

3. Pittura Metafisica e Morandi

Chamamos de *Pittura Metafisica* uma série de obras realizadas durante o período compreendido entre 1909 até 1919, adotando uma periodização dilatada, tomando como ponto de partida as pinturas de De Chirico, realizadas em Paris, antes que o termo *Pittura Metafisica* fosse cunhado. Seus protagonistas iniciais foram Giorgio De Chirico e Carlo Carrà.

Giorgio De Chirico, com o auxílio posterior de Carlo Carrà, foi o grande catalisador em torno do qual a corrente de *Pittura Metafisica* se desenvolveu. Ainda na França, antes do contato com Carrà, já desenvolvia suas pinturas, com todas as características da pintura metafísica, como serão mais tarde chamadas.

Nascido na Grécia, filho de mãe genovesa e pai siciliano, após a morte do pai vai estudar pintura em Munique, na Alemanha, onde sofre forte influência do simbolismo alemão de Arnold Böcklin e dos escritos de Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer. Após uma breve estada em Milão, vai para Paris, em 1911, onde se junta a seu irmão Andrea, pintor que participará do grupo Metafísico adotando o pseudônimo de Alberto Savino. De Chirico fica por quase sete anos em Paris, onde circulava com alguma intimidade entre os principais nomes da vanguarda parisiense. Apesar do reconhecimento por seus pares na principal metrópole artística do início do século XX, permanecia totalmente desconhecido em sua própria terra natal. Picasso o havia apresentado à Guillaume Apollinaire como o “pintor de estações ferroviárias”. Alguns de seus escritos, como “Mistério e Criação”, foram publicados por André Breton em “Surrealismo e Pintura”, onde podemos ler alguns dos fundamentos da poética metafísica que desenvolverá:

“para ser verdadeiramente imortal uma obra de arte deve escapar de qualquer limite humano: lógica e senso comum apenas atrapalham. Mas uma vez, quando estas barreiras forem rompidas entramos nos reinos da visão infantil e do sonho.”¹⁰⁷

A guerra precipitou o retorno dos irmãos De Chirico à Itália, onde se alistaram, sendo ambos designados para servir em Ferrara. Da pequena cidade da

¹⁰⁷ Harrison, Charles e Wood, Paul (ed.). *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing Ideas*. Blackwell, Malden, 1992, p. 58.

Emilia, De Chirico conseguiu organizar uma importante rede de contatos e comunicações à sua volta, entre os quais estavam dois amigos de Morandi: Giuseppe Raimondi e Filippo de Pisis.

Carrà, o outro protagonista da *Pittura Metafisica*, mais velho que De Chirico, já havia se alistado em outras fileiras antes de servir o exército italiano, as do Futurismo. Militou e difundiu o ideário futurista desde 1909, quando conheceu Filippo Marinetti e Umberto Boccioni, participando das atividades do grupo até os anos 1914-15, sendo um de seus expoentes. Em 1911, visita Paris para preparar a exposição futurista e entra em contato pessoal com Picasso, Apollinaire e Modigliani. A influência do Cubismo sobre sua obra deste período é bastante nítida, no entanto, um pouco mais tarde, foi progressivamente se afastando da dinâmica futurista e de sua interpretação do Cubismo, buscando outras fontes para sua pintura.

Carrà foi talvez o primeiro artista a reconhecer a grandeza dos mestres toscanos, em particular de Giotto e Masaccio, e a tentar incorporar as questões formais levantadas tantos séculos antes por ambos.

A pintura de Carrà, *Antigrazioso*, de 1916, é um verdadeiro sumário destas múltiplas influências sob as quais o artista trabalhava, a figura de uma menina, cuja face é composta por traços esquemáticos, com nítida influência das máscaras africanas, elemento plástico muito em voga na arte da Paris dos anos 1910, erguida sobre um piso quadriculado, a frente de um fundo plano e ladeada por uma pequena casa e um trompete, sem nenhuma relação de escala entre os elementos. O tratamento das figuras modeladas em volumes muito rasos e uma luminosidade esquemática evocam a Giotto, artista para o qual Carlo Carrà havia dirigido sua atenção nesses anos.

Essa guinada de posição não passou despercebida à Soffici, que em 1916 escreve a Carrà comentando suas novas pinturas com alguma perplexidade:

“O que aconteceu com suas belas pinturas? Eu não consigo mais reconhecer o que você está fazendo... Porque você quer se afastar do Impressionismo e do Futurismo, não quer dizer que você deve se prender ao arcaísmo e à academia

(...) quando você ver o trabalho de De Chirico você vai entender o que eu quero dizer com arte moderna que alcança a majestade do antigo.”¹⁰⁸

Esta recuperação dos valores formais da renascença toscana, praticado por Carrà, se relaciona em um plano mais amplo a uma tendência que já se anunciava em outros centros artísticos, principalmente em Paris, chamada “retorno à ordem”. Pregava uma recuperação dos valores fundados em uma concepção de beleza intelectual, própria da arte francesa, em contraposição ao belo sensível germânico. Essa retomada e exacerbação das matrizes culturais já carregava, em seu bojo, o embrião das políticas culturais nacionalistas, que se intensificará nas décadas seguintes.

Carrà, grande admirador de Giotto, escreveu sobre o pintor um longo artigo publicado em *La Voce*, em 1915, que mais tarde foi ampliado dando origem a um livro sobre o mestre toscano. Em setembro do ano seguinte, publica um artigo sobre Paolo Uccello, na mesma *La Voce*, sob o título de *Paulo Uccello costruttore*. Certamente seus escritos repercutiram no jovem Morandi que, já há alguns anos, voltara sua atenção para os artistas do *Quattrocento*. Anos mais tarde, em sua polêmica Autobiografia e em sua entrevista para Eduardo Roditi, Morandi confirma a importância dos escritos de Carrà para sua formação.

Em 1917, Carlo Carrà foi enviado pelo exército italiano para a pequena vila de Pieve di Centro, a meio caminho entre Bolonha e Ferrara. Por sugestão de Ardengo Soffici, como forma de aliviar o tédio de seus dias no exército, foi visitar o jovem pintor Giorgio De Chirico, até então um quase desconhecido dos círculos artísticos italianos, que estava aquartelado na vizinha Ferrara.

Algum tempo mais tarde, em virtude dos traumas de guerra, os dois artistas foram hospitalizados na pequena cidade de Ferrara, no hospital militar *Villa Seminario*. O diretor do hospital, que por feliz coincidência era primo de Filippo de Pisis, colocou os artistas em quartos adjacentes e facilitou ao máximo as condições para que ambos pudessem passar seu tempo de internação pintando. Desse contato próximo surge a *Pittura Metafisica*. Os artistas compartilhavam suas impressões artísticas e comentavam mutuamente as obras, em um clima de

¹⁰⁸ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 56-57.

recíproca cooperação, muito similar àquele que Picasso e Braque desenvolveram nos primeiros anos do Cubismo.

Estavam formadas as condições para o desenvolvimento do núcleo inicial da chamada *Pittura Metafisica*. A este núcleo original podemos expandir adicionando, apenas para melhor compreensão da dinâmica de formação do grupo, Andrea De Chirico, irmão de Giorgio, a quem nos referimos previamente usando o pseudônimo de Alberto Savino, Filippo de Pisis e um pouco mais tarde Giorgio Morandi. Esta distinção entre um grupo expandido e um núcleo inicial, não diz respeito à qualidade artística, mas ao processo de formação do movimento e da concepção poética que os identifica como um grupamento. É inegável que a primazia poética deve ser creditada a Giorgio De Chirico, cujas pinturas, realizadas muitos anos antes do encontro com Carrà, já dispunha de grande parte do repertório visual típico da pintura metafísica. Esta iconografia será incorporada, utilizada e ampliada pelos demais membros do grupo, principalmente por Carlo Carrà, que a estendeu, dando importantes contribuições e dilatando o léxico simbólico do movimento. No entanto, isso não significa necessariamente que a qualidade das obras destes artistas, De Chirico e Carrà, por serem pioneiros na formulação do repertório plástico da *Pittura Metafisica*, seja superior aos demais, e que por sua antecendência tenham necessariamente formulado plasticamente as questões de forma mais clara, pertinente e decisiva, como veremos mais adiante.

Carrà, que já manifestava em sua pintura a busca de um novo direcionamento, longe das premissas do dinamismo do Futurismo, reconhece na poética de De Chirico a resposta para muitas de suas indagações formais e adere à sua poética. No entanto, sua adesão ocorre sem abdicar de algumas questões pessoais, que demarcam a diferença entre sua abordagem e a de De Chirico.

A poética de De Chirico propõe a total incompatibilidade entre o mundo da arte e as demais instâncias sociais. A verdadeira arte deve transcender os limites históricos, temporais, lógicos e sociais, para manifestar, para além de suas condições imanentes, a realidade metafísica. É uma poética negativa, que traz a tona todo um universo simbólico metafísico alternativo ao mundo das aparências, porém, distintamente do idealismo clássico, totalmente destituído das ideias do

mundo suprassensível. Mostra as incongruências, as impossibilidades do mundo histórico-social e o esgotamento das formulações artísticas. Seu mundo, mais que o mundo do silêncio, é o mundo da incomunicabilidade. Um mundo devastado pela guerra e pela irracionalidade, só pode, na arte, dar origem ao mundo do isolamento das coisas, da impossibilidade de apreensão destas por uma racionalidade plástica, a perspectiva. A consequência inevitável é a desumanização do indivíduo, que se vê transformado em um reles manequim, destituído de sua força vital. De Chirico apresenta uma arte que não tem finalidade, que não serve como instrumento de conhecimento, desprovida de qualquer valor moral, ou funcional; a arte serve apenas para trazer à tona a inquietação da condição do homem moderno, que a muito perdeu seu lugar na natureza, e no entanto não se sente confortável no mundo da cultura.

“Coloca formas sem substância vital num espaço vazio e inabitável, num tempo que não é eterno mais imóvel. Como uma esfinge, coloca enigmas facilísimos e insolúveis aos homens que creem saber tudo. É um elemento perturbador, que desambienta e provoca estranhamento; em um gesto, pode comprometer tudo.”¹⁰⁹

Carrà assume em parte o repertório de De Chirico, com seus grandes vazios, os manequins, sua perspectiva inverossímil e arquitetura fantasmagórica, mas seu tratamento plástico é diverso. Sua recuperação de Giotto o leva a um tratamento mais atento dos aspectos formais do que De Chirico. Suas telas têm uma luminosidade mais sensível, sua espacialidade mais verossímil, seu mundo apesar de estranho e inabitável é um mundo possível. Uma metafísica que, em comparação com a de De Chirico, ainda guarda algum vínculo com o mundo das aparências. Para Carrà ainda há um lugar possível para a arte, este lugar é a história da arte.

“Inserido no processo histórico, o imobilismo metafísico se traduz numa força refreadora. A roda da história volta a girar, mas em sentido contrário; o processo involutivo, o plano inclinado do *Novecento* não se inclina com De Chirico, e sim com Carrà.”¹¹⁰

A disposição de Carrà em favor do movimento de “retorno à ordem” fica mais evidente em sua busca pela fundamentação da visualidade histórica ocidental que, segundo Carrà, se encontra nos mestres do primeiro renascimento, e que,

¹⁰⁹ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, São Paulo, p. 372.

¹¹⁰ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, São Paulo, p. 374.

concomitantemente, enfatiza o caráter de italianidade. Segundo Argan, no entanto, esta italianidade ainda não tem a ênfase e o caráter nacionalista, que, dentro de alguns poucos anos, surgirá nos grupo que se reúne à volta da revista *Valori Plastici*.

Morandi sempre negou que suas questões plásticas fossem as mesmas desenvolvidas por Carrà e De Chirico, mas isso pode ser dito em relação aos outros dois artistas entre si, e também em relação a Morandi. Em verdade todos os três artistas negavam qualquer caráter de grupo, movimento ou escola. O clima de rivalidade e disputa entre Carrà e De Chirico se instalou rapidamente e contaminou as relações entre eles, apesar de ambos serem bastante receptivos e generosos com Morandi.

Se nenhum dos principais artistas da *Pittura Metafisica* reconhecia qualquer questão em comum entre as obras, se não se assumiam como um grupo, movimento ou escola, obviamente surge a dúvida relativa ao fator unificador que os identificava externamente como uma unidade artística. Não é um caso isolado na história da arte vemos artistas que, agrupados em um mesmo movimento, rejeitaram essa designação geral. Artistas tendem a ver mais as diferenças do que as similaridades entre a sua obra em relação à dos demais, e portanto tendem a rejeitar quaisquer aproximações. No entanto, podemos encontrar alguns pontos em comum entre esses que justificam seu grupamento em um movimento artístico. O fator distintivo mais importante é a rejeição de uma positividade da arte, ou, ao menos, do primado do racionalismo. A racionalidade, expressa pela rejeição da perspectiva como símbolo dessa ordenação racional, e sua consequente aplicabilidade, estética, formal, social, moral ou qualquer outro uso que se possa dar a esse recurso estilístico fundamentado em valores superiores da razão. Este caráter negativo, de rejeição a racionalidade como modelo inquestionável é compartilhado por todos os seus membros, inclusive Morandi. Voltaremos ao tema em breve.

As primeiras obras de Morandi, com algumas das características de sua fase de pinturas metafísicas, foram feitas em 1916, muito antes de haver visto qualquer trabalho ou tido contato com Carrà e De Chirico

Essas obras incluem as de natureza-morta (cafeteira, jarra, caixa de metal e duas garrafas) (V. 27), Museu de Arte Moderna, Nova York; natureza-morta com três objetos (V. 28); e natureza-morta com quatro objetos (V. 29), coleção Frua De Angeli. Um ano mais tarde ele pintou Vaso com *Asters* (V. 26), que pertenceu a Longanesi. Morandi pintou apenas três paisagens durante seu período Metafísico (V. 25) (1916), reproduzindo em 1921 *Valori Plastici*; *Duas Árvores*, 1916 (V. 30), pertencente a Mino Maccari; e (V. 32) em 1917.

Esta é a leitura dominante e a periodização estabelecida pela quase unanimidade dos estudiosos de Morandi. Proponho uma variação desta periodização. O ano de 1916 é tomado como um divisor de águas entre as pinturas metafísicas e as cubistas, entendendo-se como cubistas as obras imediatamente anteriores, com características do Cubismo Analítico, conforme mostramos previamente. Isso ocorre em função da mudança acentuada do estilo e pela quantidade de obras muito limitadas desse ano, quer sejam pelas dificuldades de produção impostas pela guerra e pela doença, ou pela hipótese já levantada da destruição posterior de algumas telas que não estavam de acordo com a trajetória que Morandi estabeleceu para si próprio. Se não levarmos em consideração essas poucas telas como referenciadas ao Cubismo Sintético, se instala um hiato, na produção morandiana, em relação ao movimento francês. Entendo que as três naturezas Mortas de 1916 (V. 27, V. 28, V. 29) compartilham características tanto com a *Pittura Metafisica*, quanto com o Cubismo Sintético, sem no entanto se identificar plenamente com a linguagem de nenhum dos dois movimentos. Elas são obras onde o estilo morandiano começa a se manifestar com os primeiros indícios de uma autonomia plástica, embora bastante incipiente. Algo similar ao grau de evidenciação da superfície da tela e do aplainamento espacial atingido por essas obras, legado do Cubismo Sintético, só será alcançado na década de 1940. Essa semelhança entre as obras de Morandi e as do Cubismo Sintético de Picasso não passou despercebida a Fergonzi, que reconheceu as afinidades com a colagem de Picasso *Verre et bouteille de Suze*.

“De fato, Morandi representa a garrafa com a mesma silhueta triangular branca e plana que Picasso colocou no centro, e sugere a superfície na qual o objeto se apoia e o fundo com uma sequência de áreas de cor que produzem uma função espacial idêntica aos pedaços de jornal e papel de parede usado por Picasso. Mas

até aquela data a natureza-morta de Picasso não havia sido publicada ou exibida, e Morandi nunca foi a Paris.”¹¹¹

Podemos “ler” essas mesmas obras, tanto pela ótica da superficialidade do espaço plástico, típica do Cubismo Sintético, como pela rejeição da racionalização a priori do espaço, pela perspectiva da *Pittura Metafisica*, rejeição à perspectiva essa que já havia sido efetivada pelos próprios cubistas, mas que no entanto mantiveram o caráter positivo e racionalista em sua analítica da realidade.

As obras Metafísicas de Morandi trazem consigo uma série de problemas novos a serem avaliados. Chama atenção a unidade de tratamento e a uniformidade sem precedentes na produção de Morandi, a qual podemos atribuir, em parte, mas não exclusivamente, o número reduzido de exemplares da chamada fase metafísica. Se examinarmos toda a produção dos anos que antecedem a fase metafísica de Morandi, vemos como há uma sistemática oscilação no tratamento plástico, guinadas, mudanças de direção, resultando em proposições plásticas muito diferenciadas, alterações recorrentes nos primeiros anos, típicas de um artista em formação. A busca por uma linguagem expressiva é parte constitutiva do processo de amadurecimento artístico de todo grande artista, e com Morandi não poderia ser diferente. As influências se renovam assim como o tratamento, a temática, a abordagem e mesmo as fontes e referências, a concepção e os propósitos. Mudanças ocorrem em curtos intervalos, muitas vezes entre uma tela e outra. Com a chegada da fase Metafísica, uma súbita homogeneidade de tratamento, uma linguagem plástica estruturada e definida, a constância da produção mostram o amadurecimento do artista, que sai de sua fase de formação para, se podemos assim dizer, assumir o papel de artista em processo de consolidação. Porém, enigmaticamente, após a fase Metafísica, a produção dos anos 1920 e 30 volta a apresentar, se não o mesmo caráter errático dos anos de formação, ao menos idas e vindas e uma diversidade na produção e no tratamento, muitas vezes desconcertantes. Enfrentar este enigma, buscar as razões que levam Morandi a oscilar tanto em sua produção se faz mister a quem deseja se aprofundar na obra do bolonhês.

¹¹¹ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 51.

Parte da dificuldade de ajuizar os trabalhos metafísicos de Morandi é tentar estabelecer, se não um critério de avaliação para os mesmos, pelo menos uma perspectiva que permita contextualizá-los. Podemos e devemos vê-los sob dois aspectos: o primeiro em relação ao movimento Metafísico em geral e as obras dos demais artistas, e o segundo em relação ao restante de sua própria produção.

É certo que o número limitado de obras inquestionavelmente metafísicas, que não chega a duas dezenas, se constitui em empecilho para uma avaliação mais profunda do alcance dessas. O papel desempenhado por elas dentro da produção morandiana é motivo de controvérsia. Alguns intérpretes chegam a reputar a produção metafísica como sendo um dos ápices da carreira de Morandi, ao passo que outros as veem como um momento fora da curva de produção do artista. Vejamos o depoimento de Vitali a respeito:

“Nunca será demais repetir que a pintura Metafísica de Morandi não tem nenhum ponto de contato com aquela de De Chirico e de Carrà; mesmo o tempo não coincide, porque os outros já haviam produzido obras capitais em Ferrara quando teve início a experiência nova de Morandi – para ser exato por volta de 1918 até a metade de 1920 –, mas, sobretudo, e é o que realmente conta, não coincide de fato o mundo e as soluções pictóricas: para compreender bastam os títulos. A Musa Inquietante, O Peixe Sacro, O Grande Metafísico, Consolação Metafísica, Da Unidade, O Deus Hermafrodita, O Cavalheiro Bêbado, O Quarto Encantado, O Oval da Aparição. Se Carrà assume quase textualmente certos objetos adotados de De Chirico, mas os traduz em uma linguagem completamente diferente, Morandi se limita a intitular os próprios quadros natureza-morta, obstinação que beira ao comentário crítico. Sua pintura é uma pintura grave, nutrida de experiências geométricas, portanto nascida de um frio, de quase impiedoso furor geométrico, uma pintura na qual se casam, em esboço plano, os amarelos ocres, brancos crus, marrons fechados de um sinal rígido e claro, negros decididos. Nenhuma narrativa, nenhuma sombra de ironia, nenhuma inspiração literária: pelo contrário uma severidade absoluta, um não conceder nada aos sentidos.

E aqui devemos nos perguntar se, como se ouve afirmar vez por outra, este momento metafísico assinala o ponto mais alto da aventura morandiana, ou antes, não foi somente um episódio que, se deixou frutos, ariscou ao mesmo tempo sufocar a verdadeira natureza da arte morandiana.

Por outro lado é preciso reconhecer que no retorno à realidade, ao mundo, há motivos que não serão mais abandonados, essa lição que foi, sobretudo, a lição do primeiro Renascimento, não foi perdida, embora escondida porém presente, confortará o artista pelo resto da vida.”¹¹²

¹¹² Vitali, Lamberto. *Catalogo generale*. Vol. I., Electra, Milão, 1977, p. 11.

Na posição de Vitali se entrelaçam, tanto a leitura e o juízo relativos à produção Metafísica em específico, com a avaliação em face ao restante da produção morandiana. Espero mostrar que a produção Metafísica de Morandi, como afirmou Vitali, “não foi somente um episódio que, se deixou frutos, ariscou ao mesmo tempo sufocar a verdadeira natureza da arte morandiana”, mas que, pelo contrário, teve um importante papel no desdobramento da obra posterior de Morandi, obra essa a qual Vitali tanto aprecia, e que, paradoxalmente, ao menos em parte, foi reconhecida pelo próprio Vitali ao proclamar seu “furor geométrico”. Vejamos como Morandi se aproxima das questões metafísicas suscitadas por De Chirico e Carrà, mas ao mesmo tempo, se diferenciando destas.

De Chirico, em suas pinturas, propõe o esvaziamento do espaço perspectivado da tradição ocidental de pintura. Questiona a pressuposição de que o espaço possa ser racionalizável através de sua formulação perspectivada. Suas pinturas, falseando os processos tradicionais e os elementos de representação da perspectiva, criam um espaço em profundidade verossímil, porém absolutamente irreal, fazendo com que o sistema de representação em perspectiva volte-se contra si próprio. Pontos de fuga equivocados constroem planos intangíveis, impalpáveis, uma profundidade exacerbada ao extremo, muito mais penetrante do que se fosse constituída pelos cânones das convenções clássicas. Múltiplos pontos de vista, lição aprendida com o Cubismo, tornam incongruente a arquitetura das torres, prédios, pontes e praças e os planos do solo sobre os quais esta deveria se apoiar. Tudo cria um ambiente estranhamente familiar, mas ao mesmo tempo inabitável, um mundo conhecido, porém inumano, uma realidade possível, entretanto refratária à vida.

Morandi construirá sua obra a partir da desconstrução do espaço proposta por De Chirico, um espaço de grau zero. Assumirá para si nos anos vindouros o conceito de espaço desconstruído, grau zero, da *Pittura Metafisica*, sem regras a priori que o justifiquem, sem no entanto incorporar a “poética da negatividade”, da impossibilidade propositiva da arte. O conceito de espaço desconstruído metafísico é um conceito legítimo e válido enquanto tal, igualmente válido como qualquer outro conceito, uma abstração de mesmo nível ontológico que o sistema conceitual da perspectiva euclidiana, sobre a qual se erigiu toda a arte ocidental.

Essa eliminação dos dados prévios injustificáveis, esse terreno aplainado pelo conceito de espaço zero, liberará Morandi para a construção de uma espacialidade em novas bases. Morandi proporá, nos anos que se seguem, um novo modo de injunção com a realidade, não mais calcado em princípios formais a priori, mas no contato imediato com as coisas, privilegiando a experiência concreta com o mundo.

Como dissemos anteriormente, as pinturas Metafísicas de Morandi se caracterizam por um tratamento muito diferenciado do restante da produção morandiana e homogêneo em sua linguagem. Certas características estilísticas podem ser estendidas a todas as obras do período, e portanto vamos nos permitir examiná-las e tratá-las em grupo, e não individualmente como fizemos até aqui com algumas obras anteriores. Vejamos alguns de seus aspectos formais que mais chamam a atenção. Em primeiro lugar, diversamente de toda a produção anterior, há uma submissão da pintura a um desenho estruturante, através do contorno delineado dos objetos representados. Característica essa que remonta aos primórdios do Renascimento, com Paulo Uccello, como bem assinalou Vitali, entre outros, e a quem poderíamos acrescentar Masaccio e em alguns momentos Piero della Francesca. Essa delimitação estanque dos objetos “dentro” de seus contornos lineares produz um efeito importante. A incomunicabilidade entre os objetos que, no máximo, coabitam um mesmo espaço hipotético, sem no entanto conviverem ou interagirem entre si. Os objetos são colocados em um espaço completamente vazio, um puro ente de razão, de absoluta vacuidade. Um mundo feito de elementos autônomos, cuja existência está garantida de antemão pelas regras da razão, em suma, entes geométricos, como se refere Vitali.

O tratamento pictórico abre mão de toda uma “cozinha” de pintura, praticada nas obras anteriores, em favor de uma superfície completamente desprovida de vestígios e traços pessoais do artista. Não há o mais leve sinal da mão do artista, muito menos da expressividade de sua personalidade. Uma assepsia absoluta envolve esses objetos, como se tivessem sido esterilizados antes de serem pintados. Não há resíduos, nem excessos, nada sobra em sua representação, nenhuma pincelada a mais, nenhum excesso de tinta, nada que possa identificá-los para além do esquema mental de sua representação.

A luminosidade dessas telas nada tem de natural. Assim como no primeiro Renascimento, de Uccello e de Masaccio, a luz obedece a um esquema puramente intuitivo, ainda não plenamente codificado, a luminosidade das telas metafísicas não correspondem a nenhuma fonte de luz detectável. O resultado é um sombreado esquemático, desvinculado de qualquer fonte luminosa real, produzindo um efeito de estranhamento e isolamento. A luz e a atmosfera, que poderiam atuar como um elemento de ligação e passagem plástica entre os objetos representados, estabelecendo uma interação e comunicação entre os mesmos, inexistem. É um mundo de coisas fechadas em si mesmas, isoladas, encapsuladas por seu contorno impenetrável.

No entanto essas pinturas apresentam um componente paradoxal, ao mesmo tempo em que são frutos de uma racionalização dos meios de representação, se voltam contra estes, e nisso reside sua novidade. Não são Uccellos deslocados no tempo, o que só produziria uma pintura defasada e de má qualidade.

São pinturas que fazem a razão extremada voltar-se contra si própria. Morandi, para tal, não lança mão dos recursos cênicos de De Chirico e Carrà, não exacerba os pontos de vista da perspectiva euclidiana, nem constrói a partir de múltiplos pontos de vista, não é necessário. A grandeza dessas telas está em não falsear. O pintor não é um mágico que cria truques, não vende ilusões, que uma vez descobertas, esvaziam o brilho e a sedução do espetáculo. Morandi tem uma compreensão genial, e muito mais aguda que as de seus companheiros De Chirico e Carrà, e percebe que o mundo da pura racionalidade é estranho, inóspito e fantasmagórico em si mesmo e não necessita de auxílios e trucagens perspéticas ou temáticas para mostrar sua natureza refratária à vida. Basta mostrá-lo como formas da razão para que sua natureza assustadora se manifeste. Formalmente o espaço morandiano nada difere do espaço euclidiano, no entanto seu efeito é justamente o inverso. O primeiro visava representar uma realidade codificada pela razão; o segundo evidencia-se no desatino da razão ao tentar codificar o mundo. O mundo metafísico de Morandi, ao contrário do mundo dos *eidos* platônicos, não se manifesta como brilho eterno do belo, mas revela o ameaçador de uma

dimensão da realidade inacessível ao humano. Muitos anos mais tarde, Salvador Dalí, referindo-se às telas desse período, traduz bem esse sentimento:

*“Tout ce calme, toute cette quiettude, tout ce statisme de Giorgio Morandi, de Max Ernst et de Giorgio De Chirico etaient un statisme et une quiettude dramatique parce que menaces a tout instant.”*¹¹³

Brandi, um dos principais intérpretes de Morandi, escreve em 1942 seu principal texto sobre Morandi do qual extraímos a passagem sobre o período Metafísico, que em seguida comentaremos.

“Em 1918-19, produz um grupo importantíssimo de naturezas-mortas, nas quais a formulação planar cede a uma exegese reconstruída do volume. Esses aparecem em uma integridade impenetrável de corpos celestes, de tal modo exasperados e gelados, que perdem seu sentido abstrato de arquétipos, como cilindros, cones, ovóides: são suscitados, não reproduzidos: a sua evidência é mental. Não há sortilégio. Não há evocação mágica, através de uma construção perspéctica levada ao absurdo, para além da pintura, como em uma *queda*. Não há busca ou ironia de uma ordem natural distinta, nascidas de uma amostra de formas naturais abstratas, em uma conclusão estranhamente vital: como frequentemente em De Chirico e Carrà, e como já se viu em Arcimboldo (mas agora com diversidade substancial! Mas sem que nele a aproximação heteróclita, o gosto barroco – que, no entanto menos macabro, não difere daquele que sugeria os ornatos de ossos de esqueletos –, se adéqua mais a um conteúdo espiritual, que por outro lado é sempre presente em De Chirico e em Carrà, seja como evocação nostálgica e sentimento amargo do presente, seja como sátira e invenção sarcástica: onde, quase sempre o ponto de partida polémico ou alusivo se resolve em imagem, o procedimento figurativo não advém por sub-rogação, por sugestão analógica “com a finalidade de maravilhar”). Em Morandi, que assume o cilindro, o ovóide, a esfera, o contorno do desenho e o reenquadramento das portas, como condensações momentâneas de seu potencial interno, portanto parecem representar um encontro fortuito, quase como a maçã de Newton ou a lâmpada de Galileu, a construção de um espaço homogêneo não é perturbada pelo *glissé* vertiginoso e provocativo de um piso quadriculado ou o fechamento a trinco de um pórtico, que retorna a si próprio como diafragma de uma câmara escura.

O espaço dessas naturezas Mortas não é menos construído mentalmente do que em Paolo Uccello, mas a rigorosa concepção lógica, que a preside, não permanece uma intelecção abstrata; oferece uma métrica fixa e, ao mesmo tempo, conduz a fantasia. Reconhece-se o momento, lúcido quase ao limite da exasperação na qual a intenção plástica chega a concretizar-se.”¹¹⁴

Essa dupla natureza das pinturas de Metafísicas de Morandi é o que as torna tão atraentes, a uma só vez, lógicas e fantasiosas. Há certo exagero ao dizermos que não há nenhuma trucagem nas pinturas Metafísicas de Morandi, se

¹¹³ S. Dalí, Salvador. “Nouvelles limites de la peinture”, in L'Amie des Arts, n. 22, 29 fev 1928; citado em Morandi e il suo tempo, p. 53.

¹¹⁴ Brandi, Cesare. *Morandi – Il Camino di Morandi*. Gli Ori, Siena-Prato, 1990, p. 36.

não como explicar a flutuação para além da gravidade dos objetos nas Natureza-Morta da coleção Jucker (V. 37, 38 e 39), certamente há uma influência maior de De Chirico do que queremos admitir, mas não creio que essa “trucagem” comprometa a interpretação, uma vez que, em algumas telas onde a “trucagem” está ausente, como na Natureza-Morta da Pinacoteca de Brera (V. 44), a ambiguidade entre lógica e fantasia permanece, independentemente dos truques. As leis que são subvertidas nessas pinturas não são as leis da pintura, mas as leis do mundo natural, a física da gravitação universal, que como bem se sabe não incide sobre objetos pintados.

O centro da questão Metafísica se desenvolve em torno da natureza dos elementos simbólicos. De Chirico opta por uma linguagem simbólica para se referenciar a outra realidade, ou ao menos a outro nível ontológico. Seus signos são como anjos caídos de um universo platônico. Não há ascese até o mundo das ideias, pelo contrário, só há descenso. Os manequins, os objetos de mensuração do espaço, os compassos, as réguas, os esquadros remetem, em sua materialidade de objetos concretos, para uma ideia de humanidade e para um conceito de espaço, perdidos e irrecuperáveis. O outrora brilho do bem, a beleza platônica, transformou-se em ironia e escárnio. Os elementos plásticos de De Chirico são símbolos que apontam para um mundo transcendente, porém inviável, decaído e portanto inútil e injustificável.

Os objetos morandianos também guardam esse caráter simbólico, mas são símbolos muito peculiares. Apresentam aquilo que é próprio ao símbolo: a possibilidade de portarem consigo algo para além de sua presença imediata. Sua particularidade está naquilo que esses signos indicam. Não se referem a algo outro, para fora, externo, para além de si mesmos, como é comum a todo signo. Ao apontarem, apontam para si próprios, agindo a um só tempo como índice e referência, contrariando a lógica convencional do símbolo, eliminando a distinção entre referente e referência. Não vamos enveredar pelos caminhos da semiologia, não é disso que se trata aqui, a questão pertence ao campo da metafísica. Ao apontar para si próprios, mantendo e resguardando o caráter simbólico, manifestam a verdade de sua metafísica, que difere substancialmente da metafísica de De Chirico e de Carrà. Diferente dos outros dois artistas, onde o

signo plástico aponta para algo outro, um alhures, para outra dimensão de realidade, nas pinturas Metafísicas de Morandi, o elemento simbólico de seus objetos se manifesta na sua imanência, na mesma dimensão do signo plástico, sem remeter a qualquer nível de transcendência. Podemos dizer que o paradoxo morandiano é produzir uma Pintura Metafísica da imanência. Essa é descoberta paradoxal, que o signo plástico de Morandi mostra, que o noumeno não está descolado da realidade das coisas materiais, de que ao pintar as coisas é possível manifestar seu caráter noumênico, e que somente através das coisas singulares podemos chegar ao noumeno. Essa é a grande contribuição que a pintura de Morandi proporciona, que já se pode intuir na produção metafísica e que estará presente, orientando sua obra posterior, principalmente a partir dos anos 1940.

A fase Metafísica vai suscitar essa desconstrução do espaço convencional euclidiano através de sua exacerbação ao extremo sem, no entanto, chegar a formular a experiência vivencial do espaço, que só ocorrerá bem mais adiante, na sua fase mais madura, a partir dos anos 1940. O conceito de espaço zero, desconstruído, geral e abstrato, do qual partirá como uma hipótese de trabalho, tenderá a ceder lugar para um espaço encarnado nas coisas, a ser incorporado nos utensílios que Morandi pinta, grava e desenha. As coisas não estão “no espaço”, as coisas são “o espaço”, e o espaço é por elas.

Portanto, embora à primeira vista, a Pintura Metafísica de Morandi possa parecer formalmente deslocada do restante de sua produção, ela tem para com essa uma importância conceitual fundamental e insubstituível que se desdobrará nos frutos a porvir.

3.1.

As revistas de arte: Valori Plastici e Mario Broglio

As revistas artísticas tiveram uma importância fundamental e determinante na divulgação e no fortalecimento da arte moderna na Itália. Pela agilidade de sua publicação, e por serem direcionadas a públicos bastante específicos, elas possibilitaram o acesso e a difusão de muitos movimentos artísticos dentro e fora da Itália. Já mencionamos o papel das revistas para o Futurismo e para a propagação das imagens de Cézanne e dos impressionistas franceses na Itália, dos artigos sobre o Cubismo e sobre Rousseau, e do impacto destes sobre Morandi. O

mesmo ocorreu com a *Pittura Metafisica* cujas obras e escritos receberam a atenção e o apoio de algumas revistas que dedicaram atenção especial ao movimento.

Duas pequenas revistas movimentaram o ambiente ortodoxo de Bolonha: *La Brigata*, editadas por Bino Binazzi e Francesco Meriano, que durou de junho 1916 a outubro de 1917; e *La Raccolta*, editada por Giuseppe Raimondi, que foi de março de 1918 a fevereiro de 1919, ambas dedicadas à literatura, mas que estavam abertas a outras manifestações artísticas. Elas foram responsáveis pelas primeiras publicações das obras Metafísicas de De Chirico e Carrà, e nelas Morandi viu pela primeira vez as obras destes artistas, nas quais reconheceu uma poética similar àquela que ele próprio estava desenvolvendo.

“Ambos, Binazzi e Meriano, tinham fortes laços com revistas vanguardistas como *Dada*, *Cabaret Voltaire* e *Avanscoperta*. *La Brigata* publicou artigos como *Hermaphrodite* de Savino, uma composição de Stravinsky, e um ‘caligrama’ de Apollinaire. Também publicou desenhos de De Chirico e Carrà (foi Carrà quem colocou De Chirico e Savino em contato com os editores de *La Brigata* e de outras revistas entre as quais *La Diana*, *Noi*, e *Avanscoperta*). Os editores tinham boas relações com Carrà desde o tempo em que trabalhavam em *Lacerba* e era natural que, após um pedido de Carrà, publicassem um de seus desenhos em dezembro de 1916. Enquanto estava morando em Ferrara, em 1917, Carrà levou para Binazzi e Merlano um desenho diferente, o qual chamava de sua nova arte ‘Metafísica’, pedindo que o publicassem imediatamente. Mais tarde Carrà apresentou De Chirico aos dois editores que, nos meses seguintes, publicaram seus desenhos, incluindo *Heitor* e *Andrômaca*.”¹¹⁵

La Raccolta, de Giuseppe Raimondi, teve uma vida muito breve. Raimondi havia sido editor de *Avanscoperta*, onde fez contatos com diversos artistas e escritores. Com a proximidade do fim da guerra, surgiu a necessidade de que novos espaços fossem abertos para a divulgação das obras. Janet Abramowicz descreve um pouco o ambiente e a importância do círculo ligado à *La Raccolta*:

“Entre os que contribuíam com a publicação estavam Apollinaire, Vincenzo Cardarelli (Morandi iria ilustrar seu livro *Il sole a pico* em 1929), Blaise Cendrars, De Pisis, Franchi, Carlo Linati, Lorenzo Montano, Savino, Ungaretti, Riccardo Bacchelli, e Carrà. Muitos desses homens eram veteranos não só de guerra, mas também foram escritores nos periódicos *La Voce* e *Lacerba*. Quando *La Raccolta* fechou, muitos foram escrever em *Valori Plastici* e *La Ronda*. Carrà, em uma carta de 17 de abril de 1918, pediu para Raimondi ‘mandar cópias extras para Margherita Sarfatti em Milão’, para que ela pudesse mencionar *La Raccolta* no jornal *Il Popolo d'Italia*, de Mussolini, no qual ela escrevia sobre artes.

¹¹⁵ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 60.

Raimondi escreveu com otimismo para Tzara que ‘*La Raccolta* (...) é altamente prestigiada na Itália, e está para tomar o lugar de *La Voce* na literatura moderna italiana’.¹¹⁶

La Raccolta teve um papel duplamente importante para Morandi. Primeiro por ter tido, pela primeira vez, uma de suas obras publicada. Raimondi selecionou uma gravura de 1915 para ilustrar as páginas de seu segundo número de abril de 1918. No entanto a seleção da gravura, que já não representava a produção contemporânea de Morandi, levou Carrà a fazer um comentário desdenhoso sobre a mesma, sem no entanto deixar de reconhecer o talento do jovem Morandi.

“Carrà, que evidentemente não sabia que, também Morandi, tinha abandonado o Futurismo e estava produzindo outros tipos de trabalho, falou ‘Me envie o clichê, mas apenas de olhar me parece cheia de individualismo exasperante’, um termo pejorativo usado para descrever o Futurismo depois de 1915, ‘parece com as composições fragmentadas que eu fazia, mas já faz alguns anos que não faço este tipo de coisa... (entretanto) ele parece um jovem de talento’.”¹¹⁷

A proximidade de Morandi com Raimondi leva ao segundo fato importante na relação com *La Raccolta*. O artista visitava o escritório do pai de Raimondi, onde funcionava o editorial da revista, regularmente, e neste, possivelmente, viu pela primeira vez as fotografias das obras de Carrà e De Chirico e talvez, até mesmo, alguma obra original desses artistas.

Na edição de novembro-dezembro, *La Raccolta* publicou um texto sobre o artista bolonhês escrito por Franchi. Janet Abramowicz transcreve a seguinte passagem em seu livro:

“A Itália apenas acabou de se recuperar de um período pior do que a decadência”, o texto alertava o espectador a não esperar o relato de uma história e que esse deveria ter paciência para que a essência da obra se manifestasse, libertando-se de ideias preconcebidas sobre o que deve mostrar uma natureza-morta (...) seu trabalho não é como Cézanne, ou Rousseau, ou um Giotto (...) você tem que olhar para além dos objetos representados (...) e não julgar cada trabalho pelo que parece ser o tema.”¹¹⁸

Apesar da infeliz comparação de Franchi afirmando que as naturezas Mortas de Morandi não tinham nada em comum com as de Cézanne, Rousseau e

¹¹⁶ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 60.

¹¹⁷ Citado em Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 60.

¹¹⁸ Citado em Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 63.

Giotto, precisamente, junto com Chardin, as principais fontes para Morandi no gênero, o respaldo dado por *La Raccolta* à obra do jovem Morandi ajudou-o a se tornar conhecido para além dos limites de Bolonha, esforço igualmente empreendido, poucas semanas antes, por Riccardo Bacchelli, que escreveu, em 29 de março de 1918, no periódico romano *Il Tempo*, “com o propósito de introduzir esse artista desconhecido ao público (romano)” – buscando construir uma reputação para Morandi –, compara-o aos grandes mestres, em especial a Chardin e a Giotto.

Ainda com a guerra contra Áustria e Alemanha em curso, foi inaugurada, em maio de 1918, uma exposição em Roma, com o intuito de levantar fundos para a Cruz Vermelha italiana. *Mostra d'Arte Independente*, localizada em uma garage improvisada, exibiu as obras metafísicas de Carrà e de De Chirico. Ambos tinham grandes esperanças de que ocorresse uma repercussão positiva da mostra com o público da capital, mas as coisas não aconteceram como esperado. A crítica rechaçou as obras alegando que eram incompreensíveis e vulgares. De fato a recepção da *Pittura Metafisica* não foi nada fácil, tendo recebido críticas e artigos desfavoráveis por alguns dos mais renomados críticos da arte italiana, entre os quais podemos destacar Roberto Longhi, com sua famosa “*stroncatura*”, publicada em fevereiro de 1919 no jornal *Il Tempo*, sob o título de “*Al dio ortopedico*” e também Argan, em um famoso artigo, publicado muitos anos mais tarde, em 1946, intitulado, *Pittura italiana e cultura europea*, onde faz uma análise da repercussão do movimento metafísico, observando que a situação histórica em que a Itália esteve submetida durante o regime fascista levou a um isolamento dos artistas, que acabaram por se afastar das principais correntes do pensamento plástico que se desenvolviam no restante da Europa. Argan criticava principalmente um sentimento nacionalista e reconhecia, nessas pinturas, aquela cultura de orgulho patriótico que acabou dando origem à guerra. Recomendava aos artistas italianos que seguissem o exemplo de Picasso, que conseguia combinar uma linguagem moderna com conteúdo político. Anos mais tarde, Argan reputou Morandi como o único artista italiano verdadeiramente europeu, mas em sua avaliação da Metafísica, ao menos naquele momento do imediato pós-guerra, de intensa disputa ideológica, não aliviou o bolonhês das mais pesadas críticas, afirmando que a pintura de naturezas-mortas era um gênero ultrapassado

na pintura moderna. Em sua monografia sobre Morandi, Arcangeli tece algumas considerações sobre a crítica de Argan.

“A Metafísica italiana, mesmo os seus protagonistas não se traduzem em pensamento pensado, é uma coisa que solicita uma indagação menos furiosa e mais afetuosa do que a que lhe dedicou Argan no imediato pós-guerra. Li e reli muitas vezes aquelas páginas escritas em 1946 (...) Argan, alguns anos atrás, em uma ‘opus magnum’ sobre a pintura contemporânea, ajudado por um aluno direto, assumiu uma posição contraditória (de um lado interpreta a Pintura Metafísica como um ‘rappel à l’ordre’ substancialmente reacionária – com termos de um difícil alinhamento crítico e político de esquerda genérica –, por outro lado, reconhece que aquela foi uma posição importante dos italianos – sobretudo aquela do mais elevado entre eles: Morandi – em favor de uma não muito precisa ‘defesa da poesia’ de cansativo sabor crociano). Inteligente mas capciosamente severo, lutando arduamente por uma cultura europeia supranacional, vê explícito e grave, em um sentido negativo o problema do italianismo artístico, que toma corpo próprio na constituição da ‘Metafísica’.

Prossegue Arcangeli em sua crítica às posições de Argan:

“Eu penso diferente, hoje, que nós italianos, com uma ‘vontade de potência’ muito ingênua e com um sentido que não pode ser, na sua declaração, se não descontínuo e filosoficamente desorganizado, surge o drama que será o da Metafísica de Heidegger.”¹¹⁹

Temos que admitir que a crítica que Arcangeli faz a posição tomada por Argan não é despropositada, mas também devemos levar em consideração o contexto histórico em que o texto de Argan foi escrito. Em 1946, no imediato pós-guerra, havia uma ferrenha luta política, no meio cultural italiano, pelo predomínio intelectual e ideológico, que direcionaria a reconstrução do país. A luta entre idealistas de herança crociana, marxistas, velhos acadêmicos defensores de um humanismo associado a um ideia vaga de italianidade, puros visibilistas, entre outros, tinham como campo de batalha as interpretações das manifestações culturais que estavam ao alcance naquele momento. Tratava-se de enaltecer princípios ideológicos e estabelecer trincheiras culturais através das críticas, e todo e qualquer objeto era válido desde que pudesse servir como instrumento para o reforço de suas posições ideológicas.

As voltas do destino são sempre matreiras e surpreendentes, e com o passar dos anos a reputação de Argan cresceu e seu posicionamento ideológico

¹¹⁹ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 177.

arrefeceu em favor de uma apreciação crítica mais isenta, e a aproximação e a amizade com Morandi também aumentou. Quando Arcangeli escreveu sua monografia, da qual extraímos a passagem acima, a relação entre Morandi e Argan era bastante sólida. Essa passagem, em que Arcangeli defende Morandi do ataque de Argan, não foi a única, mas foi nomeada e citada em cartas por Morandi e um dos principais motivos de ruptura entre Arcangeli e Morandi, que não queria alimentar nenhum tipo de situação ambígua, muito menos antagônica com Argan.

Em 1919, *La Raccolta* fecha suas portas e Raimondi vai trabalhar em Roma na revista *La Ronda*. Rapidamente se instala passando a frequentar os principais círculos artísticos da capital e estabelecendo contato com importantes artistas e intelectuais como: Anton Giulio Bragaglia, Mario Broglio, Carlo Carrà, Emilio Cecchi, Giorgio De Chirico, e Cipriano Efisio Oppo. Raimondi escreve a Morandi, convidando-o a passar uma temporada com ele em Roma.

A visita se mostrou extremamente importante pela ampliação dos contatos com outros artistas modernos, inserindo Morandi no círculo de intelectuais modernos da capital.

“Morandi sempre disse que se sentia mais em casa entre os artistas de Roma do que os de Bolonha, e mergulhou na vida boêmia dos cafés onde a vanguarda se encontrava, principalmente no Café Aragno, onde conheceu muitos intelectuais e artistas que vieram a se tornar grandes amigos. Toda Roma estava em ebulição com as novas galerias e *case d'arte* (um conceito introduzido por Roberto Melli, um ponto de encontro onde os artistas de vanguarda se encontravam, expunham, projetavam filmes, faziam palestras sobre cultura contemporânea). Incluindo os irmãos Bragaglia (Anton Giulio e Carlo Ludovico), Melli, Recchi e Prampoline, Roma subitamente se tornou o centro da arte moderna. Esse crescimento coincide com o surgimento de uma série de novas revistas, *Noi*, *L'Epoca*, *Arys* e *La Ronda*, e com a visita a Roma, em 1917, de Picasso com Diaghilev e seu balé Russo.”¹²⁰

Apesar da brevidade da visita, pouco mais que duas semanas, Morandi e Raimondi fizeram um périplo pela cidade visitando os museus da capital que haviam sido reabertos depois da guerra. De Chirico, que estava expondo na *Galleria Giosi*, convidou Morandi e Raimondi a encontrá-lo em sua mostra. Em meio à visita, De Chirico sugeriu que Morandi deveria expor suas obras na galeria, que não era muito mais que uma garagem adaptada, onde previamente

¹²⁰ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 70.

funcionava a oficina de molduras de Giosi. Após relutar por quase um mês por causa de problemas financeiros para emoldurar e remeter as obras, Morandi aceitou fazer sua primeira exposição individual no pós-guerra. Em outubro do mesmo ano foi aberta a exposição com cinco telas de Morandi na *Galleria Giosi*. Apesar do relativo fracasso comercial – apenas uma obra foi vendida para Giorgio Castelfranco, um amigo de De Chirico –, ela resultou em uma série de acontecimentos que ajudaram a impulsionar a carreira de Morandi. Carrà, exultante com o que viu exposto em Roma, decidiu visitar Morandi em Bolonha. Entusiasmado com as novas obras, dispôs-se a escrever um artigo sobre Morandi a ser publicado em uma revista milanesa, o que só veio a ocorrer seis anos mais tarde.

Certamente a mais importante consequência da exposição de Morandi foi a visita de Mario Broglio e o impacto que as obras causaram nele.

“Ele (Broglio) também viajou para Bolonha para ver mais pinturas de Morandi, e quando voltou para Roma, 48 horas depois, ele praticamente esvaziou o estúdio do artista, levando consigo 15 pinturas e cinco aquarelas. Morandi também consignou as quatro pinturas que não havia vendido na *Galleria Giosi*. Em contrapartida, Broglio pediu, e lhe foi concedido, exclusividade para expor, vender e publicar a obra de Morandi. Um mês mais tarde, em 26 de dezembro, foi apresentado um contrato para Morandi estabelecendo melhores preços (...) Broglio também ofereceu um salário anual de 2.400 liras por ano, quando nesta época a média anual italiana era de 3.000 liras, além disso Morandi tinha um salário de 300 liras por mês como professor da escola estadual local.”¹²¹

Mario Broglio foi o editor da revista *Valori Plastici*, que se tornou conhecida como a principal revista e suporte do grupo de artistas metafísicos. A revista foi lançada em 15 de novembro de 1918 e durou até o ano de 1922. A revista tinha uma qualidade gráfica superior às demais por causa dos avanços técnicos gráficos atingidos durante os anos de guerra, suas reproduções fotográficas tinham uma precisão de detalhes jamais vista na Itália.

Apesar de ser identificada com a Pintura Metafísica, ela não se restringiu a esta, sendo a mais plural e internacional das revistas de arte italianas naquele momento. Toda fonte importante para qualquer movimento artístico de vanguarda que estivesse em evidência na Europa, em especial em Paris, era passível de aparecer nas páginas de *Valori Plastici*. Seu leque de interesses abrangia desde a

¹²¹ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 71.

arte primitiva com as esculturas negras, que mudaram os paradigmas estéticos no começo do século, como as últimas obras de Picasso, Lipschitz e Zadkine.

Havia nos respectivos países uma parceria na distribuição de publicação entre *Valori Plastici* e *L'Esprit Nouveau*, a famosa revista francesa, que deu início às suas atividades em 1919, dirigida pelo arquiteto Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), o pintor Amédée Ozenfant, e o poeta Paul Derme.

Em suas páginas escreveram Louis Aragon, Clive Bell, Gilbert Clavel, Theodor Daubler, Wassily Kandinsky, Andre Salmon, e Theo Van Doesburg, poemas de Pierre Albert-Birot, Andre Breton, Blaise Cendrars, Max Jacob, e Jean Cocteau, entre outros críticos, poetas e artistas. O espaço das páginas era mais largamente franquiado ao grupo de artistas metafísicos, Carrà, De Chirico, Alberto Savino (Andrea De Chirico, irmão de Giorgio) e Filippo de Pisis, com suas longas discussões conceituais sobre arte.

Broglia também ajudava Morandi a se manter atualizado em relação ao restante da Europa. Suas constantes viagens à Paris atuavam como ponte entre Morandi e o principal centro cultural do continente, não apenas através dos artigos publicados em *Valori Plastici*, mas também pelo envio de livros e outras publicações sobre arte e artistas de vanguarda para Morandi em Bolonha.

Por iniciativa de Broglia, em associação com Theodor Daubler, poeta e crítico de arte, nascido em Trieste e de cidadania austríaca, fluente em italiano e alemão e conhecido nos círculos artísticos de Berlim, foi organizada em março de 1921, na *Nationalgalerie fur Moderne Kunst*, no *Kronprinzenpalais*, a nova ala do principal museu de Berlim, a exposição *Das junge Italien*, os jovens italianos. A exposição foi inteiramente custeada por Broglia e apresentava os principais artistas do acervo da galeria, incluindo o jovem Morandi. Dauber havia escrito artigos publicados em *Valori Plastici* e ajudava na divulgação da revista entre os artistas alemães. Um artigo seu publicado em *Der Cicerone*, intitulado "*Neueste Kunst in Italien*", A nova arte italiana, ajudou a divulgar a exposição. Esta foi a primeira incursão das obras de Morandi nos países germânicos, onde até hoje sua obra goza de grande prestígio. Infelizmente, praticamente todas as referências impressas relativas à exposição se perderam e não se sabe ao certo se houve a

publicação de um catálogo da mostra. O que permaneceu como documentação foi um encarte de duas páginas, que circulou em um dos números de *Valori Plastici*, onde podem ser vistas algumas reproduções. A exposição ocupou cinco salas do museu e foi composta por aproximadamente 89 pinturas, oito esculturas e 120 desenhos. Entre os artistas estavam Edita Broglio, Carrà, De Chirico, Riccardo Francalancia, Melli, Morandi, e Zadkine. A exposição ficou aberta ao público por mais de um mês. Morandi exibiu 19 obras, De Chirico, 29 e Edita Broglio, 25. Estilisticamente as obras eram muito diversificadas entre si, e avaliando os artistas, em retrospectiva, fica difícil extrair um conceito que possa ter orientado a seleção das obras, para além do interesse comercial de Mario Broglio de divulgar seus artistas e galeria.

Savino dá uma explicação de qual seria o fator unificador do grupo.

“O grupo de *Valori Plastici* era feito das personalidades mais diversas, eu devo acrescentar com ideias diametricamente opostas (...) mas o que os mantinha juntos era compartilharem sua fé e respeito pela arte (...) Eles se uniram fazendo um *consortium* (...) como colonizadores brancos na mata, não porque gostassem uns dos outros, mas, justificadamente, porque o que os separava da população nativa era sua diferença de cor e de costumes. Cada um dos artistas dos *Valori Plastici* (...) eram diferentes de, assim como em relação entre si e com as obras (...) eles cuidavam de suas questões, mas juntos eles se reforçavam mutuamente.”¹²²

Apesar dos esforços de Broglio na promoção comercial de seus artistas e da exposição, sob o ponto de vista financeiro, foi um fracasso, no entanto, a repercussão na mídia deu uma grande projeção ao grupo, para além das expectativas. Como consequência o escritor Sem Benelli, que organizava a *Primaverile Fiorentina*, em 1922, convidou o grupo a participar da mostra, a ser realizada em Florença. Segundo seu organizador, essa rivalizaria com a Bienal de Veneza, porém, diferente desta, exclusivamente para artistas italianos, exibindo aproximadamente 292 destes. A mostra foi a primeira vez que o grupo de *Valori Plastici* exibiu suas obras na Itália. Alguns de seus integrantes, incluindo De Chirico, já haviam participado de outras exposições em solo italiano, mas com exceção de Carrà, que já expusera em grandes mostras com os futuristas, essa foi a exibição mais importante e prestigiosa a qual qualquer um dos expositores havia participado dentro do país.

¹²² Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 54.

Broglio imprimiu um catálogo de seus artistas com aproximadamente 112 ilustrações em preto e branco. Os textos sobre os artistas formam escritos, na maioria, por contribuintes da revista, pelo próprio Broglio e por outros artistas do grupo, como no caso de Morandi escrito por De Chirico.

“Não somos um povo enfastiado na vida burguesa. O mais rico e satisfeito dos nossos burgueses tem sempre no íntimo de sua natureza alguma coisa de mais inquieto e descontente do que o mais pobre dos camponeses, filho dos países mais ao norte, mais felizes porque menos quentes e claros.

Que a miséria fatal aguce a nossa visão do mundo é um fato que não se pode discutir. A arte italiana, naquilo que ela tem de mais esqueleticamente bela, dura, limpa e sólida, de tal forma, que despida de todo revestimento, assim como de todo entusiasmo desenfreado, e toda alegria impudica, nasce desse espírito casto, enxuto de primeira ordem, que na nossa grande pintura, dos primitivos a Rafael, é o maior mérito.

É enorme a confusão que hoje oprime a arte; e a má qualidade da pintura que alaga o continente com torrentes de cores engorduradas e oleosas, é difícil de definir; há suficiente estupidez, muita inconsistência, muita banalidade, sensualidade de má liga e quanto ao espírito, tu o procurarás em vão.

Portanto é com imensa simpatia, com dulcíssimo sentimento de conforto que vemos surgir há poucos anos, desenvolver-se e amadurecer com lenta, cansativa, mas no entanto com segurança, artistas como Giorgio Morandi.

Ele busca, encontra e cria tudo sozinho: macera pacientemente as cores e separa as telas e olha ao entorno de si os objetos que o circundam, do sagrado pão, escuro e incrustado de rachaduras como uma rocha secular, à forma nítida de copos e garrafas. Olha um grupo de objetos sobre uma mesa com a emoção que agitava os corações dos viajantes da Grécia antiga quando viam os bosques, vales e montes que creiam habitados por divindades belíssimas e surpreendentes.

Olha com os olhos do homem que crê no esqueleto íntimo dessas coisas, para nós mortas, porque imóveis, lhe aparecem no seu aspecto mais consolador: no seu aspecto eterno.

Participa de tal modo do grande lirismo criado da última e profunda arte europeia: *a metafísica dos objetos mais comuns*. Destes objetos que o hábito tornou tão familiares para nós, que por mais que avivemos os mistérios das aparências, frequentemente os olhamos com o olho do homem que olha e não enxerga.

Não foi em vão que Heráclito de Éfeso disse que a natureza estava cheia de demônios.

Na sua velha Bolonha, Giorgio Morandi canta assim, italianamente, o canto dos bons artífices da Europa.

É triste que a generosidade dos homens amantes das artes plásticas o tenha até agora esquecido. Para poder prosseguir no seu trabalho com pureza, a noite, na

esquálida sala de aula da escola do Estado, ele ensina ao jovens a eterna lei do desenho geométrico, base de toda grande beleza e de toda profunda melancolia.

«123

Apesar da recepção favorável e da aceitação pela imprensa italiana recebida pelo grupo de artistas de *Valori Plastici*, o relativo sucesso chegou tarde. Os principais artistas do grupo estavam comprometidos com outras pesquisas plásticas, já bastante distanciadas das obras expostas, a maioria de propriedade do acervo de Mario Broglio, comprada nos anos precedentes. O reconhecimento tardio levou De Chirico a compará-lo como o último ato de uma opereta, onde a polícia chega somente após os ladrões fugirem e as cortinas se fecharem.

O sucesso da exposição não se transformou em sucesso financeiro, e logo a relação entre Morandi e Broglio começou a estremecer e a se deteriorar, agravada pelas dificuldades materiais as quais o artista enfrentava. Sua correspondência com Broglio no período está repleta de consecutivas demandas por dinheiro, que acreditava lhe serem devidas. *Valori Plastici* teve seu último número publicado em abril de 1922, apesar de Broglio ainda continuar no ramo editorial fazendo livros de arte como os de Carrà sobre Giotto (1924), Roberto Longhi sobre Piero della Francesca (1927), e Pierre Courthion sobre Courbet (1931). Broglio ainda manteve os direitos exclusivos de comercialização da produção de Morandi por mais alguns anos, mas encontrou grandes dificuldades para vender seus artistas desde a quebra da bolsa de Nova York, que causou forte desaceleração da economia mundial, e consequentemente uma grande retração no mercado de obras de arte.

3.2. Fascismo, Novecento, Strapaese

Em outubro de 1922, três meses após o fechamento da exposição de *Primaverile Fiorentina*, após uma série de tentativas e uma sequência de trocas de governos, todos fracassados, chegando a alternar o poder por seis vezes em menos de quatro anos e levando o país à beira de uma convulsão social, Benito Mussolini foi convidado, pelo rei Vittorio Emmanuele III, para ser o primeiro ministro da Itália.

¹²³ Do site www.fondazionedechirico.org.

A Itália se encontrava em meio a um caos econômico, com sucessivas greves e ameaças de paralisação da produção industrial, com as fábricas tomadas por trabalhadores e sindicalistas. Os conservadores e a direita italiana viram, em Mussolini e seus seguidores, a esperança de refrear o avanço da esquerda, e avaliaram que o risco representado pelos fascistas e suas estratégias e ações violentas, utilizadas como meio de ascensão política, eram um risco menor, diante da iminência do total descontrole da situação. Mussolini e seus 3 mil seguidores do PNF – Partido Nacional Fascista – entraram na capital e fizeram sua famosa marcha sobre Roma, com seus uniformes de camisas pretas, em uma demonstração de força e autoridade. A democracia italiana estava irremediavelmente ferida, e Mussolini, que outrora fora simpatizante de ideias socialistas, proferiu uma de suas famosas máximas, que bem dimensiona a orientação que viria a seguir: “O mundo se move para a direita e a Itália deve fazer o mesmo”.

Os anos seguintes foram anos de forte nacionalismo, com o aumento do poder ilimitado de Mussolini, imperando um conservadorismo cultural xenófobo. Publicações culturais que buscavam atualizar os meios cultural e artístico italianos como *Valori Plastici* começaram a ver seu espaço suprimido.

O jogo de forças e os atores culturais envolvidos durante o *Ventennio* é muito complexo e, até hoje, motivo de muitas controvérsias. O Fascismo, diferente do Nazismo, admitia posições mais moderadas de seus partidários, e a variação dos graus de adesão aumenta a complexidade de sua análise. Hoje, distinguir entre entusiastas, participantes, simpatizantes, indiferentes, tolerantes e opositores não é uma tarefa fácil. A imediata ocupação da máquina do Estado, em todos os seus níveis, por simpatizantes do regime, colocando os mais entusiastas e fiéis em posições de comando foi a estratégia adotada pelos fascistas, e qualquer um que manifestasse resistência ou discordância às diretrizes fascistas, era vítima das famosas “expedições punitivas”. O mundo da cultura também refletia essa pressão, e quem quisesse continuar trabalhando deveria enquadrar-se nesse novo gerenciamento da cultura.

O mito criado à volta de Morandi, o artista asceta, trancado em sua torre de marfim em Via Fondanza, apolítico por natureza, foi criado em decorrência

das condições sociais desse período. Há uma unanimidade entre seus principais intérpretes em justificar seu isolamento como forma de resistência passiva ao regime. No entanto, mais recentemente, alguns historiadores têm proposto que as ligações de Morandi com o regime facilitaram sua participação em algumas mostras e ajudaram a impulsionar a carreira do artista. As indagações a respeito da ligação de Morandi com o regime não são de todo despropositadas e se baseiam em algumas evidências bastante concretas. O documento que deu início às especulações e gerou novas investigações, foi uma curta autobiografia impressa nas páginas de *L'Assauto*, uma conhecida publicação semanal de Bolonha, ligada aos fascistas, cujo editor, Giorgio Pini, anos mais tarde escreveu a biografia de Mussolini, e que, graças à reputação aparentemente incompatível de Morandi com a linha editorial do semanário, havia sido negligenciada pelos historiadores como possível fonte de informação sobre o artista. Após ser localizada por Luigi Cavallo, em 1989, a autobiografia foi republicada no catálogo da exposição do artista, no mesmo ano, lançando dúvidas sobre o isolamento de Morandi naqueles anos, gerando especulações a respeito de quais influências pudessem ter levado ao endosso dado a Morandi por um órgão da imprensa oficial. Logo se seguiram outras evidências de que Morandi não estava tão isolado como os historiadores mais próximos e o próprio Morandi, posteriormente, no imediato pós-guerra fizeram crer.

O caderno de anotações no qual Morandi, a partir de 1927, fazia seus apontamentos sobre pinturas, gravuras e suas tiragens, desenhos, preços, e principalmente seus clientes e contatos, tornou-se público por sua irmã e permitiu retratar um quadro muito mais abrangente daqueles anos, e expandir o universo cultural e comercial de Morandi para muito além do que era suposto até então. Várias personalidades, ligadas ao sistema de poder fascista, emergiram das páginas do *registrello* de Morandi: jornalistas, críticos, pintores, poetas, filósofos, ideólogos, políticos, simples clientes, homens de cultura em geral. Toda uma variedade de funções que formavam o universo cultural da Itália daquela época, e que tinham, em maior ou menor grau, simpatia e afinidade pelo regime. Muitos dos quais eram parte integrante das engrenagens que sustentavam o sistema cultural fascista daqueles anos. Mais adiante voltaremos a abordar algumas questões ligadas à Autobiografia de Morandi.

Em 1926, Morandi teve a primeira oportunidade de expor, depois da mostra *Primaverile Fiorentina*, com o grupo *Novecento*. O grupo de artistas tinha suas bases em Milão e o nome adotado indicava, por um lado, sua modernidade, e, por outro, remontava a grande tradição italiana do *Quattrocento* e do *Cinquecento*. Embora muito heterogêneo em sua constituição, em linhas gerais se enquadrava dentro do espírito de “retorno à ordem” que dominava a cena europeia no período, pregando os ideais clássicos de harmonia compositiva. Quando Morandi se juntou ao grupo para expor, este já atuava junto desde 1922, à volta de Margheritta Sarfatti, jornalista, patrona das artes e amante de Mussolini. No começo de sua carreira, Sarfatti foi uma ativista socialista, escrevendo para *Avanti* um conhecido jornal socialista, mas já em 1918 escrevia sobre arte para *Il Popolo D'Italia*, o jornal de Mussolini. Ela aderiu ao partido em 1922, e permaneceu ligada a este até 1938, quando as leis raciais contra os judeus a forçaram a abandonar a Itália.

Em 1925, o grupo inicial, chamado de “*Gruppo dei Sette*”, foi bastante ampliado e rebatizado de *Novecento Italiano*, ambicionando abarcar se não toda, ao menos grande parte da produção da nova geração de artistas italianos. Os 114 artistas que expuseram em 1926 foram selecionados e convidados por um comitê presidido por Margheritta Sarfatti. Ela organizou diversas mostras *do Novecento* (nem sempre com o nome de *Novecento*, o que causa alguma confusão a respeito), na Itália e no exterior, sendo as primeiras com o grupo mais restrito de artistas, e duas outras mostras, bem mais amplas, em 1923 e 1926, nas quais organizou, promoveu e discursou na abertura, sendo responsável direta pelo convite a Morandi, sobre quem havia sido alertada para sua qualidade artística, pelo artigo de Carrà e por indicação de De Chirico.

Mussolini, “falando de um artista para outro”,¹²⁴ havia discursado na abertura da exposição de 1923, afirmando que não poderia governar sem arte e sem os artistas, e repetiu o feito em 1926, tendo seu discurso de abertura

¹²⁴ Muitos interpretam essa passagem como indício da concepção de Mussolini do Estado fascista como uma obra de arte total. O trecho extraído do discurso de abertura de 1923 de Mussolini corrobora esta interpretação: “*Primo: quale rapporto intercede la politica e l'arte (...). Che la politica sia un'arte non v'è dubbio. Non è certo una scienza. Nemmeno empirismo. È quindi un'arte. Anche perché nella politica c'è molto intuito. La creazione 'politica' come quella artistica è una elaborazione lenta e una divinazione subitanea. A un certo modo l'artista crea colla ispirazione, il politico colla decisione*” (Il Novecento, *Il Popolo d'Italia*, 15 fev 1923).

publicado na íntegra na coluna que Sarfatti escrevia semanalmente no *Il Popolo D'Italia*, cujo título provocador do artigo era: Mostra '900: Arte fascista?

Ao menos nos primeiros anos do Fascismo, muitos artistas e intelectuais acreditaram nas promessas de que o conservadorismo das artes e da cultura seria varrido, e que as promessas de renovação logo se concretizariam. Muitos artistas e intelectuais aderiram às políticas do partido, e aqueles que quisessem continuar a trabalhar e receber a tutela do Estado deveriam ao menos endossar as decisões dos fascistas. A adesão dos intelectuais e artistas ao partido logo gerou uma brincadeira que retrata um pouco o dilema em que se encontravam. O PNF – Partito Nazionale Fascista – virou *per necessita familiare*. Com o passar do tempo ficou claro que as promessas de renovação do ambiente cultural não passavam de simples promessas, e o conservadorismo da velha Itália foi substituído pelo conservadorismo da nova Itália fascista. A atitude inicial de Morandi de entusiasmo pelas mudanças foi se deteriorando e passou a ser de indiferença, mas jamais chegou a ser de explícita oposição ao regime. Morandi jamais assinou o Manifesto de intelectuais fascistas organizado por Giovanni Gentile, mas tampouco assinou o manifesto de intelectuais antifascistas de Benedetto Croce.

A última exposição do grupo de *Novecento* ocorreu em 1929, sob forte pressão conservadora fascista e ênfase nacionalista. Somente artistas residentes e de nacionalidade italiana poderiam participar da mostra, diferente das versões anteriores que tinham um viés mais internacional ao aceitar artistas que residissem no exterior. Fizeram parte do “comitê de honra” o próprio Mussolini, juntamente a dois altos funcionários da burocracia do Estado: Giuseppe Bottai (Ministro das Corporações de 1929-1932) e Augusto Turati (Secretário do Partido Nacional Fascista de 1926-1930).

As relações profissionais entre Morandi e Sarfatti tiveram sem dúvida um importante papel na carreira do artista. O espírito catalisador e a capacidade de organização da jornalista possibilitaram a promoção, em anos tão difíceis, de um ambiente artístico favorável à inovação artística. Sarfatti foi responsável pela articulação, promoção e venda das obras, que chegaram a um montante aproximado de 300 mil liras, sendo que, aproximadamente um terço deste volume

foi feito por meio de compras do Estado para museus e repartições públicas. A mostra com o grupo de *Novecento* foi a primeira oportunidade para Morandi mostrar suas obras em Milão, a mais cosmopolita das cidades italianas, e foi muito proveitosa em termos financeiros, conseguindo realizar algumas vendas, inclusive para Mussolini, que comprou a natureza-morta (hoje desaparecida) por 600 liras, a pintura mais barata de todas as expostas.

O direcionamento cultural endureceu quando Roberto Farinacci foi indicado secretário do partido, em 1925. Homem de confiança do *Duce*, foi encarregado de suprimir a oposição ao regime e por em prática as leis de censura à imprensa recentemente aprovadas. Morandi se referia a Farinacci como “o grande inquisidor”, e no campo da cultura seu gosto conservador e reacionário logo se fez sentir, condenando as mostras do *Novecento* como “modernas” e, mais tarde, em 1939, instituindo o prêmio Cremona, realizando uma série de exposições que tinham o intuito de direcionar a arte italiana para cânones neoclássicos ou para um realismo conservador e anacrônico. Morandi, poucos anos mais tarde, foi acusado pelos fascistas de não se empenhar em concorrer pelo prêmio e fazer uma arte desumana, alheia aos modelos fascistas. As diferenças entre Farinacci e Sarfatti ficam bem claras em uma correspondência trocada entre os dois, onde o secretário do partido rejeita os critérios estéticos da jornalista, na seleção dos artistas: “O *Novecento* foi inspirado em uma vertente da arte germânica (...) está acabado para o *Novecento*, não é arte italiana.”¹²⁵

Apesar da perseguição promovida por certos membros do partido acusando Sarfatti de “xenomania”, ela continuou promovendo a arte italiana e organizando exposições no exterior, em 1932 na França, Finlândia, Alemanha, Suíça e Argentina. Obras de Morandi foram expostas em quatro dessas mostras.

Durante a exposição de *Novecento*, Morandi ampliou sua rede de contatos e ligações com outros artistas e poetas, alguns dos quais se tornaram amigos por toda vida, como os escritores Mino Maccari e Leo Longanesi, ambos fundadores do movimento cultural artístico e literário conhecido como *Strapaese*, de inquestionável inspiração e suporte fascista, responsáveis pela edição e publicação

¹²⁵ Citado em Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 113.

de *Il Selvaggio*, 1924-43, e *L'Italiano*, 1926-42, duas das principais revistas culturais de inclinação fascista. O grupo era bastante amplo, com diversas ramificações, alguns mais engajados, outros apenas simpatizantes. Além dos dois escritores mencionados, ainda fazia parte do grupo, entre outros, Ardengo Soffici, sobre quem já falamos da importância de seus escritos para a formação e atualização de Morandi em relação aos movimentos artísticos parisienses.

Morandi se associou de modo informal ao grupo, que defendia os valores locais, baseados na noção latina de *genus loci* – espírito do lugar –, e defendia as tradições folclóricas e populares. *Il Selvaggio* se encaixava dentro de uma tradição das revistas italianas, de articular questões políticas e estéticas sem linhas e campos divisórios muito definidos, já antecipados por *La Voce*, *Lacerba*, entre outras. Na verdade, a revista surgiu originalmente com um viés político, como instrumento de resposta às acusações imputadas pela esquerda ao Fascismo, por causa do assassinato do parlamentar socialista Giacomo Matteotti, em 1924. Somente alguns anos mais tarde a revista mudou sua linha editorial para abranger questões estéticas, mas sempre associadas às questões político-partidárias.

Apesar de contrários aos rumos que o governo estava tomando e em especial na cultura, os *selvaggi* se viam e eram vistos como promotores dos ideais da revolução fascista.

“Mussolini chamou Soffici, Rosai, Longanesi, Maccari, Oppo, Bartoli e Morandi e lhes disse: você, Soffici, está encarregado de presidir todas as iniciativas artísticas e edificantes do Fascismo, escolher os arquitetos os escultores e pintores que deveram lhe ajudar (...) Tu, Morandi, fará as bandeiras, os estandartes, os galhardetes, os brasões de armas da legião dos fascistas.”¹²⁶

O casamento entre os *selvaggi* e a cultura oficial ocorreu em 1927, em uma mostra em Florença denominada *La Stanza del Selvaggio*. Os argumentos para a inserção do grupo nas diretrizes do projeto político do governo foram extraídos da interpretação do discurso do próprio Mussolini na mostra do *Novecento*, defendido por Maccari em “*Adio al Passato*”, de 1926, nas páginas de *Il Selvaggio* na edição de março:

¹²⁶ Anônimo (Maccari). “Il Farnetico”. *L'Italiano* (3 jun 1926), citado por Cavallo, *A prato per vedere I Corot*, p. 22.

“Os episódios políticos ou pseudopolíticos, os seus desenvolvimentos e acontecimentos, não nos interessam mais (...) Nos sentimos bem por hoje não ser permitido a qualquer um fazer política. Com o Fascismo, a política é arte de governo, não de partido (...) A arte é expressão suprema de uma inteligência de uma estirpe. Uma revolução é acima de tudo, e sobretudo, uma atitude e uma orientação da inteligência. Portanto, na produção artística temos os índices dos valores de uma revolução. O discurso do *Duce* na *Mostra del Novecento* confirma tal conceito: ele pesou decisivamente na crise de *Selvaggio*, cuja atitude tinha já todas as características de uma manifestação artística; ninguém poderá se surpreender de *Il Selvaggio* ter encerrado seu período ‘*squadristico*’ e ter escolhido como dever vital o cultivo artístico.”¹²⁷

Há uma controvérsia relativa à mudança de direção editorial de *Il Selvaggio*. Em 1924, em um número de *Il Selvaggio*, Maccari lamenta:

“O *Duce* proclamou que nós nunca mais retornaríamos, mas fico pensando, quando vamos andar para a frente?”¹²⁸

“Um espírito independente, Maccari foi expulso do partido Fascista em junho de 1925, por publicar na revista florentina, *La Rivoluzione Fascista*, um artigo, acompanhado de uma charge política, debochando da corrupção política. Os oficiais fascistas recolheram o número ofensivo imediatamente, chamando Maccari de escória do Fascismo e o expulsaram do partido. Retornando ao partido no ano seguinte (ele viria a ser expulso novamente em 1932) Maccari foi proibido de escrever sobre política, e apenas sobre arte.”¹²⁹

O grupo tinha ligações com o alto escalão do governo e Giuseppe Bottai, Ministro das corporações, fez o discurso inaugural da abertura da exposição com teor parecido com o do *Duce* e o de Maccari:

“Trabalhando para juntos estabelecerem na Itália uma consciência fundamental e comum de italianidade.”¹³⁰

Ao inaugurar a exposição dos *selvaggi* em nome do chefe do Estado, Bottai conferiu ao grupo o reconhecimento de sua importância nas diretrizes da cultura do Estado. A exposição marca a entrada de Morandi de maneira decisiva dentro da esfera de influência e da sanção governamental. Certamente, Morandi não estava isolado em sua torre de marfim de Via Fondazza, como alguns anos mais tarde seus intérpretes e amigos quiseram propor.

As pinturas modestas e sóbrias de Morandi, com seus utensílios domésticos, aparentemente, estavam fora do escopo de pinturas enaltecidas pelo

¹²⁷ Aguirre, Mariana. *Revista Sincronia*, ano XVII, nº 63 – jan-jun 2013, p. 25

¹²⁸ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 118.

¹²⁹ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 118.

¹³⁰ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 126.

Fascismo, mas Ardengo Soffici foi capaz de articular um discurso associando a humildade e simplicidade das representações das naturezas-mortas e das paisagens rurais de Morandi, com os valores de uma *toscanidade* primitiva, que se opunha ao direcionamento de crescente centralismo burocrático romano, que o Fascismo estava tomando. Havia um movimento mais amplo nesse sentido, abrangendo outras formas de manifestações culturais, em favor dos valores rurais. Os Strapaesane se posicionavam em contraposição ao monumentalismo retórico de Sironi na pintura, ao cosmopolitismo urbano, à sofisticação industrial na arquitetura de estilo internacional, que paradoxalmente vigoravam nos novos prédios governamentais, cujo estilo era sustentado por certas alas do partido, apesar de suas origens não italianas.

Segundo a interpretação dos *strapaesani*, o distanciamento de Morandi dos modelos artísticos da *Pittura Metafisica* fica evidente, se compararmos os autorretratos de De Chirico, como o artista-intelectual, e os autorretratos de Morandi, (V.93) (V.94) (V.96) pintados em 1924, como homem simples, quase um camponês.

Em 1928, Maccari publicou, em um jornal de Bolonha, um artigo sobre Morandi, em que enfatizava a ligação entre Morandi, sua arte e a poesia das coisas simples, ecoando o mesmo argumento que anos antes, em 1918, Bacchelli e Franchi utilizaram.

Da mesma maneira que a divulgação e o suporte dado a Morandi pelas revistas, promovendo sua carreira e o retirando do ostracismo bolonhês, Morandi foi igualmente útil às revistas. Colocando-o como exemplo paradigmático do modo de vida digno e ordeiro, respeitoso das tradições e dos valores da terra, atento à importância das coisas simples e capaz de apontar a beleza do campo para aqueles que não as enxergavam pelo alarido das cidades, Morandi era o exemplo vivo da possibilidade do ideal do homem *strapaesano*.

Em 1927, Morandi participou da *Mostra dell'Incisione Moderna*, em Florença. Maccari escreve a Morandi incentivando-o a participar pela oportunidade de representar a Itália em uma mostra internacional.

Na Autobiografia publicada em *L'Assalto* em 1928, Morandi faz duras críticas aos anos que passou na *Accademia di Bologna* e à nulidade de seus ensinamentos. Obviamente, a crítica não foi bem recebida nem esquecida pelos membros remanescentes da direção da instituição, o que estaria dificultado sua entrada para os quadros da instituição, como professor de gravura. Morandi escreveu a Soffici relatando sua dificuldade na obtenção do cargo, e pedindo a intervenção de Leo Longanesi e de Cipriano Oppo, outro componente do grupo e diretor, entre os anos de 1925-30, do sindicato dos artistas, criado pelo governo, pedindo que contatassem Giuliano Balbino, ministro nacional da educação, e intercedessem a favor de Morandi.

Apesar de o ruralismo dos *Strapaese* não ter se tornado o estilo oficial da arte fascista, o grupo tinha entre seus afiliados gente capaz de influenciar as decisões de governo e ajudar a promover seus membros. Como se sabe, pouco depois, Morandi obteve o cargo de professor de gravura na *Accademia di Bologna*, onde alguns anos antes havia se formado. Hoje não parece haver mais dúvidas de que as ligações com as altas hierarquias do Fascismo ajudaram Morandi a se projetar, para além dos limites da pequena Bolonha, e se beneficiar de cargos e vantagens, que talvez, sem estas ligações, não estivessem ao seu alcance.

A Autobiografia escrita por Morandi e publicada em *L'Assalto* é um capítulo à parte e cercado de bastante polêmica, a começar pelo próprio órgão em que foi publicada, a revista oficial da Juventude Universitária Fascista Bolonhesa. Reproduzimos aqui uma versão extraída do livro de Karen Wilkin sobre Morandi:

“Autobiografia Morandi

Publicada em *L'Assalto* em 18 de fevereiro de 1928

Eu nasci em Bolonha em 1890.

Desde muito cedo, eu tive uma paixão pela pintura, uma paixão que cresceu com o passar dos anos, até o ponto em que precisei me dedicar inteiramente a ela.

Esta minha paixão não era compartilhada por meu pai. Um comerciante que preferia que eu seguisse os seus passos e não poupou esforços para me submeter à sua vontade. Como todo pai, ele via nos caminhos da arte dificuldades e incertezas relativas ao meu futuro.

Entretanto, vendo que todas as tentativas de me deter nos meus objetivos eram inúteis, e tendo que aguentar a pressão do outro lado de minha mãe, ele finalmente deixou que eu me inscrevesse na *Accademia di Belli Arti di Bologna*.

Isto foi motivo de muita alegria para mim, mas ela rapidamente foi obscurecida pela morte prematura de meu pai quando eu tinha 18 anos; fui deixado sozinho com minha mãe e três irmãs mais jovens.

Foi um tempo difícil em minha vida, o bom-senso de minha mãe me permitiu continuar os estudos, uma vez que ela possuía profunda confiança na minha vocação.

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

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

Como muitos outros jovens ambiciosos, eu também senti que havia necessidade de uma renovação do cenário artístico italiano. Esse apoio inicial não foi além da primeira exibição dos “Jovens Futuristas”, na Galeria Sprovieri em Roma. Eu percebi que essas 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.

Eu percebi que esses estudos também poderiam me levar a novos erros, mas me traziam benefícios mais 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 charme profundo e poético de suas obras emanava desta realidade. Aqueles que não foram conduzidos 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 nesse preceito.

Essas pequenas verdades estavam tão ofuscadas pela desordem e ignorância estética precedente, que para nós jovens artistas foi difícil escapar dela.

Eu sei que é difícil atingir meus objetivos, não obstante eu faça progressos, eu me apoio na certeza de que meu caminho é verdadeiro.

Não descarto nada em meu passado porque não tenho nada a esconder. Eu sempre fui orientado em meu trabalho pela minha consciência e me conforta ver que em todos os meus empreendimentos, mesmo nos momentos de máxima incerteza, minha personalidade prevaleceu.

Eu sempre morei na Itália. De todas as cidades que visitei quando estudava arte, a que mais me atraiu foi Florença, onde todos os meus mestres se encontravam e onde tenho amigos aos quais estou ligado por laços de afinidade espiritual.

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.”¹³¹

Sintomaticamente, a edição da qual fizemos a transcrição eliminou a frase do original, que encontrei comentada em várias outras publicações, na qual Morandi faz uma referência direta ao Fascismo:

“Eu tinha muita fé no Fascismo desde seu início, fé que jamais oscilou, mesmo em seus dias mais obscuros e tempestuosos.”¹³²

Essa omissão, que está longe de ser casual, mostra que ainda hoje, décadas depois, na publicação de um país geográfica e culturalmente distante, a imagem de Morandi ainda precisa ser preservada de suas associações com o regime.

Pompilio Mandelli, ex-aluno de Morandi no curso de gravura, em 1929, e mais tarde diretor da *Accademia di Belli Arti di Bologna*, argumenta que a Autobiografia foi escrita, ou alterada, por Longanesi, no entanto foi encontrado por Cavalli um bilhete, escrito de próprio punho por Morandi, respondendo ao convite feito por Giorgio Pini, editor de *L'Assalto*, aceitando escrever sua autobiografia.

A Autobiografia fazia parte de uma série de 43 outras autobiografias, escritas por proeminentes artistas, escritores, poetas e intelectuais italianos, sendo Morandi o único bolonhês a ser convidado por Giorgio Pini.

“Morandi ficou lisonjeado com a companhia; entre os que responderam ao apelo estavam Bacchelli, Bottai, Anton Giulio Bragaglia, Casini (editor de *La Rivoluzione Fascista*), Telesio Interlandi (que escrevia para *II Selvaggio* e mais

¹³¹ Wilkin, Karen. *Giorgio Morandi*, Rizzoli International Publications Inc., Nova York, 1997, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007, p. 133.

¹³² Aguirre, Mariana. Revista Sincronia, ano XVII, nº 63 – jan-jun 2013, p. 27. <http://sincronia.cucsh.udg.mx>. No original se lê: “Ebbero molta fede nel Fascismo fin dai primi accenni, fede che non mi venne mai meno, neppure nei giorni più gridi e tempestosi.”

tarde editor de *Il Tevere*, fundador da revista antissemita e racista *La Difesa della Razza*), Lega (que escreveu um belo artigo sobre Morandi em *Il Selvaggio*), Maccari, Malaparte, o escultor Antonio Maraini, Francesco Meriano (antigo editor de *La Brigata*), Alessandro e Corrado Pavolini, Pellizzi, Romano Romanelli, Rosai, Soffici, Mario Timi, e Sandro Volta. A lista completa se constitui de um rol de jovens intelectuais fascistas. (Os acadêmicos literatos e intelectuais bolonheses e os ligados à *Accademia di Belle Arti* estavam sintomaticamente ausentes.) Pini pediu a esse grupo seletivo para tomar parte em um projeto explicando: ‘Nós não convidamos a todos, portanto insistimos na sua participação.’ Ele pedia aos autores para explicar como se formou sua fé no Fascismo, que efeitos os acontecimentos dos últimos anos tiveram em seu trabalho intelectual, as razões de sua lealdade a Mussolini, e seus planos futuros. Alguns ensaios criticaram o regime abertamente, apesar de *L'Assalto* ser a revista oficial do partido Fascista, ela mantinha certa autonomia em relação à autoridade central em Roma.”¹³³

Tão importante e significativo quanto o que foi escrito por Morandi/Longanesi nas poucas linhas da Autobiografia, são as lacunas e omissões. Essas assinalam um critério seletivo do que deveria ser ressaltado em sua trajetória e que pudesse coadunar com as diretrizes de *Strapaese* e, conseqüentemente, com as orientações fascistas. A referência ao Futurismo, embora presente, é bastante sumária, induzindo o leitor a considerá-la como um momento fortuito, sem mencionar as *serati futuristi* e as exposições, em 1913 e 14, nas quais tomou parte. A omissão é compreensível pela incompatibilidade com o ideal urbano-maquínista do futurismo, antagônico com os valores defendidos pelos *strapaesani*. A total omissão do período Metafísico é ainda mais flagrante. Nenhuma palavra é dada sobre o período e as exposições nas quais tomou parte. O nome de Carlo Carrà aparece apenas ao final, mas sem menção direta à Metafísica, e apenas com referência pictórica e sobre a importância de seus escritos na formação intelectual de Morandi.

A empatia com a toscanidade proposta por Soffici fica ainda mais evidente na evocação dos velhos mestres e sua afinidade espiritual com Florença.

“Mais interessante ainda é a alegação na qual lista Corot, Courbet, Fattori e Cézanne como os mais legítimos herdeiros da tradição italiana. Essa afirmação, que se apropria do modernismo francês para enaltecer a arte italiana, é um tema recorrente nos escritos de Soffici. O engajamento do artista bolonhês com a cultura italiana, e em particular toscana, chega ao seu ápice ao eleger Soffici e Carrà como os dois artistas vivos que exerceram maior influência sobre ele. Como tal, nesse artigo Morandi incorpora o ideal do pintor de *Strapaese*,

¹³³ Abramowicz, Janet. *The Art of Silence*. Yale University Press, New Haven, 2004, p. 124.

rejeitando a modernidade e a vanguarda artística e endossando a ideologia ruralista mapeada por Soffici, Maccari e Longanesi.”¹³⁴

Incompreensível no entanto é a ausência de Chardin na lista de influências nesse período, uma vez que o artista francês, que, a meu ver, é a maior influência sobre Morandi no período, poderia facilmente ser compatibilizado com a ideologia ruralista de *Strapaese*.

Certamente, como a maioria dos italianos que clamavam por mudanças, Morandi se entusiasmou pelo discurso fascista nos seus primeiros anos, mas logo a percepção de que as promessas de mudança no mundo cultural estavam longe de suas aspirações, levaram Morandi a paulatinamente se desinteressar da atuação política, na qual, por sua natureza reclusa, jamais teve grande apelo e participação.

Há sempre uma tendência maniqueísta e perigosa de extremar em polaridades quando se entra em áreas pantanosas como essas. Corriqueiras são as afirmações de que quem não estava contra o regime, quem não opôs resistência a este, era necessariamente partidário. Aqui é necessário fazer um comentário importante: o fato de Morandi ter tido contato com pessoas ligadas às altas hierarquias do regime e ter sido beneficiado pelos fascistas, não significou, necessariamente, afinidade irrestrita com a ideologia fascista.

Esse tipo de simplificação distanciada tende a reduzir em demasia as nuances, as quais as decisões tomadas em função das circunstâncias estavam submetidas. No entanto os benefícios que Morandi obteve e, principalmente, o fato de ter buscado por esses favores através de pedidos, ações e da sua participação em grupos ligados ao poder, são agravantes nas relações de Morandi com o Fascismo, e não podem passar ao largo de uma avaliação do homem Morandi.

O caso de Morandi não é um caso isolado, e muitos intelectuais e artistas da época se viram envolvidos no dilema de participar da vida cultural, que sempre, em alguma instância, estava ligada ao partido, ou simplesmente deixar de trabalhar e partir para a oposição na clandestinidade, como de fato alguns poucos fizeram. A atuação dos fascistas estava entranhada de tal maneira no cotidiano dos

¹³⁴ Aguirre, Mariana. *Revista Sincronia*, ano XVII, nº 63, jan-jun 2013, p. 16.

italianos, que é difícil estabelecer uma linha divisória do que era permitido e do que não era lícito fazer naqueles anos. É fácil, hoje, com uma noção mais distanciada e retrospectiva, julgar as ações dos protagonistas dos eventos naqueles tempos, porém muito mais difícil é tomar as decisões acertadas quando se está em meio aos acontecimentos.

A questão relativa ao envolvimento de Morandi com o Fascismo deve ser considerada a partir de múltiplos ângulos. O primeiro concerne ao cidadão italiano, ao homem Giorgio Morandi, e seu endosso ideológico ao regime. Ajuizar, em que momento, e em que medida, houve benefício pessoal em função das ligações com o regime. Qual grau de consciência tinha Morandi, da contrapartida obtida pelo regime, pelos benefícios que obteve por suas ligações com o poder estabelecido, e das consequências da utilização de sua imagem através da participação em exposições promovidas por esse.

Acho difícil imputar a Morandi, ou mesmo à maioria dos cidadãos comuns italianos, ao menos na primeira década, uma consciência política, capaz de perceber o nível e os desdobramentos que a política fascista viria a produzir, e as catastróficas consequências que suas práticas vieram a causar à Itália, e ao mundo, nos anos seguintes.

O segundo ponto diz respeito ao artista e às obras de arte. O quanto podemos ver da ideologia fascista, manifestada através de suas obras, e novamente, em que medida Morandi tinha real consciência da utilização de suas obras e de sua imagem pessoal e das consequências desse uso. Neste segundo caso, certo é que ele não se enquadrava na imagem oficial do Fascismo, mas alternativamente havia a proposta de um modelo rural no qual ele se enquadraria. É difícil saber se foi Morandi quem propôs esse modelo de vida rural ou se ele foi simplesmente utilizado como uma imagem adequada para expressar uma posição ideológica já assumida por Soffici, ou, o que me parece mais provável, se houve uma confluência na construção dessas imagens. Se o elogio da vida simples, representada nas paisagens e através das coisas de uso cotidiano nas naturezas-mortas de Morandi (que se diga a bem da verdade, os utensílios que Morandi utilizou em suas naturezas-mortas não são exclusivos do universo rural como preconizava Soffici), é parte de uma ideologia condenável, não seria o caso de

condenarmos também muitos outros artistas, ao longo dos séculos, dentro e fora da Itália, a começar pelo próprio Chardin, principal fonte de inspiração do artista nesse momento? O elogio de um mundo rural simples e despojado, em pleno século XX, pode ser rejeitado e acusado de utopia ingênua, mas sua condenação moral é evidentemente absurda.

Os anos do Fascismo levaram a um isolamento progressivo da Itália em relação ao restante da Europa. Os movimentos artísticos de vanguarda tiveram poucas oportunidades de penetrar no solo italiano. O Surrealismo, por exemplo, que poderia ter encontrado um solo fértil na arte italiana, já preparado pela Pintura Metafísica, assim com as vertentes abstratas passaram ao largo da produção italiana, que dava cada vez mais provas de seu compromisso com um academicismo extremamente desinteressante. A pintura de Morandi não ficou imune a esta onda conservadora que avançou sobre a Itália nos anos 1920.

Especificamente sobre Morandi, surge uma dúvida a respeito das motivações desse retorno a uma pintura mais conservadora. Será que esta volta a um academicismo pode ser explicada exclusivamente pelas condições sociais as quais a obra de Morandi estava submetida? Poderia haver fatores internos à obra de Morandi que estariam atuando e gerando uma mudança de direcionamento para uma produção que se afastava dos cânones do modernismo? Estas são dúvidas que tentaremos responder ao examinarmos algumas obras desse período.

Conforme adiantamos previamente, as obras desse período se caracterizam por uma constante mudança de orientação, e essa talvez seja a principal característica do período. Parece-me ser essa também a opinião de Vitali, que em seu livro *Morandi – Pittore*, escreve sobre o período:

“Em outras obras de 1920, Morandi percorre caminhos diferentes; pode-se dizer que estava atravessando uma crise de crescimento e hesita diante de qual caminho tomar.”¹³⁵

A seguir vamos examinar algumas obras que pouco se distanciam temporalmente, todas pintadas e datadas em 1920. Os interesses, motivações, abordagens e tratamentos destas obras se distinguem muito entre si, demonstrando

¹³⁵ Vitali, Lamberto. *Giorgio Morandi Pittore*, Edizione del Milione, Milão, 1965, p. 29.

como Morandi, nesses anos, ainda está à busca, não só de uma linguagem própria, mas principalmente de uma orientação das questões e dos conceitos que virão a pautar sua obra. Diferente do período de formação, quando o jovem artista ainda procurava dominar seu *metier* e buscar sua linguagem, essa alternância de direções não é fruto de uma falta de domínio ou descontrole técnico e expressivo dos meios plásticos, mas da busca por respostas, que foram levantadas no próprio decorrer da execução de sua obra, e que ainda não tinham tido sua resposta materializada em telas, gravuras e desenhos. A unidade de estilo e a estabilidade das pinturas metafísicas são testemunho da capacidade técnica de Morandi de produzir regularmente dentro de uma linguagem específica, no entanto, as telas pós-metafísicas voltam a oscilar em seu estilo, na procura de um modo de representação satisfatório, que responda as indagações do artista. Podemos perceber no entanto que, mesmo oscilando de tela para tela, internamente, elas se mostram bastante consistentes e coesas, como se em cada tela, com maior ou menor propriedade, estivesse realizando em si um estilo completo.

A ordenação e datação organizada por Vitali em seu catálogo geral da obra de Morandi é motivo de controvérsia. Com o passar do tempo e o aprofundamento das pesquisas, por outros estudiosos, apareceram algumas inconsistências relativas ao ordenamento, à sequência temporal em que as telas foram pintadas, um problema não muito fácil de ser resolvido, já que, o artista retrabalhava as telas ou pintava simultaneamente várias telas. Aquelas que vamos estudar agora foram todas datadas por Morandi, executadas em 1920, porém sua ordem é imprecisa e levantaram-se algumas dúvidas sobre a sequência em que foram pintadas. Não obstante esta dúvida sobre o ordenamento temporal das mesmas, essa variação não afeta nossos propósitos nem nossa interpretação.

3.3. Obras

Em 1920, Morandi pinta três naturezas-mortas, onde uma taça de champanhe alongada aparece como um dos elementos protagonistas. A referência a *Un dessert*, tela de Cézanne, é bastante explícita, hoje pertencente ao acervo do museu da Filadélfia. A imagem da tela teve grande divulgação na Itália, uma vez que fazia parte das pinturas reproduzidas no livro de Pica do qual falamos no

primeiro capítulo. Vamos analisar uma das três telas, a que me parece mais complexa e consistente, a natureza-morta (V. 53). Morandi reproduz o arranjo cezanniano colocando uma garrafa, cujo formato é o mesmo da pintura de Cézanne, à esquerda da tela, a taça de champanhe é ligeiramente deslocada para a esquerda em relação à pintura do provençal que a situa bem ao centro de sua tela. O planejamento, característico de muitas naturezas-mortas de Cézanne, também é reduzido, não caindo pela frente do tampo da mesa, e o cortinado ao fundo é excluído. A tela de Morandi é mais frontal, o plano de fundo da parede corre sem interrupções e sem qualquer indicação de perspectiva pelo encontro dos ângulos das paredes, a profundidade é dada por um dos bordos da mesa que avança em diagonal. Na pintura de Cézanne, o arranjo se encontra sobre uma cômoda e não sobre uma mesa, como na tela de Morandi. Essa escolha do mobiliário traz um problema clássico que o pintor de naturezas-mortas deve enfrentar. O espaço vazado embaixo das mesas que cria um campo ambíguo de profundidade, na maioria das vezes, indesejável. A cômoda, com seu gaveteiro que se desenvolve abaixo do tampo e sobre os quais estão os objetos, preenche o espaço bloqueando e impedindo a fuga da visão. Morandi cria um plano, inexplicável em termos físicos, saindo abaixo da borda da mesa em paralelo à tela e ao fundo da parede, para obter igual efeito.

A tela é banhada por uma luminosidade bastante diferente da tela de Cézanne, uma dominância dourada a recobre em variações tonais de amarelo, que recobrem as paredes, o pão, e a mesa, contrastados pelo complementar azul da pequena garrafa da direita e pelos reflexos azulados na garrafa maior, uma grande mancha branca, composta pelo panejamento, um pequeno vasilhame tombado e a taça, iluminam a composição. Fergonzi traz uma importante contribuição na interpretação dessa pintura:

“Eu acredito que podemos entender as razões da escolha de Morandi por essa pintura em particular, que não estava entre as expostas na Bienal de Veneza daquele ano; isso o levou a organizar os objetos de tal forma que favorecesse um maior sentimento de profundidade; o que o levou a substituir as pinceladas hachuradas usadas por Cézanne, em 1870 (um efeito amplificado pela reprodução em preto e branco), por pinceladas mais suaves; o que o induziu a buscar, finalmente, um ritmo mais *staccato* da composição através da inserção do vasilhame. Nos dois anos em que ele pintou telas metafísicas 1918-1919, ele evidentemente aprendeu a carregar espaços vazios com uma força expressiva sem precedentes. Mas para Arcangeli, preocupado com apresentar a imagem do pintor

retirado em seus luminosos pensamentos interiores, o importante era enfatizar sua ‘diferente, dourada e delicada castidade’ em comparação com o caráter gentil e terreno da mesa de Cézanne.”¹³⁶

A referência a Cézanne é óbvia e irrefutável, mas a tela tem também uma referência a Chardin, talvez até indiretamente, uma vez que Cézanne o tinha como uma de suas referências. A faca, pendendo sobre a borda da mesa, é um recurso utilizado recorrentemente por Chardin. Na verdade, trata-se de um recurso utilizado pela tradição do gênero de naturezas-mortas, remontando aos seus primórdios, conhecido como *repoussoir*, porém elevado a um grau de excelência com Chardin. O recurso consiste em colocar um objeto em primeiro plano extremo, acompanhado de um plano apresentado em paralelo à face da tela, no caso aqui a borda da mesa e o plano que se desenvolve por baixo da borda da mesa. A conjugação destes dois elementos, aliados à superfície física da tela, cria um plano literal que refreia e detém o olhar, empurrando tudo o que está para além da faca mais para o fundo, gerando um efeito ambíguo de profundidade, aliado à evidenciação do plano literal da tela. Adicionalmente, o recurso guia o espectador na entrada do quadro, direcionando o olhar, fornecendo um elemento de transição entre o espaço físico em que se encontra o espectador e o espaço virtual da pintura. Voltaremos ao tema quando tratarmos das assinaturas de Morandi.

Uma última observação a respeito dessa tela. Falamos que os objetos das pinturas metafísicas tinham com sua principal característica uma indicação noumênica. Nessa tela de Morandi, as coisas retratadas apresentam seu aspecto mais cotidiano, sem qualquer alusão metafísica ou transcendente, sua representação é bastante límpida e determinada, firmemente estabelecida em uma experiência sensível, trazendo os utensílios na sua singularidade e determinação particularizada e apresentando-os em uma situação específica de tempo e espaço.

A tela que melhor faz a passagem entre a fase metafísica e as telas subsequentes é a natureza-morta de 1920 (V. 51), conhecida também como Natureza-Morta em Mesa Redonda com Ânfora. É certamente uma das telas mais emblemáticas desse período e apresenta características únicas, que ajudam a

¹³⁶ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 48.

estabelecer os rumos nos quais a obra de Morandi seguirá. A tela foi exibida na exposição organizada por Broglio na Alemanha, e na *Primaverile Fiorentina* era ela que tinha em mente De Chirico quando escreveu seu texto (transcrito anteriormente), fazendo referência à *metafísica dos objetos simples*.

O arranjo dos utensílios sobre a mesa não difere muito de algumas pinturas metafísicas, particularmente da *Natureza-Morta Jucker* (V. 40), mas com uma importante diferença: tudo está bem ancorado por um pé suportando a mesa, que na pintura metafísica estava ausente, porém algo muda drasticamente nessa tela em relação às pinturas metafísicas. Os utensílios, as coisas sobre a mesa já não são elementos isolados e incomunicáveis como nas telas metafísicas. Uma atmosfera que percorre e preenche o espaço, estabelece uma ligação, um elemento comum entre as coisas. É essa atmosfera que permite a luminosidade se difundir e recobrir as coisas como uma bruma luminosa. Como se a luz necessitasse do meio atmosférico para poder se difundir. A pintura respira, e atmosfera e espaço se fundem em um elemento único, uma matéria-tinta, constitutiva de tudo, como uma *proto-hyle*, da qual todas as coisas são feitas. Elas se comunicam entre si porque são feitas de uma mesma matéria pictórica, que se adensa e se rarefaz, concentrando e se definindo ou rareando e se diluindo.

A garrafa deitada, em escorço sobre a mesa remete a Paolo Uccello e seu cavaleiro abatido na Batalha de São Romano, mas essa é uma alusão à qual já tínhamos antecedente na *Natureza-Morta* de 1919 (V. 43), pertencente ao universo da Pintura Metafísica. A principal referência desta tela é Piero della Francesca, que apesar da omissão do nome do artista entre os velhos mestres citados por Morandi em sua Autobiografia de 1928, mas no entanto citado, como uma de suas fontes desde as primeiras horas, na entrevista dada, em 1958, para Eduardo Roditi. Neville Rowley argumenta em seu artigo “Light without color” sobre a ausência de Piero entre as referências dos mestres toscanos:

“É mais provável que Morandi estivesse tão envolvido com uma pintura ‘a la Piero’ que estivesse relutante de confessar sua óbvia influência. É como se Morandi dissesse, como Picasso o fez sobre a ‘Arte Negra’: ‘Piero dela Francesca? Não conheço.’”¹³⁷

A atmosfera que recobre essa pintura só tem precedentes na arte italiana do primeiro renascimento em Piero della Francesca, as pinturas de Giotto, Masaccio ou Uccello, fontes recorrentemente citadas por Morandi, não tem essa luminosidade envolvente.

Embora não se tenha nenhuma documentação que comprove a primeira visita de Morandi a Arezzo, para ver os afrescos de Piero, *in situ*, é bastante possível que ele tenha, em 1910, estendido sua viagem de Florença até a pequena e quase vizinha Arezzo.

A citação do nome de Piero não pode deixar de ser associada com o livro capital de Roberto Longhi, que dentro de alguns anos será publicado, mais precisamente em 1927, sobre o artista toscano. No entanto, a anterioridade da pintura sobre a publicação do livro nos leva a conjecturas sobre as ligações desta com o livro de Longhi. Já considerado um dos mais respeitados historiadores da arte italiana, Roberto Longhi publicou seu livro pela editora de Mario Broglio, o mesmo *marchand* de *Valori Plastici*, cuja ligação com Morandi já descrevemos fartamente aqui. O livro, por sua leitura singular e inovadora de Piero, já havia criado um alvoroço nos meios especializados, e pela proximidade de Morandi, este alarido chegou aos seus ouvidos. Longhi publicou seu primeiro artigo sobre Piero em 1914, em *L'arte*, uma revista especializada que Morandi conhecia. Em seu artigo, Longhi já apresenta o conceito central de sua leitura de Piero, “síntese perspectiva de forma e cor” onde o autor reconhece no artista uma relação de equilíbrio entre forma e cor sem que uma prevaleça sobre a outra. A menos que surjam novos fatos ou documentos, a relação entre a pintura de Morandi e a interpretação de Longhi sobre Piero della Francesca e o grau de sua influência, permanecerá no terreno instável das conjecturas. Sabe-se com certeza que o encontro de ambos ocorreu em 1934, por ocasião da famosa aula magna de Longhi, mas é provável que esse encontro tenha se dado anteriormente, uma vez

¹³⁷ Rowley, Neville. “Light without color”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 114.

que Longhi foi jurado, na Bienal de Veneza, na qual Morandi expôs pela primeira vez suas gravuras, ou mesmo por ambos pertencerem a um círculo profissional e de amizades tão restrito como o meio cultural italiano do início do século XX. Morandi e Longhi compartilhavam essa leitura de Piero como primeiro grande construtor de uma pintura renascentista tonal. Como ocorreu essa influência, e se essa leitura foi uma via de mão única, ou de mão dupla, talvez jamais venhamos a saber.

Apresentamos agora duas citações de Arcangeli e Vitali sobre essa tela, as quais poderíamos somar a de Brandi e a de outros estudiosos, já que é uma das telas que mais comentários e análises recebeu. Por questões de limitações de tempo e espaço nos limitamos às duas citações, ambas destacando a questão tonal como elemento estruturante da tela.

“Enquanto nesta tudo repousa hipnoticamente em um plano suspenso absurdamente, por de baixo da mesa está um pé cercado de uma moldura. As garrafas, uma vez impenetráveis, impermeáveis, agora se mostram cobertas com um véu de cera pálida e doce, e os valores plásticos se atenuam em lentas variações tonais. A fruteira é obtida por suaves passagens de valores enquanto o desenho, atenuado e precisado só a traço, não isola mais soberbamente cada corpo, mas o define com contornos táteis e pouco insistentes. Há uma paz em tudo, um timbre de mel e ouro pálido; e na parede, a velha fenda da caixa metafísica é a dobra delicada de uma grande folha de papel presa ao fundo, pouco a pouco revelada pela luz.”¹³⁸

“Essa não perde nada das últimas conquistas substanciais e ao mesmo tempo volta a fazer aparecer a face do Morandi mais verdadeiro; a composição é orquestrada com perfeita sabedoria de espaço e entre-espacos, a linguagem pictórica preanuncia tudo aquilo que virá depois, até hoje. Não mais perfis de objetos indicados de modo pesado e insistente, a aprisionar formas isoladas umas das outras; sem soluções de *chiaroscuro* mais ou menos cruas, nem uma gama ilimitada de terras, dos brancos aos negros ou apoios prevalentemente gráficos, mas sim uma entonação geral quase *pierfrancescana* por violetas suaves, amarelinhos, os brancos, passagens tonais tenuíssimas acariciam os volumes imersos em uma luz prateada, relações exatas de claro sobre claro (veja-se o exemplo em particular da fruteira com os frutos sobre o fundo da parede), e sobretudo um perfeito equilíbrio conquistado entre razão e sentimento, sem que um prevaleça sobre o outro. A face de Morandi mais verdadeira, e dada, embora a crítica sempre sublinhe a importância da fase metafísica: a face de Morandi da pintura de relação, da pintura tonal, toda a sutileza sensível, as vezes ultrasensível, mas única que se soma à representação de seu mundo fechado, expressão natural de sua poética.”¹³⁹

¹³⁸ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 145.

¹³⁹ Vitali, Lamberto. *Giorgio Morandi Pittore*. Edizione del Milione, Milão, 1965, p. 25.

Do mesmo ano de 1920 vem a natureza-morta (V. 57), que como nos indica a numeração de Vitali, dista seis telas da natureza-morta em mesa redonda com ânfora. No entanto, há uma enorme distância no universo que compõem as duas telas. Todo o caráter solar da tela anterior desapareceu, para dar lugar a uma pintura escura, sombria, noturna. Os quatro utensílios estão dispostos em uma ordenação regular e simétrica, intercalando cheios e vazios, uma ordenação regular e rigorosa, como poucas vezes se verá na obra de Morandi. Os utensílios mais alongados, uma caixa cilíndrica e uma garrafa, ocupam a parte central do quadro, ladeados por uma pequena bola e um pote redondo tombado, os dois mais à esquerda com matizes prevalentemente de terras escuras, e os dois à direita com tonalidade branca. Trata-se de um concerto de câmara para matizes terrosos e suas variações tonais. Assim como na Natureza-Morta com Ânfora (V. 51), há uma estruturação tonal, aqui também o quadro se organiza por sua tonalidade. Se na pintura anterior os contornos se diluíam em uma bruma luminosa, sem no entanto perderem sua consistência, aqui o ar noturno ameaça devorar as coisas e seus limites. O olho demanda um tempo de adaptação da vista à pouca luminosidade, como ao entrar em uma sala muito escura, assim o olhar sobre a tela requisita um tempo de maturação e entrega para poder encontrar as fronteiras entre o que é sólido e o que é etéreo, o opaco e o translúcido, o material e o incorpóreo.

“Na natureza-morta a luz não indica nenhuma direção, uma latência fosfórica e difusa difunde-se lenta e sufocada sobre os corpos como coisas extraídas de uma mina. Não é mais noite, nem crepúsculo, mas um extremo acenar de vida, nestes misteriosos resíduos.”¹⁴⁰

Apesar da beleza poética da descrição de Arcangeli, há um ponto em que discordo. Não vejo uma luz fosfórica, iridescente, interna. A luz incide em uma quantidade mínima, externa, e por sua intensidade diminuta não se pode precisar sua origem. Trata-se de uma investigação sobre a modulação mínima de luminosidade.

Examinando quantitativamente a produção de Morandi nos anos 1920 e 30, nota-se um aumento considerável do interesse do artista pela gravura em metal. Em levantamento feito, ano a ano, por Franco Basile em *Morandi Incisore*,

¹⁴⁰ Arcangeli, Francesco. Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 179.

fica evidente o aumento de produção, entre 1921 e 1933, senão vejamos: De 1912 até 1921 foram gravadas um total de cinco chapas. Só no ano de 1921 Morandi grava 12 chapas, começando uma produção bastante intensa e regular, que chega a um total de 118 chapas até 1933, com uma média de quase dez gravuras por ano durante os 12 anos, para depois decair consideravelmente entre 1934 até 1961 com um total de 15 chapas. Portanto, a atenção de Morandi está bastante direcionada para o meio nesses anos. Se há uma influência facilmente detectável nas gravuras de Morandi, se o bolonhês faz referência a algum mestre nessa área, é certamente a Rembrandt.

“Giotto se afasta, Rembrandt se aproxima; nada é servil em Morandi, sequer um aprofundamento em um magistério técnico, pelo menos na gravura, não significa por certo imitação de uma maneira. É sobretudo guia em profundidade, estímulo a uma pesquisa pessoal. Convite a uma libertíssima fantasia sombreada.”¹⁴¹

Embora Morandi tenha questões específicas relativas a cada um dos meios nos quais vai trabalhar, muitas vezes encontramos uma simbiose entre esses suportes expressivos. A natureza-morta que estamos estudando me parece um caso claro, onde as questões tratadas nas gravuras transcendem seu meio, para serem abordadas na pintura. A monocromia e o manejo da luz através de um controle de densidades plásticas são elementos típicos, presentes nas gravuras e que fizeram sua migração para a pintura.

Finalmente, mais uma pintura dos anos de 1920, a natureza-morta (V.52), onde sete utensílios são mostrados sobre o tampo de uma mesa, o relógio de mesa mostrado pelas costas, com seu perfil curvilíneo, um dos elementos mais frequentes nas naturezas-mortas, uma caixa cilíndrica que estava presente na natureza-morta previamente estudada, uma caixa retangular com a tampa aberta, uma urna, e na fileira de trás, duas garrafas e uma jarra, também frequentes nas pinturas de Morandi, todos comuns e corriqueiros, de uso cotidiano. Essa natureza-morta deixa bem clara a diferença de propósitos com os quais Morandi está envolvido em relação à tradição no gênero. As naturezas-mortas holandesas do século XVIII, por exemplo, se notabilizaram pelo requinte descritivo, pela destreza técnica de representação das mais diversas texturas, dos mais diferentes

¹⁴¹ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 174.

materiais, em uma exibição de virtuosismo poucas vezes igualado. Além do requinte técnico, há, nessas mesmas naturezas-mortas dos Países Baixos, outra camada interpretativa de cunho moral, as famosas *vanitas*, e seu discurso sobre a brevidade da vida e da irrelevância dos bens materiais e valores terrenos. Tudo isso está ausente nessa natureza-morta de Morandi. Não há juízo moral, não há virtuosismo técnico, nem alusão a valores tácteis. O quadro se organiza pelo agenciamento das formas. A descrição das coisas se reduz a seus elementos mínimos, porém não são coisas imaginadas ou pintadas de memória, não temos dúvidas de que o pintor se encontra diante dos utensílios ao pintá-los. A obra começa antes que se ponha qualquer pincelada sobre a tela, tão constitutivo da pintura quanto as tintas, a tela, os traços e as formas, são a ordenação e o arranjo meticuloso das peças sobre a mesa. As relações de interação entre os diversos elementos compositivos, as fronteiras e os limites, os pesos visuais, o intercalar de cheios e vazios, tudo isso faz parte da obra e se dá muito antes de a pintura “começar” a acontecer. A ambiguidade espacial causada pelo perfil do relógio em seu encontro com a jarra, que perde sua simetria para indicar, ambigualmente, que por vezes se encontra por de trás da jarra, contradizendo sua posição lógica só é possível graças ao arranjo prévio das coisas. Embora não simétrica, a tela apresenta uma estabilidade surpreendente obtida pela distribuição das massas, e pela introdução de uma cunha visual, bem ao centro da tela, através do vão produzido pela jarra e a garrafa, ecoando a forma do gargalo da garrafa de forma invertida, enfatizada pelo contraste, quase em negativo, entre o vão, em um tom de bege, muito próximo ao branco e a garrafa, em seu marrom escuro avermelhado. O tampo da mesa cezannianamente se inclina em sua parte de trás, e o fundo da parede é “colado” à borda da jarra por meio de uma pincelada na parte superior da junção entre jarra e parede. Esse recurso, que aqui aparece em forma bruta, será repetido por Morandi, de modo mais sutil e delicado, ao longo de toda sua obra, como estratégia para criar uma ambiguidade espacial, aliando e evidenciando a superficialidade da tela com a manutenção do sentimento de profundidade.

Contudo o mais marcante nessa tela é o empasto. Uma matéria grumosa, espessa, opaca, sulcada pelas marcas de um pincel errático, enérgico, porém não expressivo, que recobre igualmente todos os elementos do quadro, quer sejam eles

materiais ou imateriais, coisas ou espaço. Novamente a ideia de uma *proto-hyle*, uma matéria primordial pictórica reaparece. Se antes ela se dava como uma bruma diáfana que recobria tudo, agora ela se mostra como esse adensamento, essa compressão, um catalisar que revela as coisas, dando substancialidade às suas formas. A matéria aqui não é acidental, ela não é distinta da forma. Nada mais longe de um universo aristotélico do que a matéria dessa pintura. As formas não são autônomas e superiores, a forma só tem sua condição de existência através desta matéria que já é, desde sempre, matéria enformada.

Todas as pinturas que abordamos aqui, desse ano de 1920, tem em comum uma busca pela representação em profundidade. Quando anteriormente levantei a hipótese de o retorno a uma posição mais distanciada dos cânones do modernismo ter razões de ordem interna, puramente estéticas, e não apenas decorrentes dos fatores sociais, da guinada conservadora que o Fascismo impingiu à sociedade italiana, tinha em mente essa busca por uma espacialidade em profundidade, a transcrição da experiência sensória do espaço e da percepção da realidade como corpo imerso no espaço. A questão não é de pouca monta, e me parece ser um dos eixos principais trabalhados por Morandi ao longo de toda sua vida. A questão da espacialidade também se colocou para os cubistas e vale agora fazer um paralelo entre o modo como foi tratada por Picasso e Braque, e da solução proposta por Morandi, justificando a longa digressão realizada no capítulo anterior.

Hoje, vendo retrospectivamente, e sabedores dos resultados para onde levaram as pesquisas cubistas, fica fácil de reconhecer o primado da superfície e das dimensões planares apoiadas nas dimensões inquestionáveis e irrefutáveis de altura e largura da tela. Mas essa é uma interpretação epigonal. Esse resultado não estava garantido de antemão quando Picasso e Braque começaram a sua pesquisa plástica ao retomar Cézanne. Tentamos mostrar, na passagem dedicada ao Cubismo, que principalmente na obra de Picasso, desde antes de *Demoiselles d'Avignon*, conviviam duas vertentes conflitantes. Uma buscava dar um sentido escultural às suas representações, mantendo o sentimento de profundidade do espaço, de volumetria e da experiência do corpo imerso e movente no mundo. A segunda vertente, que acabou prevalecendo, buscou estruturar o espaço, através de uma ‘furiosa’ análise dos objetos de representação em função de uma

racionalização dos meios de representação espaciais, levando a uma estruturação fundada nos dados linguísticos do suporte plástico. Ambas as vertentes já estavam prenunciadas na obra de Cézanne, que buscava conciliar na consciência a intelecção da forma (não sua análise como no Cubismo) com a experiência sensível de ser no mundo.

Esse mesmo dilema que se apresentou a Picasso e Braque, análise, decomposição da forma e linguagem ou experiência sensível, totalidade e esculturalidade espacial, também se apresentou a Morandi ao retomar Cézanne. Na retomada de Cézanne, Morandi encontrou, entendeu e se aprofundou nas soluções propostas pelos cubistas, razão da importância das telas daquele período, tanto na sua vertente mais analítica quanto nas três telas (V.27), (V.28) e (V.29), onde fica claro o entendimento da linguagem superficial cubista e seus desdobramentos.

Se me permitem tomar a liberdade de ilustrar argumento com uma metáfora, esta seria a de uma estrada, partindo de Cézanne, na qual Picasso e Braque a trilharam, e posteriormente Morandi. A certa altura do caminho se encontra uma bifurcação, de um lado o caminho leva para a exacerbação da superfície plástica como dado seguro sobre o qual a forma pode ser construída, este foi o caminho tomado pelos cubistas e depois pela maioria dos artistas modernos; do outro a incógnita de um caminho não trilhado. Morandi segue pela mesma estrada, e ao se deparar com a bifurcação, segue pelo mesmo caminho adotado anteriormente por Picasso e Braque, ao menos em suas distâncias iniciais, mas a certa altura, em dado momento, para, avalia e retrocede, retorna à bifurcação, onde retoma seu caminho pela trilha inexplorada que o levará à esculturalidade do espaço. Retomando a pesquisa cezanniana, e a levando adiante, não pode retroceder as soluções do velho mestre provençal. Recuperar não é duplicar as soluções, mas retomar a orientação das pesquisas, vivenciar as forças que a impulsionaram, repor as dúvidas que a alimentaram, refazer o mesmo sendo outro. Um dado novo deve ser adicionado à recuperação das questões cezannianas: a linguagem do Modernismo, formulada pelo Cubismo de Picasso e Braque. O dilema agora é como conciliar a esculturalidade do espaço, a experiência da realidade, sem negligenciar os avanços linguísticos atingidos pelos

franceses, que mostraram de forma inequívoca que a linguagem expressiva pela qual as coisas se manifestam é tão constitutiva da realidade das coisas quanto sua experimentação sensorial.