira molto e utilizza un'immagine specifica, come se improvvisamente comparisse un diapason a riassettare il rapporto tra Morandi e le cose, tra i suoi sensi e la sua coscienza.

Questa è la frase centrale: «Nella *Strada bianca* il diapason è un cinerino argenteo spento entro due chiari senza tempo e il tessuto è una larva, l'eco remota di un'estate infinitamente polverosa, dove Morandi razionale come un francese, paziente come un tibetano [chissà Morandi a sentirsi dare del tibetano!], sembra aver creato una pausa, che pare debba occupare per sempre la nostra coscienza, un intervallo entro "il tacito infinito andar del tempo"».

Mettendosi in cammino per strade diverse, strade che passano per l'Appennino, i due fratelli incrociano i loro discorsi, non possiamo dire (sarebbe assurdo) che stiano formulando idee simili ma di sicuro le loro idee, attraverso le immagini poetiche e quelle pittoriche, si stanno incrociando. «Il diapason – cioè il punto culminante raggiunto dal timbro coloristico – è un cinerino argenteo spento»: Arcangeli inizia dal colore, dalla qualità del colore, che raggiunge un punto mas-

simo di intensità, e poi passa subito a definire l'insieme del quadro come un «tesuto», ma un tessuto ridotto a «larva», cioè a fantasma (*larva* è uno dei termini desunti dal vocabolario leopardiano, di cui Arcangeli è imbevuto), e infine dalla metafora della larva arriviamo alla definizione centrale, quella che inserisce nel paesaggio la nota finale, una nota sorda che sposta all'indietro tutto l'insieme compositivo. «L'eco remota di un'estate infinitamente polverosa»: quella *Strada bianca* contiene in sé una eco (l'ombra, il buio sul quale prende evidenza il bianco) e quando andiamo a vedere quella strada che ora non è più bianca dobbiamo sentire quell'eco remota di un'estate polverosa, per cui la strada e l'estate intera si trovano dissolte nella dimensione infinita occupata dalla polvere.

Nel catalogo, Mirko Nottoli fa notare che Morandi andava in giro con quella specie di piccola macchinetta di cartone con la quale attraverso la finestrina guardava il paesaggio. Una rudimentale camera ottica, un modo per inquadrare il paesaggio, cioè vederlo già come un quadro. Non è un giochetto perché per Morandi era fondamentale usare quella finestrina di cartone che gli consentiva di fare di quelle porzioni di paesaggio quello che lui voleva diventassero: porzioni della sua lunga meditazione, porzioni della sua anima. Piccoli riquadri di materia paesaggistica pronti a diventare, come accade in Proust, particelle di memoria, frammenti a cui appigliare la propria attenzione che diventerà poi pittura. E Arcangeli aggiunge: «Ecco vedete ancora una volta è Leopardi, è la meditazione di Leopardi che sembra vicina qui». Per Arcangeli, infatti, Morandi ha introiettato profondamente Leopardi. E potremmo azzardare che Leopardi sia portato verso Proust: la lontananza verso la memoria.

Vorrei chiudere citando uno studioso inglese che si chiama John Berger, autore di molti studi sulla pittura, sulla fotografia e in generale sul modo con cui guardiamo sia l'arte che il mondo. Berger aveva una passione per Morandi che gli era stata trasmessa da Gianni Celati, lo scrittore bolognese, che nei suoi racconti ha parlato molto di Morandi senza mai fare direttamente il suo nome (Celati al liceo aveva avuto come supplente Francesco Arcangeli). John Berger viene una volta a Bologna, va a vedere il Museo Morandi, rimane incantato dalla figura di Morandi. Anche lui lo considera una specie di monaco, una specie di figura così, come un frate laico, un po' mistico, e poi si chiede che cosa ha voluto creare Morandi con queste bottiglie, con questi paesaggi, con queste cose che sembrano tutte sul punto di scomparire. Francesco Arcangeli le chiamava come abbiamo viste «larve», mentre Berger non conosce l'italiano così bene da usare il termine larva e le chiama «ombre senza peso», «ombre fluide» e crea un'immagine che è complementare a quella di Arcangeli. Secondo l'idea che si fa Berger di Morandi, Morandi immaginava il mondo come un foglio di carta e su questo foglio di carta scendeva la mano di un creatore che disegna, provando attraverso il disegno di delineare oggetti che ancora non esistono. Le tracce non sono solo ciò che resta quando qualcosa è scomparso; possono essere anche indizi di un progetto, di qualcosa a venire: «Appena c'è luce, c'è ombra, la mano disegna ombre sul bianco della carta. Tutto il disegno è un'ombra che circonda la luce. Gli indizi si intrecciano, vibrano, si avvicendano. In altri termini, gli oggetti che Morandi di-

pinge non si comprano al mercato, non sono oggetti. Sono posti, luoghi, ogni cosa ha il proprio posto: luoghi, posti dove qualche piccola cosa sta avendo origine».

E vedete che in questo modo recuperiamo un'idea del come guardare Morandi che è completamente diversa: cioè gli oggetti, i paesaggi di Morandi non sono luoghi dove le cose sembrano essere sepolte, dove il mondo fa sentire l'eco di tutto quello che è finito ma sono anche luoghi dove qualcosa sta per avere origine, sta per nascere qualcosa. Si parla, appunto, di un'origine nuova del mondo. Ma quello che volevo dirvi, sperando che non sia inutile anche per una meditazione su Morandi quando andremo a vedere la mostra, è che Morandi ha descritto questo: cioè ha descritto delle cose che sono scomparse facendosi però sentire le stesse cose che ricompaiono. Cioè ci ha fatto sentire quello che abbiamo perso e ci mette in una condizione di malinconia ma nello stesso tempo ci ha fatto sentire quello che potremo recuperare, e ci mette in una condizione di euforia.

Per questo, appunto, dovremo tutti praticare non tanto l'*ars amandi* ma scoprire una nuova forma di estetica amorosa, l'*ars a-morandi*.