

1. Os anos de formação

No ano de 1907, aos 18 anos de idade, o jovem Morandi toma a decisão de se inscrever para a *Accademia di Belli Arti della Università di Bologna*. A *Accademia di Bologna* não diferia muito das outras escolas de arte na Itália daquele período, onde a ênfase em uma formação de parâmetros clássicos e humanistas dominava o ambiente acadêmico. Os corredores com cópias em gesso das grandes esculturas da antiguidade greco-romana forneciam os referenciais da boa arte a ser reproduzida pelos alunos. A grande riqueza cultural da Itália agia sobre os jovens artistas de maneira dupla. Se por um lado, a tradição artística formada desde os anos dourados da arte italiana fornecia um ambiente cultural sólido e consolidado, com instituições seculares e reconhecimento e acolhimento social aos artistas. Se a importância da arte para a formação cultural da sociedade era algo já estabelecido consensualmente, não demandando por parte dos artistas o esforço de demonstrar à sociedade a importância e a necessidade de seu trabalho. Por outro lado, um passado e uma tradição artística tão forte como a italiana atuavam de modo extremamente opressivo sobre os jovens artistas em formação. Em Bolonha, os termos de comparação eram artistas do quilate dos Carracci ou Guido Reni, apenas para citar os mais proeminentes artistas locais, isso quando a medida não era feita com Leonardo, Rafael, Michelangelo ou Caravaggio.

Diante do peso de tamanha tradição artística, era natural, portanto, que qualquer proposta inovadora fosse vista como um desvio equivocado do reto caminho ao qual a arte italiana estava destinada. Este ambiente pouco favorável às mudanças pode explicar, em parte, a atrofia à qual a arte italiana foi acometida ao longo do século XIX e começo do século XX.

O ambiente provinciano da Bolonha do começo do século era ainda mais grave que o de Roma, que por ser a capital, tinha uma situação um pouco mais favorável, embora não muito, à penetração de novas ideias, e de Milão, a mais cosmopolita das cidades italianas. Giuseppe Raimondi, amigo próximo de Morandi naqueles dias, recorda o sentimento que dominava os jovens artistas e poetas sedentos por mudanças.

“Era como crescer em um pântano, quando penso naqueles dias, como era a Itália de então. Eu tenho a sensação de que era uma enorme bacia cheia de água estagnada onde as pessoas e os sentimentos ficavam presos como estátuas neste denso mangue, impossibilitadas de se mover. Poderia-se serenamente morrer agonizando nesta triste ignorância; a poesia era a única fuga – e a nossa salvação.”⁹

O currículo da *Accademia*, desde sua fundação, seguia praticamente inalterado, refletindo uma concepção artística que não se modificava, remontando aos tempos dos Carracci, completamente alheia aos acontecimentos no mundo das artes desde então. O primeiro ano era dedicado ao *Corso Preparatorio*, voltado ao treinamento profissional para o magistério, seguido do *Corso Comune*, este dedicado ao desenvolvimento das habilidades técnicas fundamentais para um artista acadêmico como: anatomia, sombreado, desenho de arquitetura, plástica ornamental, história da arte etc.

Em seu primeiro ano, o desempenho de Morandi é surpreendente, obtendo uma alta pontuação em diversas disciplinas, o que incentivou os professores a adiantá-lo um ano, eliminando algumas etapas. No outono de 1910, Morandi já havia terminado o *Corso Comune* e começou o *Corso Speciale*, cujo o término, graças ao sistema de classificação estabelecido pelo governo, o favoreceria em relação aos demais postulantes, na obtenção de uma vaga como professor, objetivo almejado por Morandi. O *Corso Speciale* era um curso de formação especializada, e Morandi escolheu disciplinas com ênfase no modelado e efeitos de *chiaroscuro*, dotando de volumetria as representações da figura humana.

No primeiro ano do *Corso Speciale*, após dominar as técnicas, o jovem estudante perde paulatinamente o interesse pela orientação convencional e desatualizada que estava recebendo. A consequência imediata deste desinteresse é a brusca queda do rendimento acadêmico do artista, refletido nas baixas avaliações de seus professores. Os últimos anos tornam-se um suplício para Morandi, que quase não consegue se formar, tendo que prestar o exame final por duas vezes para conseguir a aprovação a contragosto de seus professores.

⁹ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven: 2004, p. 23, citado em Raimondi, palestra no Instituto di Cultura de Bruxelles; citado em Baccilieri e Evagenlisti, *Figure del Novecento*, p. 276. Também há referências em Arcangelli, Francesco. *Giorgio Morandi*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 12-13.

“Devo dizer que os ensinamentos que me foram ensinados durante meu período na *Accademia* não tiveram outro efeito se não me deixar afundado em um descontentamento. Muito pouco do que eu uso agora nas minhas obras eu aprendi ali.”¹⁰

O ano de 1907, ano em que Morandi se inscreve para a *Accademia*, é bastante significativo para estabelecermos um parâmetro do quão conservador era o ambiente artístico em Bolonha na época. Enquanto, em Paris, Picasso terminava *Les Femmes d'Alger*, Adolfo de Carolis, em Bolonha, então o mais proeminente artista vivo formado na *Accademia*, ganha o concurso público e recebe a comissão para pintar o salão principal do *Palazzo del Podestà na Piazza Maggiore* — ironicamente a edificação adjacente a onde hoje se encontra o sede do Museu Morandi, no *Palazzo Re Enzo*.

A comissão conferida a De Carolis foi a maior dada a um artista em Bolonha, desde 1512, quando Michelangelo foi incumbido de fazer a estátua do Papa Julius II, sua única obra em bronze (destruída, logo após seu término, pelos cidadãos de Bolonha que rejeitavam a intervenção papal na cidade). De Carolis começa a executar seus afrescos michelagelescos, que segundo suas palavras “ilustravam os feitos gloriosos do povo heroico” em 1910, mesmo ano em que os Futuristas divulgam seu primeiro manifesto. O *Palazzio del Podestà* teve suas paredes preenchidas com os gigantescos afrescos tematizando “*I Fasti Della Città di Bologna*”, divididos em: “*Il Mondo Antico*” o “*Il Cristianesimo*” “*I Comuni*” e “*La Rinascita*”. A obra levou muitos anos para ser concluída e utilizou muitos auxiliares arregimentados na *Accademia di Belli Arti*.

O estilo pictórico de De Carolis, com seus temas alegóricos, povoado de heróis e deuses em grandes e complicados escorços, visavam supostamente recuperar e manter a legítima tradição humanista italiana da época áurea do Renascimento, Maneirismo e Barroco. Embora não fosse professor da *Accademia*, sua obra tinha grande influência diretiva sobre os princípios que regiam a orientação acadêmica e comungava com a maioria dos professores de mesma filosofia artística. De Carolis pertencia a um grupo de artistas com sede em Roma

¹⁰ Morandi, Giorgio – *Autobiografia* – publicada em *L'Assauto*, transcrito página 175

chamado “*Arte Veritas*”, que se autoproclamavam “inimigos jurados do impressionismo”.¹¹

Era natural, portanto, que qualquer orientação ou manifestação artística direcionada ao Impressionismo ou a qualquer outra corrente artística moderna, principalmente as originadas fora das fronteiras italianas, fosse imediatamente rechaçada como um desvio da verdadeira tradição italiana, renunciando nas artes o mesmo tipo de mentalidade xenófoba que levava à ascensão do Fascismo.

Morandi paulatinamente vai se afastando das salas de aula e começa cada vez mais a trabalhar em casa, hábito que vai perdurar até o fim da vida. As primeiras obras que chegaram aos dias de hoje são deste período, e podemos imaginar o quão difícil deve ter sido para o jovem Morandi ater-se às suas convicções artísticas, e produzir essas obras iniciais em direção diametralmente oposta àquela que seus professores recomendavam. As dificuldades não diziam respeito exclusivamente às suas preferências e orientações estéticas, tinham consequências materiais muito claras e preocupantes. Em uma sociedade tremendamente hierarquizada, construída através de relações de influência, como é típico das sociedades latinas, confrontar as forças hegemônicas estabelecidas significava arriscar-se a jamais receber uma recomendação profissional, o apoio de patronos e mecenas, convites para mostras coletivas, premiações e comissões em concursos artísticos, a indicação para uma cátedra, ou recomendação para fazer parte do corpo de artistas de uma galeria comercial, todas atividades reguladas pelos círculos de influência locais. A decisão de criar fora dos padrões convencionados era praticamente uma sentença autoimposta de isolamento e ostracismo.

Durante as primeiras décadas do século XX não havia em Bolonha nenhuma galeria de arte dedicada a exposição, venda e/ou divulgação de qualquer artista moderno. Menor ainda era o interesse das instituições públicas, sempre ligadas ao “*status quo*” por laços mais estreitos.

As primeiras obras de Morandi, que chegaram aos nossos dias, as quais trataremos mais adiante, apresentam um escolha muito resoluta pela obra de

¹¹ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 27.

Cézanne. Várias das obras desse período inicial se perderam no tempo, sendo que muitas delas foram destruídas pelo próprio Morandi¹². Veremos mais adiante alguns desdobramentos desta questão. As primeiras pinturas têm como data de execução o ano de 1910, quando Morandi ainda frequentava a aulas na *Accademia*. Como a orientação na escola era em sentido oposto ao das especulações impressionistas, surge a dúvida relativa a que obras, e por que meios o jovem artista teve acesso à produção e às pesquisas plásticas executadas pelos franceses. Há certo consenso em torno do livro “*Gl’Impressionisti francesi*”, de Vittorio Pica, publicado no ano de 1908, em Bergamo, como sendo uma fonte iconográfica segura¹³, possivelmente o primeiro contato do artista com a obra dos Impressionistas. O próprio Morandi, em diversas ocasiões, cita o livro referido como uma de suas primeiras fontes. O livro continha aproximadamente 262 pranchas em preto e branco sobre os diversos artistas do Impressionismo francês, cabendo a Cézanne a reprodução de oito obras em preto e branco. No entanto a baixa qualidade das reproduções e a importância relativa dada a cada um dos artistas são algumas das dificuldades relativas a esta fonte. Como nos informa Guido Giuffré, Berthe Morisot recebe mais atenção que Cézanne, e Pissaro e Sisley são menos documentados que Raffaelli.

É plausível que o artista tenha tido acesso a outras fontes ainda não plenamente identificadas, datadas e confirmadas com segurança. Como veremos adiante, novas propostas de fontes iconográficas relativas a esses primeiros anos têm sido feitas recentemente, adicionando outras imagens que teriam chegado ao conhecimento de Morandi, ao material iconográfico já reconhecido no livro de Vittorio Pica, que, até certa data, tomava-se como a única fonte da qual Morandi teria tido acesso do Impressionismo francês. A especulação por outras fontes advém principalmente da profundidade e do entendimento sobre as questões cezannianas demonstrado nas obras desses primeiros anos, o que exigiria “olhos

¹² Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 43, 45, 49, 55.

Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 24.

¹³ Giuffré, Guido. “Giorgio Morandi”, em *I Maestri del Novecento*. Sansoni, Florença 1970. Hamlyn, 1971, p. 7.

Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 48.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Bolonha, cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, Edizioni Calderini, Bolonha, 1982, p. 35.

de linco”¹⁴ para chegar a tamanha acuidade através de fontes tão exíguas e rudimentares. Em 1908, Morandi muito provavelmente viu sete reproduções das pinturas de Cézanne, incluindo a notável natureza-morta com Fruteira, que ilustrava o artigo de Ardengo Soffici em *Vita d'Arte*, selecionadas por Maurice Denis no arquivo fotográfico do comerciante Eugène Druet¹⁵. Esse foi o primeiro artigo publicado exclusivamente sobre Cézanne na Itália.

Mais controversa é a presença de Morandi na “*Prima esposizione italiana del l'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*”, que teve lugar no Lyceum Club, em Florença, entre 20 de abril e 15 de maio de 1910. A exposição foi curada por Ardengo Soffici, e possibilitou aos italianos verem pela primeira vez as obras de Cézanne, Degas, Monet, Matisse, Van Gogh e Gauguin.

“Morandi parece não ter visto a mostra; mas teve certamente notícias e não é improvável que, através do mesmo Soffici, tenha visto as fotografias das obras de Cézanne que foram postas ao lado dos originais.”¹⁶

“Morandi muito provavelmente ao menos ouviu falar sobre a mostra, talvez através de fotografias que circularam entre a comunidade artística.”¹⁷

Janet Abramowicz, uma ex-aluna de gravura de Morandi em seu livro *Giorgio Morandi – The Art of Silence*, vai mais longe a respeito do mesmo fato:

“Como meio de começar este processo (atualizar a arte italiana), Soffici organizou uma exposição dos ‘impressionistas franceses’ em Florença, que abriu em fevereiro de 1910. Eletricidade não era algo comum na época, uma vez que era anunciada como ‘illuminazione elétrica (...) durante duas noites por semana a exposição ficará aberta até as 22 horas’. Um anúncio na edição de dezembro de 1909 da *La Voce* certamente chamou a atenção de Morandi. A exibição incluía seis obras cada de Degas e Renoir, cinco de Cézanne, quatro de Monet, três de cada Pissarro, Toulouse-Lautrec e Forain, e uma cada de Van Gogh, Gauguin e Matisse. (...) Mas na exposição de Soffici, Morandi pôde ver as cores e as texturas dos trabalhos originais dos impressionistas, e seu prazer foi ‘enorme’ (sua palavra favorita para expressar algo extraordinariamente agradável).”¹⁸

A referida autora toma como certa a presença de Morandi na exposição, embora nenhuma documentação possa ser associada ao fato, talvez motivada pela

¹⁴ Giuffré, Guido. “Giorgio Morandi”, em *I Maestri del Novecento*. Sansoni, Florença / Hamlyn, 1971, p. 7.

¹⁵ Soffici, Ardengo. Paul Cézanne, *Vita d'Arte*. I, I, 1908, p. 320-331.

¹⁶ Raccomini, Eugenio. “Morandi e i suoi congeneri”, em *Quaderni Morandiani*, p. 16.

¹⁷ Bandera, Maria Cristina. “Giorgio Morandi today”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 27.

¹⁸ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 29.

viagem no verão do mesmo ano do artista bolonhês para a mesma Florença, a fim de estudar as obras de Masaccio, Giotto e Ucello no Uffizi e nas igrejas locais, esta viagem sim plenamente documentada.

Tais fontes, no entanto, ainda se encontram em um estágio especulativo e sem unanimidade acadêmica a seu respeito, enfatizadas pela discrepância entre a qualidade das obras e a debilidade das imagens do livro de Pica. Por outro lado, a tendência monocromática da *Paisagem 1914* (V.16) parece indicar que realmente Morandi só teria tido acesso, pelo menos até esse momento, às fotografias em preto e branco do livro de Pica. A controvérsia perdura.

Embora a escola e o ambiente oficial de Bolonha fossem refratários à difusão do Impressionismo, este penetrou na cultura italiana por outras vias.

“É corrente a opinião de que a difusão do ‘Impressionismo francês’ na Itália é posterior a 1910, mas isso é impreciso. A exposição universal de 1900 em Paris consagrou não só Millet, Courbet e Daumier, mas também os artistas posteriores aos anos 60, sobre os quais havia toda uma literatura (Geffroy, Huysmans, Duret, Zola, Lacomte, Roger-Marx etc.), a qual se refere a Pica esporadicamente em um artigo na *Emporium* 1901-03, e depois em um artigo maior publicado em setembro de 1904 na difundidíssima revista *La Lettura* de Giacosa, lembrando o dramático dono Caillebotte no Louvre e as aquisições do Museu de Berlim, com ilustrações (por fotografias fornecidas por Durant-Ruel) de 16 obras de Manet, Monet, Pissaro, Cézanne, Degas, Raffaelli, Renoir, Morisot, Cassatt, de Cézanne — *Mardigras e natureza-morta com frutas* —, isto é, duas composições de fundamentação estrutural assertiva.”¹⁹

Em seu livro dedicado ao Impressionismo, Mayer Shapiro faz referência a uma palestra proferida, e posteriormente impressa em panfletos, pelo importante crítico de arte e pintor italiano Diogo Martelli, em Livorno, no ano de 1879. Martelli foi uma figura chave na divulgação do Impressionismo na Itália e um aglutinador do grupo dos Macchiaioli,²⁰ que apesar de diferenças substanciais, é associado na história da arte italiana ao grupo dos impressionistas por seu tratamento por manchas de cor – “*macchia*”. Durante sua estada em Paris, travou contato próximo com diversos artistas impressionistas e se tornou amigo pessoal de Degas, sendo inclusive retratado por este em uma tela que hoje se encontra na National Gallery da Escócia, em Edimburgo. Em seu texto “Gli impressionisti”,

¹⁹ Ragghianti, Carlo Ludovico. *Bologna, cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Edizioni Calderini, Bolonha, p. 35.

²⁰ Ver o comentário de Morandi na entrevista para Eduard Roditi sobre os Macchiaioli.

segundo Shapiro, mostra um razoável entendimento das questões e objetivos artísticos dos impressionistas.

“Em uma importante palestra, em 1879, proferida em Livorno, mais tarde impressa em panfleto, Martelli elogiou o impressionismo não somente como uma revolução no pensamento, mas também como uma revolução na compreensão do funcionamento do olho humano. Chamou o impressionismo de um ‘modo diferente de perceber a sensação da luz e de expressar impressões’, e explicou que a teoria impressionista sucedeu, e não precedeu, às observações dos pintores, que seus quadros ‘nasceram dos processos inconscientes do olhar do artista’.”²¹

Alguns anos mais tarde o acesso às imagens das obras dos impressionistas se tornou mais fácil.

“No mesmo ano (1915) o Almanaque da ‘Voce’ anunciava a saída próxima de um fascículo contendo dezesseis reproduções de Cézanne, doze de Picasso e outras tantas de Rousseau, e comunica aos leitores a disponibilidade na livraria da monografia sobre Cézanne de Meier-Graefe, com cinquenta reproduções.”²²

1.1. Florença e os mestres toscanos

As principais referências artísticas de Morandi foram citadas pelo próprio em entrevistas, cartas e artigos, repetidas vezes ao longo dos anos.

“Dos pintores antigos, os toscanos são os que me interessam mais, sobretudo, Giotto e Masaccio.

Dos pintores modernos eu considero Corot, Courbet, Fattori e Cézanne os verdadeiros herdeiros da gloriosa tradição italiana.

Dos pintores de nossa época que mais influenciaram minha formação eu cito Carlo Carrà e Ardengo Soffici. Suas obras e seus escritos tiveram uma influência positiva no direcionamento da arte italiana hoje.”²³

“Não há nada em comum entre os meus trabalhos e daqueles dos Puristas de Paris. O único tipo de arte que continuamente me interessa, desde 1910, é a de certos mestres do Renascimento italiano, eu me refiro a Giotto, Paolo Uccello, Masaccio e Piero della Francesca, e também por Cézanne e os primeiros Cubistas.”²⁴

“Eu não concordo com um nenhum desses críticos, não obstante, sempre achei muito útil estudar as obras dos grandes artistas do passado. Mas eu nunca perdi meu interesse nos experimentos de meus contemporâneos. Eu acredito,

²¹ Shapiro, Mayer. *Os Impressionistas*. Cosac & Naif, São Paulo, p. 21.

²² Raccomini, Eugenio. “Morandi e i suoi congeneri”, em *Quaderni Morandiani*, Mazzotta, Milão, 1985, p. 16.

²³ Morandi, Giorgio. Autobiografia *L'Assaulto*,.

²⁴ Morandi, Giorgio, em entrevista a Eduard Roditi, anexo.

entretanto, que Giotto, Massacio e Paolo Ucello, Piero della Francesca e Fouquet ainda podem ensinar muito a qualquer artista moderno.”²⁵

Possivelmente por influência do artigo de Soffici publicado em *La Voce*, em 1910, onde este compara o Douanier Rousseau a Paulo Uccello, e que, tal como os demais mestres do primeiro renascimento, era ignorado pelos mestres de Morandi na *Accademia*, o jovem bolonhês decide fazer uma viagem a Florença para ver a obra dos grandes mestres *in locu*. Esta será a primeira das muitas viagens que Morandi fará a Florença, cidade que podemos considerar a segunda em importância para o desenvolvimento da obra de Morandi, talvez até mesmo a primeira, superando Bolonha.

Em carta enviada a Vitorio Bloch e citada por Arcangelli em sua monografia, o artista descreve a emoção e as consequências daquele encontro:

“Ainda hoje, as igrejas, a buscar os afrescos de Giotto, de Paolo Uccello, de Masaccio: o Uffizi, a noite estava com um febrão.”

Certamente as obras desses mestres já haviam sido apreciadas através de publicações com reproduções disponíveis na época. Não obstante a facilidade de acesso a essas fontes iconográficas, é necessário lembrar que esses grandes artistas do primeiro Renascimento não desfrutavam do mesmo prestígio e do mesmo status artístico que hoje desfrutam. Se pensarmos que é somente após a publicação do livro de Roberto Longhi, editado alguns anos mais tarde, que se estabelece a grandeza e a genialidade de Piero della Francesca, quase totalmente desconhecido até então fora dos círculos de iniciados, podemos ter a exata medida de como esses primeiros mestres, no início do século XX, ainda eram vistos como artistas inferiores, que não tinham desenvolvido plenamente as potencialidades que, mais adiante, os artistas da segunda fase do Renascimento viriam a alcançar.

Longhi e Morandi vão desenvolver uma longa amizade, com admiração e respeito mútuo que durará até a morte de Morandi. Não é fortuita a importância da obra dos assim chamados primitivos renascentistas na obra de ambos. Essa admiração pela obra desses toscanos certamente teve um efeito recíproco, estimulando o estudo de ambos. A escolha de Morandi pelos mestres do primeiro Renascimento não é uma escolha trivial. Não se trata de uma seleção entre artistas

²⁵ Morandi, Giorgio, em entrevista a Eduard Roditi, anexo.

já consagrados, mas representa uma eleição por parte de Morandi, de um grupo de artistas, que tal como Cézanne, não tem no momento de sua escolha um reconhecimento unânime e aprovação irrestrita, o que torna ainda mais importante sua escolha, uma vez que esta, em certa medida, ajudou a promover a obra desses mestres.

Tal qual Cézanne, os artistas do primeiro Renascimento são artistas de transição. Eles representam a mudança de uma determinada ordem e concepção de mundo, de um universo cultural, para uma nova ordem, que está para se realizar, impulsionada entre outros fatores pela pesquisa plástica destes. Este aspecto de transição e construção de uma nova ordem artística, implica necessariamente em desconstrução dos valores estabelecidos e invenção e criação de novas estruturas plásticas. É esse caráter transformador das certezas estabelecidas que está presente tanto na obra de Cézanne como na de Uccello, Giotto, Masaccio, e Piero della Francesca, o que, a meu ver, liga de forma contínua os mestres do passado remoto aos mestres do passado recente, aos quais Morandi consultará sempre que necessitar aprumar sua bússola artística e dirimir suas dúvidas plásticas. Morandi descreve a trajetória que o levou a rever a arte desses mestres toscanos:

“Eu percebi que estas novas ideias estéticas (Futurismo) eram menos afins com o que buscava o meu espírito do que as antigas. Eu vi que apenas o entendimento das obras mais vitais da produção pictórica dos séculos anteriores poderia me ajudar a encontrar o meu caminho.

Eu percebi que estes estudos também poderiam me levar a novos erros, mas me traziam benefícios mais do que qualquer outra coisa. Porque eu percebi quanta sinceridade e simplicidade havia na obra dos grandes mestres, que desenhavam suas obras a partir da realidade, e que o apelo profundo e poético de suas obras emanava desta realidade. Aqueles que foram levados por estes princípios — sejam eles artistas velhos ou modernos — produziram obras vívidas imbuídos de poesia.

Isso me levou a compreender a necessidade de me permitir ser levado por meus instintos, em confiar em minhas capacidades e esquecer qualquer preconceito estilístico durante o processo criativo.

O que há de mais verdadeiro e refinado na minha obra de adolescência e juventude está sintetizado neste preceito.”²⁶

Cesare Brandi nomeia as escolhas de Morandi:

²⁶ Morandi, Giorgio. Autobiografia *L'Assaulto*.

“Da escolha restrita de pintores precedentes a ele, Morandi enumera, junto aos antigos, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, um pintor francês do século XVII, Chardin, e Corot, um moderno como Cézanne e, mais marginalmente, o Douanier Rousseau.”²⁷

Roberto Longhi fornece uma lista um pouco ampliada, introduzindo dois venezianos e mais um impressionista, mas omitindo Rousseau:

"Em ordem cronológica: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Ticiano, Chardin, Corot, Renoir, e Cézanne.”²⁸

Um aspecto importante dessa retomada dos velhos mestres toscanos juntamente com os artistas franceses, notadamente Chardin, Corot, Renoir e Cézanne, é a concepção de continuidade artístico-temporal. Se esta continuidade não é exclusiva de Morandi, Cézanne é, mais uma vez, um bom exemplo a ser seguido pelo bolonhês com seu aprendizado no Louvre. É importante salientar, a posição adotada por Morandi, ao tomar a tradição como uma continuidade, que deve ser reafirmada e reinterpretada, posicionamento este que se estabelece em contraposição à posição futurista. Para os futuristas, o moderno é necessariamente ruptura com a tradição. O passado deve ser enterrado para abrir espaço e dar lugar às obras do futuro. Marinetti pregava a implosão dos museus e apregoava uma iconoclastia total. É bem verdade que a posição futurista era antes de tudo uma posição de guerrilha, e vez por outra podemos pressentir nas palavras, mesmo nas de Marinetti, o mais radical dos futuristas, ainda certo respeito à “gloriosa tradição italiana”. Trata-se mais de abrir passagem, mesmo que à força, para que a modernidade se instale em um meio conservador, do que a depreciação total de tudo o que havia sido feito até então. No entanto, jamais veremos qualquer dos futuristas propor qualquer forma que seja de apreciação e conciliação da produção moderna com as obras do passado.

O que é importante enfatizar, neste momento histórico, na posição de Morandi, e esta não era uma posição fácil de ser tomada, foi sua escolha equilibrada, que buscava estabelecer uma ponte entre as obras do passado e os artistas do presente. Morandi jamais compactuou com a terra arrasada dos futuristas, nem tão pouco admitia os valores preestabelecidos de seus professores

²⁷ Brandi, Cesare. *Morandi — Il Camino di Morandi*. Gli Ori, Siena-Prato, 1990, p. XX.

²⁸ Longhi, Roberto. *Scritti sull'otto e novecento 1925-1966*. Sanzoni, Florença, 1984, p. 95.

da *Accademia*, que tomavam as obras dos mestres do humanismo italiano como valores inquestionáveis, reproduzindo-as em seus aspectos formais, de forma mecânica, sem qualquer entendimento das dinâmicas plásticas e vinculações espaçotemporais às quais estas formas se associavam, perdendo portanto seu caráter vital.

Parece-me que, efetivamente, pouco se analisou o modo como a presença desses grandes artistas toscanos influenciaram diretamente a obra de Morandi. De maneira preliminar, bastante esquemática, poderia dizer que: de Giotto²⁹, Morandi aprende a construção por volumes e massa. A simplificação das formas dos personagens de Giotto, e a eliminação de detalhes descritivos em favor de uma apreensão mais integral da figura, facilita a percepção destes como elementos formais, intensificando a eficácia destas formas, favorecendo o efeito plástico total. Os personagens de Giotto nos afrescos da Capela degli Scrovegni em Pádua, cobertos com suas capas de cor, não são plasticamente muito diferentes das volumetrias das garrafas de Morandi. As figuras giottescas possuem a solidez e a integridade de uma massa visual que se traduzem em um sentimento de peso e gravidade, e que corroboram com o sentimento de ordem moral que depreendemos nas cenas dos afrescos de Giotto. Esta mesma sensação de massa e gravidade temos quando vemos “as coisas” distribuídas sobre o tampo da mesa de Morandi. A opacidade dos afrescos produz uma sutil luminosidade que irradia, mais do que propriamente incide sobre os personagens, a arquitetura e dos elementos naturais. Morandi transpôs com maestria essa luz de dentro das coisas para suas pinturas a óleo, revertendo uma tendência natural do meio oleoso de produzir brilho. Não obstante a cor em Morandi seja muito mais restrita aos tons terrosos do que aos efusivos azuis, vermelhos e amarelos de Giotto, a unidade e uniformidade cromática de tons e valores equilibrados sem que hajam grandes dissonância também é uma lição aprendida com o mestre toscano.

De Uccello e Piero incorporam a estrutura de ordem matemática e geométrica subjacente ao real. Não podemos esquecer as palavras de Galileu, a quem Morandi muito admirava, e aqui citado por ele:

²⁹ Apesar de ser geralmente designado como gótico ou pré-renascentista, coloco Giotto aqui juntamente com Piero, Masaccio e Uccello, apenas para facilitar a fluidez do texto e para enfatizar a associação que o próprio Morandi fez.

“Galileu disse que o verdadeiro livro de filosofia, o livro da natureza, está escrito em caracteres que não são encontrados no nosso alfabeto. Estes caracteres são triângulos, quadrados, círculos, esferas, pirâmides, cones e outras formas geométricas. Eu creio que o pensamento de Galileu sobrevive em algo muito profundo, o que é muito difícil, talvez impossível, de se expressar em palavras, as sensações e imagens que o mundo visível, o mundo formal, faz aflorar. Estes são, de fato, sentimentos que não sustentam relação, ou estão muito indiretamente relacionados, com as afecções e interesses do dia a dia, uma vez que são determinados por formas, cores, o espaço e a luz.”³⁰

Não se trata somente da organização da composição da tela em uma relação de equilíbrio das forças; muitos artistas manejam com habilidade relações e leis que se encontram prescritas nos manuais técnicos de pintura, as aplicações das leis áureas, o sistemas proporcionais das divisões do corpo humano, a perpetuação dos cânones pictóricos está ao alcance de qualquer pintor acadêmico. O que está por detrás da estruturação geométrica e matemática de Uccello e Piero é um princípio estrutural cósmico que sustenta a realidade e permite através dela seu entendimento pela consciência. Morandi entende que esta ordenação estrutural das coisas não está em uma transcendência metafísica, e, sim, imanente as próprias coisas e na consciência que se constitui na e através das coisas. Este mesmo tipo de estrutura matemática, que Morandi vê nos velhos mestres, é o que reconhece em Seurat, e em Cézanne, e neste sentido a referência as palavras de Galileu, citada acima, e a famosa citação de provençal sobre “tratar a natureza de acordo coma o cilindro a esfera e o cone” não é mera casualidade. As questões fundamentais da humanidade diante ao real são sempre as mesmas, não importa a que época pertençam os artistas, este é um fator comum a todos os homens, independentemente de seu período histórico, e permite, a Morandi, tratar em igualdade de condições as obras de Giotto no *Trecento* e de Cézanne no século XIX.

“O senhor concorda que há uma afinidade maior entre Seurat e Sassetta, por exemplo, do que entre Seurat e Lautrec ou Van Gogh?

Não, mas entre Seurat e Piero della Francesca mais do que com Sassetta.”³¹

Finalmente em Masaccio encontra a formulação do espaço das coisas, o plano do desenvolvimento da vida que comunga com as coisas um mesmo espaço de coexistência. A vida transcorre na extensão física do espaço e qualquer

³⁰ Entrevista com Giorgio Morandi por Peppino Mangravite, anexo.

³¹ Morandi, Giorgio, em entrevista a Eduard Roditi. anexo

representação do real deve necessariamente incorporar esta extensão. Se a perspectiva geométrica se tornou um cânone espacial com o passar dos séculos, se a incorporação do espaço virou uma fórmula, isto nada tem a ver com o impulso inicial de Masaccio e de seus contemporâneos. Morandi retoma justamente esta necessidade de incorporar o espaço das coisas em pintura, para além dos preconceitos da visão, tarefa esta iniciada por Cézanne e jamais concluída, porque sua conclusão está para além das possibilidades do humano.

A influência de Piero também é responsável pela introdução do fator luminoso, que vai ser extremamente importante e se consolidar nas últimas obras de Morandi, onde uma luminosidade difusa brota das coisas mais do que incide sobre as coisas.

Espero poder compensar mais adiante esta abordagem um tanto sintética e sistemática do modo como se deu a influência dos mestres do Renascimento, em uma nova abordagem mais direta das obras de Morandi.

Fergonzi argumenta que, mais do que formal, Morandi tem uma absorção estilística dos primeiros renascentista

“Morandi, estudando detalhes aparentemente insignificantes dos velhos mestres e de obras modernas para aprender lições de *chiaroscuro*, do uso da cor, ou composição, certamente não acreditava na possibilidade de pinturas figurativas em grande escala, acreditando, ao invés na necessidade para os modernos de se concentrar em gêneros menores de naturezas-mortas e paisagens. Ele era acima de tudo um pintor, que através das investigações das técnicas da pintura, as reduziu aos seus elementos mais puros, até o ponto onde ele pôde usá-las em seu trabalho. Morandi acumulou um grande conhecimento ao fazer um escrutínio da técnica destes grandes mestres. O conhecimento foi técnico, não estilístico: em outras palavras, sua abordagem vai em sentido contrário ao ‘retorno ao artesanal’ advogado por Carrà e De Chirico que, entre 1919 e 1920, citavam visualmente e estilisticamente Giotto e os artistas do século XV, e no caso de De Chirico começou a copiar os originais dos grandes mestre nos museus.”³²

Permito-me aqui discordar parcialmente de Fergonzi. Parece-me que seu objetivo principal foi o de destacar Morandi do revisionismo praticado por Carrà e Chirico. Concorro que há um aprendizado técnico de Morandi em relação aos grandes mestres toscanos, porém não me parece ser este o centro da questão. O que realmente difere na posição de Morandi, tanto em relação ao futuristas como

³² Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009, p. 20.

em relação aos metafísicos e acadêmicos é seu modo de tratar as obras do passado. Na relação com o passado, Morandi busca, fundamentalmente, a recuperação de um modo de afrontar o real, e uma concepção desta realidade desprovida de *a priori*, afim de constituir uma nova ordem, portanto não se trata de uma questão estilística ou técnica, embora não as exclua, mas conceitual.

1.2.

A Bienal de Veneza 1910

Depois da visita a Florença, no mesmo ano de 1910, Morandi parte para Veneza para ver sua primeira Bienal de arte, onde teve pela primeira vez contato direto com algumas obras modernas. A seleção dos artistas italianos refletia bem o gosto conservador como se poderia esperar. Ettore Tito, “o grande mestre do nu”, ocupava o salão principal que era destinado aos artistas que melhor refletiam a orientação dos curadores. Entre os artistas estrangeiros de maior relevância histórica podemos apontar Courbet, Klimt, Ensor e Renoir.

“Ele foi cativado por Renoir, visto na Bienal de Veneza em 1910. Para Morandi, como para seu contemporâneo Roberto Longhi e ‘jovens na faixa dos vinte anos, quer sejam pintores ou críticos’, a sala com as trinta e sete telas do pintor francês representou ‘a primeira revelação de pintura moderna’, e ao falarmos de escolhas estéticas, devemos lembrar que esta estava ao lado da sala Klimt, com a célebre Judith, que foi adquirida pela cidade de Veneza para o *Museo d'Arte Moderna* em Ca' Pesaro, bem de acordo com o gosto predominante. Da mesma forma, a visita de Morandi à exposição de Veneza certamente incluiu a exibição ‘solo’ de outro grande modernista, Gustave Courbet, com suas paisagens sensacionais de precisão tonal extraordinária, na sala ao lado de Renoir.”³³

A ex-aluna de gravura de Morandi, invocando uma declaração oral dada a ela, levanta dois pontos relevantes e controversos.

“O que Morandi poderia ter visto na Bienal que pudesse ter gostado, além das poucas, mas intensas e bem estruturadas paisagens de Courbet? Trinta e sete pinturas de Renoir foram exibidas, mas Morandi nunca foi um grande admirador de Renoir, ele preferia as qualidades de luz e forma que via em Cézanne e Monet. Ele diria mais tarde que viu obras mais interessantes na exposição dos impressionistas de Soffici do que tinha visto em qualquer Bienal de Veneza anterior. A exposição de Soffici ensinou a Morandi mais sobre arte — mas também fez mais para gerar conflito entre o jovem pintor e seus professores que faziam parte do ‘meio oficial’.”³⁴

³³ Bandiera, Maria Cristina. “Morandi Today”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 26.

³⁴ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 29.

O primeiro a visitação de Morandi à exposição organizada por Soffici da qual já falamos acima, o segundo ponto é o desinteresse de Morandi por Renoir. Se o primeiro argumento é ainda muito nebuloso e uma afirmação tão peremptória a respeito é temerária, o segundo argumento parece mais difícil de ser sustentado, uma vez que muitas evidências mostram o contrário. A mais forte e óbvia evidência em contrário é a própria obra de Morandi, em particular os buquês de flores, que remetem diretamente as pinturas tardias de arranjos florais de Renoir. O enquadramento muito fechado na parte superior do arranjo floral, o tratamento “inacabado” das laterais e a centralização do tema, são características comuns e inegáveis de ambos os artistas na organização dessas telas. Além do mais, o próprio artista manifestou, por diversas vezes, sua admiração por Renoir a diferentes interlocutores.

“Em Veneza, acima de tudo, os Renoir. Brilhavam e fechavam um arco de quase meio século da pintura de um grande artista. Já se passaram muitos anos desde que eu vi, com emoção, nas mãos de Morandi, folhas arrancadas e amareladas do velho catálogo: folhas de Renoir. Escreve sobre aquela sala, o contemporâneo Roberto Longhi: ‘Eu me lembro bem, porque para todos nós, os jovens na faixa dos vinte anos, quer sejam pintores ou críticos, foi a primeira revelação direta da pintura moderna.’ A frase serve certamente também para Morandi. Entretanto, para ele aquelas trinta e sete pinturas foram uma, aparentemente modesta, confirmação temática, realmente importante, na qual o grande Renoir dava exemplo de temas verdadeiros que a vida oferece: a paisagem, a figura, flores, naturezas-mortas. Morandi pintará estes temas por toda a sua vida. A admiração, do fundo da memória: quando ainda fala (da Garota com a rosa, único Renoir que viu na mostra internacional em Roma de 1911), usa expressões incomuns, ‘uma chama’, ‘uma labareda’.”³⁵

“Foi, se eu me lembro bem, o quadro de uma Ascensão ou Anunciação. Ao redor, sob os pés dos anjos e santos, estavam as flores, desabrochadas como em uma noite de sonhos. ‘Se você visse’, me dizia, ‘o que são essas flores.’ Nenhum pintor moderno (‘Moderno’, disse ele) pintou flores como estas. Talvez só Renoir (...) ‘Ele as via, ele as tinha visto com a poderosa lente do seus olhos.’”³⁶

O jovem Morandi, nos seus primeiros contatos diretos com os exemplares da modernidade, poderia se deixar seduzir pelo brilho dourado das obras de Klimt, que certamente seria a influência mais palatável aos padrões do conservadorismo pequeno burguês da Itália de então, ou ceder aos impulsos expressionistas das obras de Ensor. Em Veneza, escolhe Renoir como modelo, permanecendo no

³⁵ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 23.

³⁶ Raimondi, Giuseppe. *Anni con Giorgio Morandi*. Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1970, p. 97.

mesmo espectro cultural e plástico de Cézanne, afastando qualquer traço de interesse pelo simbolismo de seus coetâneos italianos, pelo entardecer do secessionismo vienense de Klimt ou pelas distorções de Ensor. Courbet, que estava exposto na sala adjacente a de Renoir, poderia ser uma opção viável. Sua busca por um realismo integral, levando em consideração o meio plástico, parece se coadunar com os interesses de Morandi, no entanto Morandi jamais falou diretamente do realista francês, talvez sua absorção tenha se dado por via indireta através de Cézanne, este sim um admirador confesso da obra de Courbet.

1.3. Destruição seletiva

Giuseppe Raimondi, amigo próximo de Morandi desde a juventude, faz referência a duas obras perdidas vistas no estúdio de Morandi em 1918:

“Se mostrava afeiçoado sobretudo por duas telas com figuras de mulheres destacadas em um céu de fantasia popular. Mulheres de grandes seios e de penteados volumosos do passado. Um gosto refinado, uma ironia amistosa de velhas figuras, uma imaginação de beleza risível, e aquela alegre solidez das pessoas e de coisas ainda presentes a quem as contempla ao fim de um dia luminoso de domingo na nossa bolonhesa Montagnola.”^{37,38}

A descrição das obras que Raimondi viu no estúdio de Morandi causa muita estranheza, e mesmo em um esforço de imaginação é difícil conseguir produzir alguma imagem que possa ter algum grau de similaridade com a produção de Morandi. Essa discrepância é significativa, e somente através dessa descrição é impossível a localização de seu posicionamento, de sua inserção entre as demais obras de qualquer das fases do artista. Temos algumas representações de figuras femininas na obra de Morandi, como o Nu feminino de 1914 (V.15) e as Bagnanti de 1915 (V.21; V.22), para alguns retomadas das temáticas cezarianas e para outros desdobramento de um desenho de Picasso.

Gostaria aqui de levantar uma hipótese que, todavia, carece de maiores investigações para sua confirmação. É fato, largamente documentado, que Morandi destruiu muitas de suas obras, principalmente obras de seus primeiros

³⁷ Solmi, Franco. “Giorgio Morandi: Gli anni della formazione”, *Quaderni Morandiani*, Mazzotta, Milão, 1985, p. 20.

³⁸ Montagnola é um parque municipal de Bolonha onde se realizam feiras populares até hoje, e que foi representado diversas vezes por Morandi em pinturas desenhos e gravuras.

anos. Vez por outra aparece uma ou outra obra que escapou ao ímpeto destrutivo de Morandi em relação a essas primeiras manifestações, quase todas fora das catalogações de Vitali, Tavoni, Pasquali e Basile por terem sido descobertas recentemente. O desenho de um rapaz, em 1905, uma aquarela de um vaso de margaridas; de 1908, o interior de uma sala feito como exercício para a *Accademia* e *La Stalla*; de 1905, uma curiosa cena do interior de um estábulo com uma vaca. Até uma pequena natividade, compostas por duas estatuetas com as figuras de São José e da Madona, surgiram recentemente, todos salvos por terem sido doados a parentes ou amigos e portanto estarem fora do alcance da autocensura morandiana.

Qual critério foi usado pelo artista para condenar ou salvar as obras da juventude? A desapareição das “mulheres de seios grandes”, obra tão fora dos parâmetros morandianos, nos leva a conjecturar se não foi o próprio autor quem destruiu esta obra, da qual não temos nenhum outro vestígio a não ser a referência de Raimondi. Sendo Raimondi uma das principais e mais fidedignas fontes de informação que temos sobre os anos de juventude de Morandi, e partindo do pressuposto da veracidade do relato, podemos supor que o critério usado por Morandi para selecionar o que deveria ser ou não destruído foi a própria uniformidade da sua obra, eliminando tudo aquilo que não se afinava com a produção posterior. Pouco sabemos sobre a dinâmica deste processo de seleção. Temos conhecimento que algumas telas foram reutilizadas pelo artista, pintando por cima de pinturas anteriores, um recurso utilizado muitas vezes por artistas sem disponibilidade material para produzir novas obras. Sabemos que Morandi destruiu algumas obras, mesmo após tê-las exibido publicamente. O que permanece desconhecido é se este processo se deu em várias etapas ao longo dos anos, decorrente de impulsos e descontentamentos pontuais, ou se em algum momento foi fruto de uma decisão meditada de purgar tudo aquilo que estivesse fora da trajetória e que pudesse vir a confundir a leitura do que veio a se firmar na obra da maturidade de Morandi.

O que supomos é justamente o inverso da leitura vigente que enfatiza: uma trajetória retilínea, sem desvios e desde seu início calcada na obra de Cézanne. Na realidade, acredito que houve uma produção mais errática do jovem Morandi, mas

esta foi aparada, retrospectivamente, em suas arestas mais rebeldes, pela delimitação autoimposta do autor, em função da homogeneidade de sua produção posterior. Esta seria portanto uma explicação para termos uma obra tão uniforme e unitária, direcionada desde seu início, sem equívocos, arrependimentos ou desvios. Esta hipótese carece de maiores investigações e documentação que lhe possam dar maiores subsídios, mas me parece uma explicação plausível e menos fantasiosa do que a vigente, a saber: a do gênio, que percebe e assume desde suas primeiras obras uma posição resoluta e inabalável de investigação da obra de Cézanne.

1.4.

La Voce e Ardengo Soffici

“Dos pintores de nossa época que mais influenciaram minha formação, eu cito Carlo Carrà e Ardengo Soffici. Suas obras e seus escritos tiveram uma influência positiva no direcionamento da arte italiana hoje.”³⁹

Fundada em Florença no ano de 1908, a revista *La Voce*, dedicada às artes, foi um dos principais meios de circulação e divulgação de ideias no começo do século XX, trazendo informações sobre os movimentos artísticos realizados para além das fronteiras italianas. Sua linha editorial de vanguarda se dizia voltada para uma “*cultura di minoranza*”, e efetivamente estima-se que o alcance da revista se restringia a uma elite cultural de não mais do que cinco mil leitores, uma vez que jamais vendeu mais do que dois mil exemplares, sendo que entre estes cerca de mil eram de assinantes.

“Em um país onde um italiano conservador descreveria sem dúvida a retórica como um vício nacional, o objetivo de *La Voce* era ‘combater a retórica italiana’. A edição inaugural anunciou que ‘a batalha contra a mediocridade e a decadência na política, na arte e na literatura, para a nossa nação (...) parece ter descido ao nível mais baixo (...) tudo o que temos nesta bela Itália (...) não é digno de nosso passado, e acima de tudo, é inferior a esta (cultura) que se encontra para além dos Alpes e no além-mar.’”⁴⁰

Ardengo Soffici, pintor, ilustrador e ensaísta foi certamente uma das mais importantes influências no período de formação de Morandi. Seus artigos publicados em *La Voce* e *Lacerba* ajudaram o jovem bolonhês a construir outros

³⁹ Morandi, Giorgio. Autobiografia – L’Assauto, , transcrito página 175

⁴⁰ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 37.

paradigmas artísticos que não aqueles da conservadora Bolonha, e direcionaram seu olhar para a obra de Cézanne.

Em 1900, Soffici foi para Paris, onde passou aproximadamente sete anos trabalhando como ilustrador e ensaísta em diversas revistas culturais, o que lhe possibilitou seu contato com Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Max Jacob, e com o *Douanier* Rousseau. Após retornar de Paris para a Itália, tornou-se um dos principais propagadores das principais correntes modernas na Itália. Durante os anos de 1909 até 1914, Soffici foi um assíduo ensaísta de *La Voce*, escrevendo em suas páginas importantes artigos sobre os impressionistas, Picasso, Cubismo e Douanier Rousseau, os quais foram certamente lidos por Morandi.

“O testemunho direto de Morandi e de Giuseppe Raimondi mostram ser convincente a referência da cultura de Morandi aos escritos de Soffici, que com uma insistência irrefreável publicou em *La Voce* entre 1909 e 1912, incluindo o artigo sobre Rousseau de 1910.”⁴¹

“Quando eu tinha dezenove ou vinte anos, uma idade tão importante para o desenvolvimento de um artista, nossa geração encontrou o solo já preparado por Soffici. Recém-retornado de Paris, foi ele quem mostrou o caminho que estava à nossa frente nos anos anteriores a guerra.”⁴²

Em 1911, como editor, Soffici publica um artigo particularmente importante para Morandi intitulado “Della natura morta” — há uma controvérsia sobre a autoria do artigo, alguns como Solmi⁴³ atribuem a Henry Pruraux, outros ao próprio Soffici. De qualquer modo, independentemente da autoria ou não de Soffici, o artigo tinha a chancela deste como editor e o francês, que era professor em Florença, pertencia ao círculo de Soffici.

*“É através da naturezas-mortas que se pode determinar a verdadeira essência do que é a pintura. Negar isso, é admitir que você não sabe nada sobre a pintura, já que é na natureza-morta que a pintura se manifesta naquilo que ela se constitui, que afirma a sua essência.”*⁴⁴

⁴¹ Ragghianti, Carlo Ludovico. *Bolonha, cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, Edizioni Calderini, Bolonha, 1982, p. 36-37.

⁴² Beccaria, A. *Visita a Giorgio Morandi*. Nuova Antologia, 1964, p. 215-228, em Tavoni, Efrem, *Morandi amico mio*. Appunti e memorie de Efrem Tavoni recolhido por Giorgio Ruggieri. Milão, Charta, 1995, p. 100-102.

⁴³ Solmi, Franco. “Giorgio Morandi: Gli anni della formazione”, *Quaderni Morandiani*, Mazzotta, Milão, 1985, p. 19.

⁴⁴ Solmi, Franco. *Dagli esordi alla metafisica – Morandi e il suo tempo*, Mazzotta, Milão, 1985, p. 20.

No mesmo artigo onde a natureza-morta é apresentada como chave de leitura de cada obra de arte figurativa, Pruraux institui pela primeira vez um paralelo, uma comunhão de sentir, entre artistas antigos e modernos, e fixa, no interior da história do gosto francês, um tipo de sequência que tem seu cume na obra de Cézanne (e que no nosso modo de ver prossegue na de Morandi): “a verdadeira natureza-morta remonta à Chardin; Corot é um paisagista perfeito, mas Chardin é o perfeito pintor de naturezas-mortas”. No ano seguinte, no número de julho da revista, Soffici retorna ao argumento, debatendo a relação Chardin-Cézanne, e indicando como objetivo primário da arte

“concentrar o universo espiritual em uma simples forma visível de utensílios, flores, ou frutas”.⁴⁵

Naquele momento, o gênero das naturezas-mortas era tido como um gênero de segunda classe, e visto com desconfiança, destituído dos valores humanísticos defendidos então por aqueles que se diziam os guardiões e mantenedores das verdadeiras tradições artísticas italianas. Obviamente um artigo como esse serviu como conforto e apoio moral e espiritual ao jovem Morandi, dando-lhe certeza de que sua luta não era uma luta solitária e despropositada.

Soffici era uma figura polêmica e controversa, e um famoso episódio com os futuristas dá, claramente, a medida de sua personalidade, muitas vezes contraditória:

Depois de visitar a exposição dos futuristas em Milão, em 1911 escreve uma resenha em *La Voce*, onde proclama sua “desilusão indignada”.

Os futuristas Marinetti, Russolo, Boccioni e Carrà reagem e partem em uma expedição punitiva para Florença, onde encontram Soffici, sentado com alguns amigos no café *Giubbe Rosse*. Boccioni esbofeteia Soffici e uma briga generalizada só termina com intervenção policial. Um novo tumulto acontece quando, no dia seguinte, na estação de trem de Santa Maria Novella, Soffici e seus amigos Prezzolini, Slataper e Spaini emboscam os futuristas que retornavam para Milão. O confronto causa um alvoroço na imprensa e muita publicidade para

⁴⁵ Raccòmini, Eugenio. “Morandi e i suoi ‘congeneri’”, em *Quaderni Morandiani*, Mazzotta, Milão, 1985, p. 16.

ambos os lados. Algum tempo depois a reconciliação com os futuristas acontece com a mediação de Aldo Palazzeschi, e mais tarde Soffici adere ao grupo futurista.

Até 1920, Morandi e Soffici jamais haviam se encontrado pessoalmente, mas neste mesmo ano Soffici escreve um artigo sobre Morandi publicado em uma revista escrita em francês, editada pelo mesmo editor de *Lacerba*, Attilio Vallecchi, e impressa em Florença, que se chamava: *La Vraie Italie*. Em um novo artigo de 1932, Soffici cita Morandi e se refere à pintura deste como:

“Equilíbrio finalmente atingido. A verdade substancial, a sinceridade absoluta, portanto, a visão humana normal e a realidade poética trabalhando juntas para animar o esquema concebido pela vontade e a ciência. O resultado é o perfeito organismo artístico, cheio de vitalidade e por conseguinte um exemplar de natureza clássica. Quero dizer clássico ao modo italiano: isto é, simultaneamente real e ideal, objetivo e subjetivo, tradicional.”⁴⁶

Em 1925 assina o Manifesto dos intelectuais fascistas, e em 1937 se afasta de Mussolini, mas permanece fiel ao regime até sua queda. Em 1938 é um dos muitos intelectuais a assinar um manifesto publicado nos jornais da época em apoio às leis raciais. Em 1943 funda a revista *Italia e Civiltà*, que tem 23 números publicados propondo o amor pátrio, a fidelidade aos alemães. Depois da guerra é detido por colaboracionismo, mas é solto por insuficiência de provas.

A adesão ao fascismo apoiando Mussolini e seu posicionamento político durante os anos de guerra acabou por eclipsar, em parte, sua importância como difusor das correntes modernas na Itália e incentivador do jovem Morandi.

No entanto as ambiguidades da personalidade de Soffici não cessam após sua adesão ao fascismo, e sua admiração pela obra de Morandi ainda continua a exercer uma importante influência sobre os destinos do artista bolonhês, como bem ressalta Fergonzi:

“Soffici como crítico, fascista declarado, e depois de 1920 promotor de um orgulhoso retorno ao tradicionalismo italiano antimodernista, era uma coisa; Soffici como apreciador de pintura era outra completamente diferente.”⁴⁷

⁴⁶ Ardengo Soffici, Giorgio Morandi, *L'Italiano* 7, 10 (mar 1932): p. VIII.

⁴⁷ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 48.

Em 1931, na primeira *Quadriennale di Roma*, ele comprou duas das três pinturas expostas por Morandi.⁴⁸ Esta compra marca um passo decisivo na fortuna crítica de Morandi. Nas poucas páginas dedicadas a Morandi na *Quadriennale*, vale a pena recordar as palavras de Nino Bertocchi, um pintor bolonhês que mais tarde vence o almejado prêmio da crítica, descrevendo seu conterrâneo como

“um *petit maitre* com uma mania modernista e que pinta com uma matéria pictórica gordurosa, oleosa, bagunçada”,

que, para agradar aos esnobes do momento, teve que

“suavizar as emoções e criar desequilíbrios que impedem a obra de arte de adquirir a magia das criações únicas”.⁴⁹

Neste contexto, a compra por Soffici foi uma declaração clara e de longo alcance. O avaliador mais respeitado da pintura moderna, estava comprando o trabalho com conotações estilísticas visionárias e expressionistas e que concorria contra suas próprias ideias. Além do mais, Soffici não comprou diretamente do artista com um desconto, ele pagou os preços oficiais da exposição (Lit. 3.500, para cada uma das duas obras, o preço de suas obras na mesma exposição).

“A compra dos dois Morandis por Soffici marcou o início da corrida dos homens cultos de Florença para comprar os quadros de Morandi e escrever como o artista se aproximava da ansiedade da moderna poesia italiana, de Montale e dos poetas herméticos.”⁵⁰

1.5. Futurismo

“Na minha geração foram os futuristas que levantaram a Itália de seu estado de decadência, e nossa arte reconquistou algum prestígio aos olhos do mundo.”⁵¹

“Eu ainda estava estudando na *Accademia* quando eu ouvi com entusiasmo as tremendas palavras de ordem: o direcionamento pictórico que era seguido na Itália naquela época me parecia muito opressivo e acachapante.”⁵²

⁴⁸ A. Sandorfi. "Acquisti pubblici e privati", *Quadriennale di Roma. Retrospective 1931-1948* (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna I Electa, 2005), p. 204; sobre a relação Soffici e Morandi, ver *A Prato per vedere i Corot*. Corrispondenza Morandi-Soffici para uma Antologica di Morandi, ed. L. Cavallo (Prato: Galleria d'Arte Moderna Farsetti, 1989).

⁴⁹ N. Bertocchi. "Alia Prima Quadriennale. Gli Emiliani, *L'Italia Letteraria* (15 fev 1931).

⁵⁰ Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life*. The Phillip Collection, Washington D.C., 2009, p. 22.

⁵¹ Morandi, Giorgio em Roditi, Eduardo, Entrevista. anexo

Na primavera de 1913 Morandi vai a Modena com o amigo Licini assistir as “*serate futuriste*” no Teatro Verde. Ao final do ano Morandi finalmente recebe seu diploma formando-se na *Accademia*, e nesta mesma época conhece os irmãos Bacchelli: Riccardo escritor e Mario pintor. Em dezembro o bolonhês faz uma viagem a Florença para ver a “*Esposizione di Pittura Futurista*”, organizada pela revista *Lacerba*, editada por Soffici e Papini. A mostra consistia em: 11 pinturas de Boccioni, 14 de Carrà, duas de Russolo, quatro telas de Balla, dez de Severini e oito de Soffici. Apesar de, no ano de 1912, uma grande exposição futurista organizada pela galeria francesa Bernheim-Jeune ter percorrido várias capitais europeias, Severini reputa a mostra de Florença como uma das melhores que o grupo realizou. Certamente a mostra teve um forte impacto sobre Morandi, que segundo Solmi mudou sua palheta:

“As cores brilhantes da palheta dos futuristas devem ter afetado Morandi. Sabemos que ele destruiu ou pintou por cima de muitas de suas pinturas do início dos anos 1910, mas uma das que ele não destruiu, Vaso de flores (V.20), começada em 1913 e terminada em 15, na qual utiliza um vermelho brilhantes em todo o quadro...”⁵³

Em 19 de janeiro de 1914, no Teatro del Corso, em Bolonha, assiste juntamente com os irmãos Bacchelli e Licini a peça *Elettricità*, de Marinetti. Com grande estardalhaço a apresentação incitava a intervenção do público presente e sua temática iconoclasta, com forte conotação política, ridicularizava as instituições e os poderes estabelecidos. Muitas das apresentações futuristas, quando realizadas em teatros, eram abertas com composições de músicos futuristas e ao final expunham no palco telas e esculturas dos artistas futuristas. Debates acalorados muitas vezes acabavam em brigas, e a provocação era o modo operatório preferido entre os futuristas. Após a mostra, Morandi é apresentado a Umberto Boccioni e a Carlo Carrà pela primeira vez.

Concomitante à exibição de *Elettricità*, Marinetti organizou uma ocupação do salão de um dos prédios da Universidade de Bolonha. A ação foi descrita no número de fevereiro de *Lacerba*:

⁵² Morandi, Giorgio. Autobiografia *L'assauto*, , transcrito página 175.

⁵³ Solmi, Franco. *Morandi e il suo tempo*, p. 263, citado em Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 234.

“Com baionetas [os futuristas] invadiram a sacrossanta universidade (...) Marinetti invadiu o estabelecimento, exigindo uma cruzada contra a cultura tradicional e contra todos os professores que estavam em aula. O reitor ameaçou expulsar todos os alunos envolvidos se eles não se retirassem imediatamente (...) com exceção dos jovens, Bolonha é igual a todos os outros lugares — o “*passatismo*” parece imperar e há fortes resistências contra o movimento.”⁵⁴

Em abril de 1914, Boccioni e Russolo recebem uma carta dos jovens artistas, radicados em Bolonha, pedindo detalhes para o envio de obras para a exposição futurista, que estava sendo organizada em Roma. Morandi, Bacchelli e Licini foram convidados por Pratella para participar da *Esposizione Futurista Internazionale*, na galeria Sprovieri, que aconteceria no mês de abril de 1914, incluindo obras dos russos Alexander Archipenko e Olga Rozanova. Os jovens artistas queriam saber se o convite de Pratella era suficiente, ou se era necessário a submissão das obras a um júri.

Os futuristas de Milão pedem auxílio ao músico Balilla Pratella, que foi encarregado de selecionar obras dos artistas bolonheses para a mostra em Roma.

“Por favor, faça uma visita aos estúdios dos jovens pintores que enviam a Roma e escolha as telas que vão enviar. Temos plena confiança em seu magnífico talento futurista e a certeza de que você escolherá as obras mais ousadas, mais corajosas, mais ‘estremecedoras’ e mais violentas.”⁵⁵

Boccioni: “escolha coisas avançadíssimas, eu sugiro a mais estimulante, mais dinâmica, mais ‘estremecedora’, grotesca, repugnante”. E termina: “(...) e empurre-os bem.” Pensar Morandi envolvido em uma situação que exigia as qualidades de que ele foi, sempre, inevitavelmente, desprovido, é realmente significativo e divertido.⁵⁶

Morandi e Bacchelli enviam uma obra cada um, e Licini, por alguma razão desconhecida, desiste e não participa da mostra. A natureza-morta que Pratella selecionou é posteriormente destruída por Morandi, mas segundo Vitalli é similar a que expôs no Hotel Baglioni (V.4). Marinetti escreve a Pratella:

“Você escolheu muito bem... por favor escreva a Morandi e Bacchelli e diga que suas pinturas estavam em um bom local na galeria. Ontem eu abri a *Esposizione Libera Futurista* com uma palestra e falei sobre os trabalhos de Morandi e Bacchelli.’ Portanto, Marinetti foi o primeiro a falar publicamente sobre o

⁵⁴ Solmi, Franco. “Dagli esordi alla metafisica”, em *Morandi e il suo tempo*, Mazotta, Milão, 1984, p. 33.

⁵⁵ A carta na íntegra está em Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Edizioni del Milione, Milão (2ª ed., Milão, 1964; 3ª ed. ampliada, Milão, 1970), p. 16 .

⁵⁶ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*, Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 9.

trabalho de Morandi. Ele também foi citado em uma resenha da exposição na revista *Lacerba* de junho.”⁵⁷

Francesco Barilla Pratella aderiu ao movimento futurista ao assinar o “*Manifesto dei musicisti futuristi*”, e conheceu Marinetti em 1910, pouco após se formar em composição no conservatório sob a orientação de Pietro Mascagni, o celebrado compositor da ópera *Cavaleria Rusticana*. As composições futuristas de Pratella incorporavam desarmonias que causavam estranheza aos ouvidos mais conservadores, e estes acusavam os futuristas de haverem corrompido Pratella. Assim como Giacomo Vespignani, colega da *Accademia*, Pratella era natural de Lugo, a pequena cidade entre Ravena e Bolonha, e sua casa se tornou o centro de peregrinação dos partidários do futurismo na região da Emilia-Romagna.

Em sua autobiografia, Pratella recorda:

“Também a minha casa de Lugo começou, em 1911, a ser frequentada por muitos jovens, estudantes, pintores, literatos, músicos, vindos da cidade, mas também pelas vizinhas: atraídos pela amizade, mas também atraídos pelo fascínio e celebridade de Marinetti e por suas ideias audazes, geniais e novas, mesmo que paradoxais. Vinham de Lugo, de Ravenna, Forlì, Faenza e de Bolonha. Nos dias em que Marinetti vinha, estávamos todos juntos desde a tarde até depois da meia-noite, e era uma sucessão contínua de audições musicais, exposições de pintura, de leitura de poemas, discussões artísticas acaloradas, culminando sempre na incomparável declamação por parte de Marinetti de sua poesia pirotécnica e de outros poetas futuristas como Buzzi, Gavi e Palzeschi. (...) Não posso deixar passar em silêncio a presença na minha casa, principalmente nos primeiros anos, do primeiro escritor e romancista italiano vivo, Riccardo Bacchelli, no início de sua carreira ilustre, de seu irmão o bom pintor Luigi (na verdade se trata de Mario Bacchelli); do grande e genial pintor Giorgio Morandi e do seu grande companheiro de artes Osvaldo Licini, natural de Marche, ambos ainda estudantes na *Accademia di Belle Arti*, e do natural de Lugo Giacomo Vespignani. Se Vespignani, como já disse, e Licini aderiram pelo menos idealmente aos princípios do futurismo, Morandi ao menos os levava em sérias considerações, e Bacchelli não demonstrava ser nem adversário nem desprestigiava o movimento.”⁵⁸

Certamente a irreverência e a iconoclastia dos futuristas atraiu Morandi e os outros jovens que, como ele, se sentiam asfixiados pelo ambiente conservador no qual a cultura italiana estava submersa de uma maneira geral, e em particular as artes plásticas. Paradoxalmente, este é um momento de transformação na Itália, com um grande impulso no processo de industrialização, culminando, simbolicamente, com as experiências de Marconi, que lhe renderam um prêmio

⁵⁷ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 43.

⁵⁸ Pasquali, Madalena. *Giorgio Morandi*, Saggi e ricerche 1990-2007; Noèdizioni, Milão, p. 21.

Nobel em 1909. As investidas futuristas nada mais foram do que a tentativa de atualizar o panorama cultural italiano ao novo ambiente que estava se formando com a industrialização. O sopro de renovação que se podia sentir com as intervenções futuristas eram alentadores, mesmo para aqueles que não se identificavam ideologicamente ou espiritualmente com os futuristas. Qualquer mudança era bem-vinda desde que abalasse as enferrujadas engrenagens da cultura nacional para pô-la novamente em movimento.

“Como muitos outros jovens ambiciosos, eu também senti que havia necessidade de uma renovação do cenário artístico italiano. Este apoio inicial não foi além da primeira exibição dos ‘Jovens Futuristas’ na Galeria Sprovieri em Roma. Eu percebi que estas novas ideias estéticas eram menos afins com o que buscava o meu espírito do que as antigas. Eu vi que apenas o entendimento das obras mais vitais da produção pictórica dos séculos anteriores poderia me ajudar a encontrar o meu caminho.”⁵⁹

Há muita discussão acadêmica, que perdura até hoje, sobre o grau de ligação que Morandi teve com os futuristas, e a consequente influência destes sobre sua obra. A associação de muitos dos líderes do movimento futurista, tanto artistas como ideólogos, com o regime fascista deslocou a discussão do campo estético para o campo ideológico. O debate em torno das ideias, métodos e obras futuristas acabou por resvalar na avaliação da produção morandiana, levando a uma divergência de posições entre dois dos mais importantes intérpretes da obra de Morandi. De um lado Cesare Brandi, amigo por toda uma vida e um dos mais próximos intérpretes da obra de Morandi, e do outro Francesco Arcangeli, ex-aluno de Roberto Longhi, e primeiro autor de uma monografia sobre a obra de Morandi. Arcangeli afirma que Brandi foi o responsável pela construção de uma mitologia ao entorno da personalidade artística de Morandi, que o desvinculava de todos os acontecimentos de sua época, inclusive de suas relações com o futurismo e o fascismo. Voltaremos a esta questão mais adiante. No entanto, ambos concordam:

“Um ponto é fundamental: Morandi não será jamais um futurista, nem mesmo por um breve período, porque sua índole humana, a sua escolha artística demandam rigor e equilíbrio, sentido construtivo e medida, concentração e silêncio. Por isso a sua atenção verdadeira, o respeito devido aos mestres, seu

⁵⁹ Morandi, Giorgio. Autobiografia *L'Assauto*, , transcrito p. 175.

desejo de aprender e reelaborar é todo para Cézanne e, em segundo lugar, para o Cubismo.”⁶⁰

De fato, se formos ver a produção de Morandi nesta época, nada nos indica sua adesão aos princípios do futurismo. Todos os signos que encontramos nas obras de Boccioni, Marinetti, Balla e companhia estão ausentes na obra de Morandi. O elogio à máquina e ao progresso, tema reiteradas vezes pintado nas telas dos futuristas, não aparece sequer uma única vez, em nenhuma obra de Morandi, pelo contrário, paisagens campestres, casario antigo, naturezas-mortas, vasos de flores e vez por outra um retrato, são os temas dos primeiros anos, temas estes que são a antítese do futurismo. A representação da velocidade, através da fragmentação da imagem disposta em tomadas sequenciais, tão a gosto dos futuristas, não frequentou as telas de Morandi, que se caracteriza, em diâmetro inverso, por uma estabilidade e imobilidade de composição. Mais distante ainda é a estratégia de guerrilha cultural, adotada pelos futuristas, de criar alarido, provocação, escárnio e confronto, em verdadeiras performances, que visavam abalar as estruturas e os valores sociais da modorrenta Itália conservadora. Nada pode ser mais avesso ao comportamento de Morandi do que esse gosto pelo escândalo futurista, e é difícil imaginar o temperamento meditativo, calado e introspectivo de Morandi em meio às ações futuristas. Não obstante Morandi participa de livre e espontânea vontade, e por repetidas vezes, das reuniões públicas e privadas do grupo futurista. O que busca Morandi com estas associações?

Havia um desejo no jovem Morandi de romper com o círculo acadêmico conservador ao qual estava inscrito. A rigidez hierárquica, as regras canônicas, as ideias preestabelecidas, o convencionalismo dos valores, tudo conspirava contra a natureza do jovem que ansiava por mudança. O alarido futurista era a primeira lufada de ar fresco que soprava sobre a abafada Itália naqueles anos do início do século. A adesão de Morandi ao futurismo é uma adesão de quem não tem outras alternativas. O único fator que podemos encontrar em comum entre o jovem Morandi e os artistas futuristas é a vontade de mudança, o desejo de subverter o *status quo*. O flerte com os futuristas nunca chegou a estágios mais avançados, jamais se transformou em namoro, apenas uma vontade em comum de mudança.

⁶⁰ Pasquali, Madalena. *Giorgio Morandi, Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Milão, p. 20.

Havia um inimigo compartilhado com os futuristas, e este inimigo era o convencionalismo acadêmico. Com diz o velho adágio, inimigo de inimigo meu, é meu amigo.

No entanto, há um grande antagonismo entre a alma futurista e a alma morandiana, e logo esta diferença ficou evidente para Morandi. Seu caminho seguia por outras trilhas e seu caminhar era um caminhar solitário e introspectivo. Se havia interlocutores com que dialogar eles não estavam na Itália e, na maioria das vezes, sequer estavam vivos. Seus diálogos estavam voltados principalmente para a França com os impressionistas e em especial com Cézanne, e um pouco mais tarde com os cubistas.

1.6.

A exposição no Hotel Baglioni

A primeira notícia oficial que temos das atividades artísticas de Morandi fora da *Accademia* é sua participação na exposição coletiva, que teve a duração de apenas um dia, realizada em 21 de março de 1914, no subsolo do Hotel Baglioni em Bolonha. O pai de Mario Bacchelli, um dos expositores, trabalhava como gerente do Hotel e deve ter ajudado aos jovens a promoverem a exposição no mais luxuoso e bem localizado hotel da cidade. Além de Morandi, que a esta altura já havia completado 23 anos, dela participaram Osvaldo Licini, então com 19 anos, Severo Pozzati com 18, Giacomo Vespignani com 22, e Mario Bacchelli com 20. O único que não frequentou a *Accademia* foi Bacchelli, que era autodidata; Morandi já havia se graduado enquanto os outros três artistas permaneciam na escola. Foram exibidas cinquenta obras sendo que 13 de Morandi.

“Não havia um catálogo ou lista, e anos mais tarde Morandi disse que não estava certo de quais obras expôs, mas lembrava que muitas foram as mesmas que submeteu em seu exame final na *Accademia*. Entre elas se destacavam o retrato de Dina, 1912 (V.3), natureza-morta cubista-futurista, 1912 (V.4), e várias paisagens (V.6) (V.8) e (V.11). Também expôs duas paisagens datadas de 1914, Il Bosco (V.17) e Paisagem (V.16) (erroneamente chamada de A ponte). A julgar pelas folhagens devem ter sido iniciadas ao ar livre no verão de 1913 e completadas no estúdio no ano seguinte.”⁶¹

Pouco se sabe da mostra, uma vez que nenhuma documentação sobreviveu ao passar dos anos. Tampouco se tem certeza sobre as outras obras que fizeram

⁶¹ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 41.

parte desta exposição, apenas algumas vagas referências de memória de alguns amigos que visitaram a mostra, referências estas muitas vezes contraditórias entre si. Há uma nota sumária relativa à mostra publicada no *Il resto del Carlino*, por Ascanio Forti,⁶² mencionando que o público chama estes jovens artistas de “futuristas” enquanto outros de “secessionistas”, o que foi mais tarde confirmado por Licini em entrevista.⁶³

1.7. Obras

MARGARIDAS (descoberto depois da catalogação por Lamberto Vitali)

Esta pequena pintura a óleo sobre papel telado pintada por Morandi quando tinha entre 13 e 15 anos de idade abre a produção do artista. Tornada pública somente a partir de 1984, ela não está inscrita em nenhum dos catálogos sobre a obra de Morandi.

“As quatro margaridas se lançam para fora do vaso como acordadas de repente por um evento excepcional. Os caules longos, duros, se sustentam em um esforço considerável: São fios de arame inflexíveis, colocados para suportar os ramos desordenados como moinhos de vento, que parecem querer conquistar um novo espaço impensado. Elas se viram alternadamente para nós e para o fundo, periscópios inconscientes do desejo. Saíram a tal ponto da boca do vaso, que cairiam sob seu próprio peso, se não as salvasse a determinação dos caules filiformes: naquela magreza obstinada há um germe de vontade que golpeia, dando a luz a ingenuidade feliz de uma mente que abre-se à pintura; há uma tensão precisa, um sentido de trama que chama e convoca a imagem e a debilidade, há uma declaração implícita de pureza, que converte em forma construtiva a aparente fraqueza de seu próprio tema.”⁶⁴

Na simplicidade da pintura deste vaso de flores se nota claramente, a mão pouco experiente do adolescente, em suas primeiras incursões artísticas. Pouca ou quase nenhuma validade artística teria esta pintura se a isolássemos de seu contexto e posição como obra inicial de uma longa cadeia de pinturas, gravuras, desenhos e aquarelas. É preciso ter em mente que, o problema da indução da leitura da obra feita a posteriori, da tendência de interpretar a obra através da produção da maturidade do artista, é uma falsa questão, uma vez que, não nos é

⁶² Ragghianti, Carlo Ludovico. *Bologna, cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, Edizioni Calderini, Bolonha, p. 3.

⁶³ Ragghianti, Carlo Ludovico. *Bologna, cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, Edizioni Calderini, Bolonha, p. 4.

⁶⁴ Pasini, Roberto. *Morandi*, Editrice Club Bologna, Bolonha, 1989, p. 9

dada outra possibilidade de leitura que não esta feita retrospectivamente. Sua validade reside portanto, no fato de antecipar, de modo ainda vacilante e incerto, alguns aspectos da obra da maturidade de Morandi, que virão a se desenvolver e se abrochar a partir desta semente.

Como bem assinala Pasini, “a idéia de ordem se revela motor imóvel da obra”. A alternância entre o par de flores, mais abertas e voltadas para o espectador, intercaladas com as duas restantes, mais fechadas voltadas para o fundo da tela, dotam a composição de um ritmo regular, quebrado e problematizado apenas pelo caule sem flor, que por sua vez, recupera em si esta regularidade ao pontuar com pares de folhas que despontam ao longo de toda a extensão do caule. O desenho em forma de V das folhas presas ao caule repercutem ecoando a forma da estampa da toalha laranja, que recobre o tampo da mesa, em um ritmo de linhas verdes e vermelhas que se estende de um lado ao outro da tela.

A imagem se organiza desde um ponto de vista interno, seguindo leis estéticas e não de verossimilhança ou de referência a um objeto externo. A desproporção entre o vaso e as flores corrobora esta interpretação da obra. Cada uma das partes tem sua validade e importância relativizada dentro do esquema geral da obra, organizada em um jogo de compensações entre as partes em função do todo. A falta de um terceiro parâmetro, que possa servir de ponto de referência entre o vaso e as flores, impossibilita que saibamos se são as flores que estão superdimensionadas, ou se é o vaso que está subdimensionado. Como na verdade, a composição do quadro não visa buscar uma verossimilhança com um objeto real, esta relação de proporções tornam-se secundária em função das necessidades internas das relações do desenho da obra.

O plano do tampo da mesa, recoberto pela toalha estampada, coincide espacialmente com o plano da parede azul acinzentada, pintado com pinceladas convulsas e irregulares, em antíteses aos ritmos regulares da toalha. O contraste de cores complementares, o azul acinzentado da parede e o laranja da toalha, intensifica a divisão dos planos, impedindo sua integração e contiguidade. No entanto, as marcas dos rastros das pinceladas, que compõe o plano de fundo azul-acinzentado e contornam as pétalas de algumas das flores, projetam este plano de

fundo para frente, fazendo-o aderir espacialmente ao mesmo plano das flores, causando um estranhamento visual ao olho aculturado por anos de perspectiva renascentista.

Duas linhas retas vermelhas, paralela entre si e as bordas do quadro, representam tanto a boca quanto o fundo do vaso, induzindo a entendermos o vaso como tomado de uma visada frontal, de um ponto diverso da visada do plano da mesa que se apresenta desde um ponto de vista superior. O resultado é que, o vaso, não pode assentar-se sobre o tampo da mesa, sob o risco de contradizer as leis da física, mas como as lei da física só incidem sobre os corpos naturais, nosso vaso pintado permanece perfeitamente equilibrado sobre sua mesa pintada. Se o paralelismos da borda superior e inferior do vaso, que contradiz as regras da perspectiva convencional, é uma decorrência da inabilidade do jovem pintor ou se já representa, intuitivamente, a rejeição de Morandi aos cânones perspécticos, pouco importa. O fato é que e o efeito ajuda a intensificar a sensação de planaridade visual e a bidimensionalidade da tela. O que muitas vezes esquecemos, e esta tela do Morandi adolescente ajuda-nos a recordar, é que a pintura bidimensional, sem apelos a recurso de profundidade, é um modo de representação muito mais natural, do que uma pintura, que se vale de estratégias convencionados culturalmente para introduzir um sentimento de profundidade.

Este recurso de estabelecer e problematizar um certo tipo de relação e interação entre o plano do tampo da mesa e o plano do fundo, evidenciando a planaridade da tela, e a bidimensionalidade da pintura, vai ser aprofundado nas obras da maturidade artística do bolonhês, constituindo-se um de seus expedientes e uma das marcas de reconhecimento de seu estilo.

Não podemos deixar de mencionar a eleição do tema e a organização da composição através de um eixo central. A maioria das pinturas de vasos de flores que Morandi fará nos anos seguintes, tema recorrente em sua obra, trará este mesmo tipo de composição central. Algumas vezes uma maior proximidade da parte superior do buque, outras com uma mesma distância de enquadramento.

Esta pequena pintura parece antecipar a conhecida pintura de um vaso de flores, com inspiração do Douanier Rousseau, feito por Morandi em 1916 (V. 16),

e que hoje se encontra na Pinacoteca di Brera, em Milão. A obra de 1916, como veremos mais adiante, leva Carlo Ludovico Ragghianti, em seu artigo “*Bologna cruciale*”, a argumentar sobre a importância das pinturas infantis e primitivas na liberação dos padrões estéticos dos artistas bolonheses. Não há dúvida de que muito esforço é necessário para se libertar de padrões artísticos tão fortemente enraizados como em uma tradição artística como a italiana, e que o vaso de flores de 1916 representa a consecução desta meta. O que torna esta pintura ainda mais curiosa, é que temos um efeito similar ao obtido na obra da Pinacoteca di Brera, a realização de uma pintura pura e ingênua, porém, aparentemente, sem nenhum esforço na sua consecução, mas sim fruto de uma legítima ingenuidade e pureza juvenis.

PAISAGEM 1911 (V.2)

Segundo a organização e catalogação das pinturas por Vitali, aparecem as primeiras obras de que temos conhecimento no começo da década de 1910. Entre elas uma notável Paisagem de 1911 se destaca. Brandi, em seu texto sobre Morandi, “O caminho de Morandi”, a descreve lhe dando um destaque especial entre as obras deste período.

“A primeira etapa deste ilustre caminho para a arte italiana se coloca em 1911, e se anuncia como uma paisagem daquele ano, uma pequena tela, na qual o pintor, de apenas 21 anos, coloca em poucos sinais densos, coagulados, a visão, não idílica, não acolhedora, de uma vila, cuja linha do horizonte, subitamente engolida, como uma onda que está para arrebentar, batendo contra um vasto céu de solidão sem pouso, enquanto poucos arbustos, atarracados e castigados próximos a uma cabana cega, falam de uma mesma e sentida distância inalcançável.”⁶⁵

Após o texto de Brandi, se tornou obrigatório fazer uma referência à Paisagem de 1911, a qualidade do texto, e a relevância da obra, se impõe de tal modo que todo estudioso do artista bolonhês é compelido, necessariamente, a fazer uma parada, e tecer um comentário a respeito desta obra fundamental dentro da produção morandiana.

É certo que as primeiras telas de Morandi tem como referência primordial a pintura de Cézanne. Se na paisagem de 1910 (V.1) ainda temos o eco de uma

⁶⁵ Brandi, Cesare. *Morandi. Il Camino di Morandi, Gli Ori*, Siena-Prato, 1990, p. 31.

influência do impressionismo francês com uma alusão a questão atmosférica, na paisagem seguinte de 1911 (V.2) a influência de Cézanne é inequívoca.

Flavio Fergozzi traçou algumas das possíveis fontes iconográficas relativas a esta tela em particular e as pinturas deste período, em um minucioso e excelente trabalho de pesquisa descrito em seu artigo “On some of Giorgio Morandi’s visual sources”.

“A pintura de Cézanne que mais acuradamente pode ser comparada com a de Morandi é *Tranchée avec la Montagne Sainte-Victoire (The Cutting)* of 1870, que hoje se encontra em Munique, o longo primeiro plano horizontal introdutório, o perfil ondulado do corte e o horizonte estendido onde o céu luminoso encontra a linha escura da terra. O histórico das exposições da tela, restrito à Alemanha (Bernheim-Jeune o enviou para a Secessão em Munique e Berlim entre 1909 e 1910), não representou um impedimento para Morandi vê-la: na verdade, tornou mais provável. A paisagem estava em uma difundida reprodução no catálogo da Secessão de Berlim e a fotografia foi utilizada para ilustrar um resenha da exposição na publicação de Carl Glaser publicada em *Die Kunst for Aile*, que na época era a revista alemã sobre arte contemporânea de maior circulação na Itália. Portanto Morandi, cuja atenção para Cézanne já havia sido despertada pelos escritos de Ardengo Soffici, deve ter podido examinar a sua reprodução em branco e preto. Assim ele pegou elementos gráficos individuais (a ondulação do cume, os três troncos de árvore, a janela da casa) e os colocou quase sem modificações no seu quadro. Mas acima de tudo ele preservou, em sua vista de Grizzana, a impassível, isolada frontalidade da paisagem de Cézanne.”⁶⁶

Podemos falar também de certo paralelismo entre a Paisagem de 1911 de Morandi e a Casa do Enforcado em Auvers de Cézanne, ambas produzidas na juventude dos dois artistas representando momentos decisivos nas suas poéticas. Embora 38 anos separem as duas pinturas, a abordagem e seu espírito são muito similares.

A obra de Cézanne se coloca na passagem do período inicialmente romântico de sua obra para a adoção do programa impressionista. No entanto esta adoção, desde seus primeiros momentos, não se dá sem ressalvas. Sua organização por massas e volumes reflete a problematização da questão da sensação que já não é mais a simples captação e impressão dos impulsos externos, como queriam os impressionistas, mas a organização destas impressões pela consciência.

⁶⁶ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 48.

A tela de Morandi, de reduzidas dimensões, tem uma tonalidade bastante sóbria, alternado entre um verde-escuro para um primeiro plano, aplicado em pinceladas largas, com o rastro do pincel bastante demarcado, com muito poucos detalhes, tons ocre para o casario e um azul acinzentado para o céu. Chama atenção a ausência de detalhes ou minúcias descritivas, deixando campo para que um tratamento mais volumétrico e por massas possa reger a organização da tela. É surpreendente como já nestas primeiras obras alguns traços característicos do trabalho de Morandi já estão anunciados, ainda que timidamente. A organização por volumes e massas, tal qual na obra de Cézanne, que marcará toda a trajetória do artista, é um excelente indicador, já nestes primeiros anos, da preferência de Morandi pelo artista provençal, em detrimento do Impressionismo de maneira mais ampla. Assim como Cézanne, Morandi vai rejeitar a imaterialidade da representação impressionista dos objetos, que perdem sua densidade e consistência, em suas infinitas trocas luminosas com o ambiente. O modelado das casas e do monte sobre o qual estas se assentam, são quase “esculpidos” pictoricamente, dotados de um volume que lhes confere um peso visual e uma massa que se pode intuir. A vegetação que circunda as casas tem uma rugosidade e aspereza que negam qualquer alusão ao farfalhar das folhas ao vento, vento este que nesta paisagem não sopra, porque nela tampouco há ar ou alusão atmosférica típica dos impressionistas. O próprio céu parece ganhar uma densidade e um peso que parecem contradizer a própria natureza etérea.

Parece-me que há uma outra fonte iconográfica, além de Cézanne, igualmente importante para essa Paisagem de 1911, e curiosamente, sem nenhuma referência direta estabelecendo qualquer ligação a este quadro na literatura até então escrita. A fonte a que me refiro são as obras dos toscanos do primeiro Renascimento, e principalmente a obra do pré-renascentista Giotto di Bondone.

É amplamente conhecida a viagem empreendida a Florença por Morandi, no mesmo período em que pinta a referida paisagem, para ver as obras dos primeiros renascentistas, e, embora não haja nenhuma indicação de que Morandi tenha ido a Assis ou a Pádua para ver os afrescos da Igreja de São Francisco ou a Capela Scrovegni, é muito provável que este tenha visto reproduções dos afrescos em livros de arte.

Giotto constrói suas cenas através de uma redução dos elementos plásticos a um mínimo necessário. Não há nada de acessório que possa vir a desviar a atenção e enfraquecer a composição. Os elementos que compõe a cena, personagens, arquitetura e elementos da natureza, são construídos em função de seu caráter mais geral, sem se perder em grandes descrições de detalhes que possam criar dispersão. Mesmo quando na arquitetura ou no vestuário há algum detalhamento, este jamais interfere na apreensão do volume da figura como um todo. Grandes capas recobrem a maioria dos personagens de Giotto, formando uma figura maciça, facilmente identificável com uma volumetria definida. O tratamento dado aos elementos arquitetônicos também não são muito diferentes, os frisos, arquitraves, capitéis e colunas que adornam os edifícios não impedem a apreensão do volume arquitetônico total.

Embora com óbvias diferenças quanto ao tratamento pictórico, a paisagem de Morandi se constrói de maneira similar. O casario é reduzido a seus elementos estruturais mínimos, formando blocos maciços, com seus volumes facilmente identificáveis, embora seu limites não sejam todos dados. É bastante grande a similaridade do casario em Morandi com o tratamento dado aos personagens de Giotto, ambos apreendidos em seu todo, em um único golpe de vista pela simplificação dos volumes, maior até do que com os elementos da arquitetura giottesca. Apesar das diferenças, Giotto contrasta cromaticamente os elementos, enquanto Morandi produz uma composição com maior proximidade de valores cromáticos e similaridade tonal, essas não impedem que um mesmo princípio estrutural seja compartilhado pelas obras dos dois artistas. A forma da composição de ambos os artistas é bastante similar na Paisagem de 1911 e na maioria dos afrescos de Giotto. A construção da composição e a organização do espaço são feitas através de poucos planos, em geral dois ou três, claramente identificáveis e sem transições ou passagens de continuidade entre esses.

Como mencionou Brandi, na passagem acima transcrita, nada está mais afastado dessa paisagem do que o sentimento de natureza, bucólico e acolhedor do pitoresco e dos românticos e mesmo de alguns dos impressionistas. Embora nela não esteja representada nenhuma figura humana, é possível sentir sua presença. As casas, frutos do labor humano, aludem a sua presença, que se dá, tal qual nas

paisagens de Cézanne, por sua sentida ausência. É este sentimento da presença oculta do humano que levou Brandi a se referir ao sentimento de solidão que emana desta paisagem. Há uma solidão evocada ao contemplarmos esta paisagem, intensificada pelo sentimento da presença de um humano oculto. É justamente a impossibilidade de encontrarmos um interlocutor que nos permita estabelecer um diálogo, que torna essa paisagem mais e mais incompatível e inabitável para nós, provocando uma sensação de estranhamento e solidão. Estou de acordo com Brandi e Solmi que essa paisagem não é fruto de uma observação direta com a intenção de captar e descrever uma realidade exterior, mas sim uma

"transposição figurada de um estado de ânimo, que do motivo natural deduz e transfigura acentos de consonância interna e não de verossimilhança paisagística. O fato pictórico permanece portanto uma mediação verbal, e, se não está ligado por necessidade a uma correspondência pontual ao verdadeiro, seria inconcebível sem um 'motus animi' aprofundado e ainda aberto. Agora se vê como tal pintura não mais imediata e direta deva necessariamente separar-se do impressionismo, e como, por outro lado, partindo da mesma estirpe provençal dos cubistas, tivesse que sair por outro caminho, mas sem se aproximar do expressionismo, para tentar alcançar subjetivamente a essência da coisa, uma vez que é pintura que, embora ainda presa, está ligada à novidade das palavras que formam a si mesmas, e querem justificação universal."⁶⁷

É possível que essa paisagem faça referência a algum lugar concreto, um "motivo natural", como chama Brandi, ou talvez a mais de um lugar concreto, amalgamados em uma cena única. Neste momento da obra de Morandi a alusão a um local concreto, geograficamente identificável, não é relevante, não importa. A memória organiza a obra. As imagens apreendidas visualmente em determinado momento são triadas afetivamente e pinçadas em meio ao fluxo infinito de imagens a que somos submetidos diariamente. A imagem é reconstituída pela memória, em tela, no ateliê. A memória reconstrói em pintura a cena, eliminando tudo aquilo que é acessório, deixando apenas aquilo que lhe é capital. Esta é a razão pela qual todo detalhamento supérfluo é eliminado em favor de uma volumetria essencial do casario. O mesmo procedimento se aplica aos demais elementos do quadro: aos morros, às plantas, até mesmo ao céu.

A memória, de maneira geral, é este lugar onde uma realidade externa se reconstrói internamente. A memória pictórica, aquela que se realiza no ato da pintura, problematiza ainda mais esta indistinção entre o interno e o externo, uma

⁶⁷ Brandi, Cesare. Morandi – Il Camino di Morandi – Gli Ori, Siena-Prato, p. 32.

vez que reconstitui a imagem que deveria, ou poderia dar-se internamente, externamente, em tela.

É este aspecto de "entre" instâncias da realidade que dota essa obra de um caráter seminal na produção de Morandi. Este “estar entre” uma realidade objetiva e uma subjetiva, sem a exclusão de nenhum dos polos, e que aqui aparece pela primeira vez, é o que vai caracterizar a obra de Morandi.