

QUADERNI DEL PENS

Numero 6, 2023

L'ESERCIZIO DELLO SGUARDO

POESIA E IMMAGINI



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2023

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture

Collana Peer review diretta da Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgio (Università di Trento, Italy)

Comitato Scientifico

Marcello Aprile (Università del Salento)

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszyński University - Varsavia)

Maria Debora de Fazio (Università della Basilicata)

Carmen van den Bergh (Leiden University)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Maria Caterina Paino (Università di Catania)

Beatrice Stasi (Università del Salento)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Comitato di redazione: Elettra Danese, Davide Dobjani, Anna Ronga

Segreteria di redazione: Carolina Tundo (Università della Basilicata) carolina.tundo@unibas.it

© 2023 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-199-9

DOI: 10.1285/i2611903xn6

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

«(Però guarda come al lamento
il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo)».

(E. Pagliarani)

Lo spirito interdisciplinare o indisciplinato, che nel dibattito contemporaneo regola gli studi sulle relazioni dinamiche tra scrittura e immagini, riprende il metodo «diagonale» che Roger Caillois proponeva come nuovo statuto delle scienze umane nel loro dialogo con le discipline e con i regimi discorsivi tradizionali. Assecondando tale orientamento strategico, e partendo dalle avanguardie storiche fino alle attuali scritture di ricerca, il sesto numero dei Quaderni del Centro di ricerca PENS si presenta come un *Baedeker* aggiornato, certamente non esaustivo ma espanso, multi-planare, intorno agli iconotesti, ai fototesti e più in generale riguardo alle sperimentazioni che hanno lavorato sull'aspetto visivo “dentro e oltre la scrittura” poetica tradizionalmente intesa.

I due saggi che aprono il fascicolo permettono di fissare provvisoriamente le coordinate teoriche e storico-letterarie del dialogo (o del conflitto) tra poesia e immagini nella modernità e nel sistema culturale contemporaneo. Francesco Muzzioli ricostruisce l'orizzonte costitutivamente sperimentale della poesia visiva in Italia, che a partire dagli anni Sessanta del Novecento lavora sulle tecniche plurali dell'inversione, della discordanza e del montaggio di materiali provenienti dalla “cultura omologante”, con effetti di straniamento e di critica allegorica (di “ritorsione”) nei confronti della “attrazione consumistica” che domina l'inconscio politico del nostro presente. Passando in rassegna le esperienze di Lamberto Pignotti e Nanni Balestrini, Giovanni Fontana e Giorgio Moio, Muzzioli insiste sulla dimensione non soltanto antagonista ma anche anti-canonica di una sperimentazione radicale che si presenta come “ricerca infinita”, inesauribile, irriducibile agli spazi testuali codificati dell'esercizio poetico. E questo discorso “in diagonale” – questa ottica strabica e militante che si situa al di là dei logori schieramenti o contrapposizioni di poetica e dei confini nazionali del canone – trova una conferma e un'estensione nel saggio di Andrea Inglese, il quale riflette sull'intreccio tra scrittura e immagini, ecfraresi e semiosfera contemporanea, da intendere, scrive Inglese parafrasando Zanzotto, come “archeologia del paesaggio” visivo che ci circonda: “deriva”, esplorazione o “celebrazione”, da parte della letteratura, “dell'infinito spessore del mondo (e delle sue figure)”.

Seguono alcuni contributi sull'immagine (pittorica, fotografica e non solo) come “agente” o “innesco” poetico, attivatore della scrittura; sull'intreccio interartistico che si determina in un discorso “fuori formato” che punta non più, o non soltanto, alla demistificazione, alla parodia o al riuso citazionistico e straniante dei linguaggi dei (nuovi) media, ma alla definizione installativa o «espansa»

del testo verbale segnato nel profondo dalle interazioni strutturali con le arti della visione. L'ecfrasi e le forme più recenti di dialogo fra parole e immagini sono necessariamente ripensate a partire dalle trasformazioni (im)materiali dei vecchi e nuovi media, che hanno alterato le modalità dello sguardo e le relazioni con i codici dati, compreso il codice tradizionalmente considerato come poetico. È una tensione o torsione sperimentale della scrittura che parte dal dialogo tra il verbale e il visuale e prende avvio nel primo Novecento (il Gozzano rivisitato da Marco Maggi), per estendersi fino ai nostri giorni in uno spazio transnazionale.

Una disposizione oggettuale e materica nei confronti del linguaggio emerge, ad esempio, dall'iconotesto poetico *Buch einer Nacht*, analizzato da Margherita Boffano, frutto della collaborazione tra Friedrich D. rrenmatt, il tedesco Walter Jonas e lo svizzero Werner J. Müller. È il caso anche dell'esperienza dell'artista e scrittore belga Marcel Broodthaers, indagata da Marcello Ciccuto: i suoi *Poèmes industriels* (1968-1972) sono placche verbo-visive che trasformano il "libro di poesia" in una serie di oggetti o "pitture letterarie" nei quali, scrive Ciccuto, "si mette in scena ogni volta l'avvenuto e moderno dissesto del rapporto fra parole e immagini". E anche il dialogo intrattenuto dai poeti italiani novecenteschi con la pittura di Giorgio Morandi, con la sua "arte informale provinciale", da Campana a Cardarelli fino a Montale, coinvolge, secondo la precisa disamina condotta da Filippo Milani, voci e figure di esuli o dissidenti come il brasiliano Mendes e il polacco Adam Zagajewski. Giuseppe Marrone sceglie di recuperare, dell'opera di Alessandro Parronchi, un suo «racconto in versi» tratto dal film *Rashōmon* di Akira Kurosawa, intitolato *Nel sonno*; mentre Luigi Marfè esplora nel suo saggio la specifica relazione iconotestuale nella poesia nonsense (da Edward Lear a Toti Scialoja), in cui il rapporto tra il codice verbale e visivo non è di natura né didascalica né meramente illustrativa.

Dal saggio fondativo di Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, nel quale si postulava l'esistenza di una linea non-figurativa della poesia contemporanea (Denis Roche, Francis Ponge), prende le mosse il contributo di Marilina Ciaco che disegna una costellazione tra le neoavanguardie meno ortodosse e le scritture di ricerca contemporanee, da Antonio Porta a Balestrini, Corrado Costa e Giulia Niccolai, fino ad Andrea Raos e Alessandra Greco. La presenza di un trattamento de-figurativo o antimimetico dell'immagine in poesia è al centro anche del saggio di Chiara Portesine, la quale offre una prima mappatura parziale delle poesie italiane dedicate, negli ultimi decenni, ad artisti astratti, concettuali o minimalisti. Anche in questo caso, come negli interventi di Antonio Devicienti (su Camillo Pennati, Mariangela Guatteri e Oswald Egger), di Riccardo Donati (su Luigi Soggi), e in particolare nel saggio di Lavinia Torti intorno alle più recenti sperimentazioni fototestuali nelle opere di singoli autori o autrici contemporanei come Sara Ventroni, Marco Giovenale, Laura Pugno ed Elio Mazzacane, Mariasole Ariot, si procede a una cartografia diacronica e sincronica delle

sperimentazioni iconotestuali che comprendono progetti individuali e collettivi più o meno lontani nel tempo. A partire da Emilio Villa e Cesare Vivaldi, ma anche Valentino Zeichen e Angelo Maria Ripellino, l'attenzione è poi rivolta alle voci di scrittrici e scrittori viventi come Antonella Anedda, Alessandro Raveggi, Mariano Bàino, Marcello Frixione, la stessa Marilina Ciaco; Riccardo Innocenti e Alessio Verdone, Biagio Cepollaro; Andrea Inglese (nel contributo di Ugo Fracassa), Umberto Fiori (nella lettura analitica di Giulia Pellegrino).

La sezione Pens Papers, infine, raccoglie e documenta come di consueto le tracce del lavoro svolto dal nostro Centro di ricerca nel corso dell'ultimo anno: si passa da un omaggio alla scrittura di Alessandro Leogrande (nell'intervento di Marco Montanaro) ad alcuni appunti (e ritrovamenti di immagini) a cura di Davide Dobjani intorno ai rapporti tra Pasolini e Alexandros Panagulis; da un saggio scritto a sei mani da Luca Nigro, Sofia Mazzotta e Marianna Pandinelli sul romanzo *Tuta blu* di Tommaso Di Ciaula alla elegante recensione di Luigi Liaci sull'ultima raccolta poetica di Enrico Testa, *L'erba di nessuno*.

Tutto il fascicolo – compresa l'ultima sezione, anch'essa, a vedere bene, attraversata da un ripensamento intorno alle relazioni tra scritture e immagini del nostro contemporaneo – è un invito a praticare con rigore, libertà e spirito critico l'esercizio dello sguardo. Come scriveva Muzzioli in un suo intervento sulla poesia di Elio Pagliarani tra *Lezione di fisica* e *La ballata di Rudi*, si tratta più precisamente di esercitare lo “sguardo obliquo dello straniamento, guardarsi dall'esterno e ‘sradicare’ faticosamente il condizionamento oggettivo delle nostre parole e delle nostre immagini”:

Là dove la lingua crea attorno a sé un “cerchio magico”, occorre “spezzare” il cerchio, uscire fuori dalla passività del fascino. [...] Per portare davvero la lingua della poesia fuori del codice [...] occorre oltraggiare il suo “corpo mistico”, il suo “corpo lirico” (in altre parole: mettere in questione il suo “valore simbolico”).

FABIO MOLITERNI

FILIPPO MILANI

LA PITTURA DI GIORGIO MORANDI NELLA POESIA
CONTEMPORANEA

La poetica di Giorgio Morandi

La figura appartata e schiva del pittore Giorgio Morandi (1890-1964) è una delle più affascinanti e significative del panorama artistico italiano del Novecento. Era un uomo allampanato, riservato, di poche parole, che odiava decisamente la mondanità. Ha vissuto buona parte della sua vita nella casa-studio di via Fondazza 36, nel centro storico di Bologna, che condivideva con le tre sorelle: Anna, Dina e Maria Teresa. Morandi aveva trasformato la sua casa in un intimo nido creativo: la stanza spartana illuminata da una sola grande finestra che prende luce da un cortile interno (più volte dipinto dall'artista), dove ci sono un letto, vari libri a lui cari sparsi sul pavimento (soprattutto i *Canti* di Leopardi), un cavalletto, colori e pennelli, un piano di lavoro e poi tanti oggetti di varie forme e dimensioni (vasi, brocche, bottiglie, scatole, conchiglie e fiori essiccati).

Si tratta evidentemente di oggetti di uso comune, semplici, trovati sui banchetti dei rigattieri e selezionati non tanto per la loro funzione ma soprattutto per la loro forma. Il suo modo di lavorare prevedeva un puntuale studio delle possibili combinazioni in base all'alternanza dei volumi, segnando a lapis i contorni degli oggetti sul piano di lavoro per poter poi compiere lievi variazioni di posizionamento in relazione agli effetti creati dalla luce – filtrata da sottili garze o tende – che entra dall'unica finestra. A volte sentiva la necessità di ricoprire gli oggetti con colori monocromi e densi per attenuare i riflessi sulle superfici di vetro o latta. Solo a questo punto trasponeva sulla tela le nature morte di oggetti diversi, mettendo in evidenza con il colore i rapporti tra pieni e vuoti, e anche le differenti tonalità delle ombre, fino ad ottenere l'equilibrio perfetto tra composizione e forma, proprio come in un testo poetico.

Le nature morte con bottiglie o vasi fiori possono essere considerate come immagini-segni che hanno un duplice valore: sono fuori dal tempo ma anche intrise di memoria, perché evocano una forte impressione nostalgica, manifestando il vuoto del tempo. Il critico d'arte Cesare Brandi ha individuato il cuore della poetica di Morandi nell'«attacco dissolvente all'oggetto» e nella sua «smaterializzazione fisica»⁴³, sottolineando non solo il rapporto non naturalistico del pittore con gli oggetti raffigurati, ma anche la pervasività del tema della memoria nei suoi dipinti.

⁴³ Cfr. C. BRANDI, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1953, I ed. 1942.

Dal suo atelier-rifugio l'artista usciva solo per andare ad insegnare il corso di Tecniche dell'incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna (a partire dalla metà degli anni Venti), o per andare nella casa di famiglia a Grizzana sull'Appennino emiliano, o raramente per l'inaugurazione di qualche mostra in giro per l'Italia. Di certo, però, non viveva fuori dal mondo, anzi era aggiornato su quanto accadeva nel campo delle arti in Italia e all'estero, grazie allo studio costante delle ultime novità artistiche e letterarie, e all'intenso confronto con gli amici più intimi e fidati che erano critici d'arte ma anche scrittori, in particolare poeti.

Gli amici scrittori

La pittura di Morandi ha attirato l'attenzione dei poeti coevi, che lo consideravano un vero e proprio poeta in pittura per la sua capacità di raffigurare l'elemento più effimero della realtà: gli effetti della luce sulle cose e sul paesaggio. Il primo a scrivere un saggio su di lui – quando all'epoca era davvero “ignoto” – è stato l'amico scrittore bolognese Riccardo Bacchelli (1891-1985), che il 29 marzo 1918 sulle colonne de «Il Tempo» afferma: «La sua sensibilità, non esasperata, non coltivata ad arte, anzi rattenuta e sorvegliata, consiste in una certa desolazione e nudità, in un colore asciutto in un'aria che nega la luce e ammette soltanto forme e colori. Questa appassionata negazione della luce (fissazione e mito degli impressionisti) in favore del colore e delle forme, è il punto nel quale la sensibilità, ossia il godimento degli occhi di un pittore, si immette e si trasferisce nel suo stile. Egli spoglia e sceglie la sensazione per farsi dei motivi»⁴⁴. In quegli anni, Morandi si era dedicato soprattutto alle incisioni e aveva dipinto le prime nature morte ancora sotto la chiara influenza del movimento futurista ma anche di Cézanne, Derain e Picasso, avvicinandosi ai temi della pittura cubista. Bacchelli sottolinea la preferenza dell'amico per le forme degli oggetti a discapito della luce, in linea con la necessità di tradurre “desolazione e nudità” della condizione bellica attraverso una sensibilità “sorvegliata” e mai eccessiva.

Subito dopo la fine della Prima guerra mondiale, Morandi attraverso Bacchelli e Giuseppe Raimondi si avvicina all'esperienza della rivista «La Ronda» e alla poetica classicista dei rondisti, combinandola con le prime collaborazioni con «Valori plastici», la rivista del movimento metafisico. La pittura morandiana risente ancor di più dell'influsso di De Chirico e Carrà acquisendo gli stilemi dell'arte metafisica. Negli stessi anni, il poeta e pittore Ardengo Soffici (1879-1964) scopre le opere di Morandi grazie al comune amico Carlo Carrà e avvia una corrispondenza col pittore bolognese, discutendo in particolare delle nuove direzioni presa dalle avanguardie artistiche. Anni più tardi, Soffici scrive un bel saggio sul numero monografico de «L'Italiano» del 1931 dedicato interamente

⁴⁴ R. BACCHELLI, *Giorgio Morandi*, «Il Tempo», 29 marzo 1918, s.p. Vedi anche il capitolo dedicato a Morandi in *Storia dell'arte italiana in poesia*, a cura di P. Perilli, Firenze, Sansoni, 1990.

a Morandi, in cui afferma: «meglio che non la rappresentazione delle cose e degli esseri, Morandi persegue quel che di suggestivo promana da loro, per modo che gli aspetti della realtà visibile risulta un insieme armonico di colori, forme, volumi, la cui sola legge sia l'unità e la bellezza degli accordi»⁴⁵.

A metà degli anni Venti sono i maggiori esponenti del movimento di Strapaese, come Mino Maccari (1898-1989) e Leo Longanesi (1905-1957), a individuare nei dipinti morandiani – soprattutto nei paesaggi – una rappresentazione delle istanze strapaesane, ovvero un legame sincero con la cultura contadina e provinciale. I dipinti di Morandi vengono interpretati come una sorta di difesa della cultura “tradizionale” in opposizione ad ogni sperimentalismo linguistico e formale, in particolare contro l'idea di modernità proposta dal movimento rivale di Stracittà. Così, Maccari e Longanesi lo elogiano e gli propongono numerose collaborazioni con le riviste «Il Selvaggio» e «L'Italiano». Addirittura, Maccari lo definisce “strapaesano esemplare”, mentre Longanesi nel 1928 scrive che «Morandi se l'è conquistata la sua impeccabile tecnica palmo a palmo, evitando ogni scappatoia e prendendo di petto le infinite che dividono una tela da un cervello»⁴⁶. Fare di Morandi uno “strapesano” significa di certo snaturarlo, perché egli non ostentava alcuna ideologia predefinita, ma significa anche cogliere il suo profondo legame con il paesaggio emiliano, da cui osserva l'accadere della Storia; come faceva notare Arcangeli: Morandi non era affatto “strapaesano” ma piuttosto “cittadino-paesano”⁴⁷.

Negli stessi anni è il poeta Vincenzo Cardarelli (1887-1959) ad interessarsi ai dipinti di Morandi, dopo esserne venuto a contatto durante gli anni della «Ronda» e poi de «L'Italiano». Cardarelli è il primo poeta a chiedere direttamente a Morandi di realizzare alcune illustrazioni per un suo libro (in precedenza, Giuseppe Raimondi aveva utilizzato la riproduzione di un'incisione del 1918 per illustrare un numero della sua piccola rivista «La Raccolta»): gli chiede di illustrare con 22 acqueforti il volume di liriche *Il sole a picco* (1929)⁴⁸. I disegni di Morandi si abbinano perfettamente all'idea di restaurazione classica proposta da Cardarelli e dai rondisti, in chiara contrapposizione con le avanguardie vociane e futuriste ma anche in tutt'altra direzione rispetto al provincialismo strapaesano. In un testo poetico come *Autunno* si possono cogliere le forti connessioni con la pittura morandiana:

Autunno. Già lo sentimmo venire

⁴⁵ A. SOFFICI, *Morandi*, «L'Italiano», n. 10, 1931, p.

⁴⁶ L. LONGANESI, *Morandi*, «L'Italiano», n. 16-17, 1928, p.

⁴⁷ Cfr. F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, Il Milione, 1964; poi Torino, Einaudi, 1981; ora stesura originaria inedita, a cura di Luca Cesari, Torino, Allemandi, 2007.

⁴⁸ V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, L'Italiano, 1929.

nel vento d'agosto,
nelle piogge di settembre
torrenziali e piangenti,
e un brivido percorse la terra
che ora, nuda e triste,
accoglie un sole smarrito.
Ora passa e declina,
in quest'autunno che incede
con lentezza indicibile,
il miglior tempo della nostra vita
e lungamente ci dice addio.

Il componimento in versi liberi e privi di rime ma ricchi di assonanze e richiami interni si configura come emblema dello stile poetico di Cardarelli, che sfugge ai richiami dell'ermetismo riscoprendo invece l'immaginario poetico leopardiano. Si tratta di un testo poetico strutturalmente rigoroso ed equilibrato, che restituisce l'atmosfera autunnale caratterizzata da una calma e distaccata malinconia, perché è filtrata attraverso la memoria e non si abbandona al ribollire delle passioni.

Ma il vero momento di svolta per la fortuna critica di Morandi e la conseguente inclusione all'interno del canone dell'arte italiana moderna e contemporanea si deve allo storico dell'arte Roberto Longhi (1890-1970). Nel novembre 1934 in occasione della prolusione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1934-35 all'Università di Bologna intitolata *Momenti della poesia bolognese*, Longhi dopo aver ripercorso la storia dell'arte bolognese a partire dal Trecento fino alla contemporaneità pronuncia queste parole:

E finisco col trovare non del tutto casuale che uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, ancor oggi, pur navigando nelle secche più perigliose della pittura moderna, abbia però saputo sempre orientare il suo viaggio con una lentezza meditata, con una affettuosa studiosità da parere quelle di un nuovo "incamminato"⁴⁹.

Sono parole decisive, perché inseriscono il pittore bolognese all'interno di una grande tradizione, puntando non sull'isolamento della sua pittura ma sulla continuità estetica con i maestri precedenti: per Longhi, da Vitale da Bologna a Morandi, definito «uno dei migliori pittori viventi d'Italia», è possibile tracciare un unico lungo percorso in cui la tradizione non si sgretola ma anzi persiste. Così,

⁴⁹ R. LONGHI, *Momenti della poesia bolognese. Prolusione al corso di storia dell'arte nella Università di Bologna*, «L'Archiginnasio», anno XXX, nn. 1-3, 1935.

anche l'ambiente accademico comincia ad accorgersi di lui. Longhi rintraccia una caratteristica peculiare delle nature morte morandiane degli anni Trenta: esse testimoniano la scelta di Morandi che da Bologna in opposizione a tutta una serie di fenomeni italiani d'avanguardia (come Futurismo e Metafisica, che fanno parte della sua formazione) si allinea alla grande tradizione accademica bolognese, un misto di modernità e tradizionalismo, la sopravvivenza di un legame col passato di cui è fatta la pittura locale.

Questo sodalizio tra pittore e storico dell'arte, decisivo per la cultura italiana ma anche europea dagli anni Trenta in poi, è stato definito in seguito da Flavio Caroli come il "nodo Longhi-Morandi", poiché «sono infinite le desunzioni dalla cultura, dall'ideologia, dal modo di vedere, dall'educazione d'occhio che derivano da questo incontro, desunzioni che diamo per scontate e che invece scontate non sono»⁵⁰. Si tratta dunque di un sodalizio che dà forma a un modo di vedere, che consente di vedere il mondo in modo completamente diverso rispetto al regime scopico dominante.

Dino Campana

In realtà, la prima amicizia con un poeta Morandi la stringe con Dino Campana nei primi anni del Novecento. Si tratta di un'amicizia strampalata e forse improbabile, ma non irrilevante per gli sviluppi delle reciproche poetiche. Anni dopo, il comune amico Giuseppe Raimondi la ricostruisce a partire dall'indole al "vagabondaggio" urbano condivisa da entrambi:

Questo è bene un interno bolognese, pieno di silenzioso riposo estivo, in una di queste logore case della via Fondazza, di San Petronio vecchio, di via del Piombo, nelle quali il poeta Dino Campana ha indugiato a scoprire un poco di oro crepuscolare sulla pietra rossa delle mura, di vagabondaggio in vagabondaggio, un giorno lontano. Essendosi fiutati erano quasi amici, Morandi e Campana⁵¹.

Lo stesso Raimondi riporta l'aneddoto del loro primo incontro: nel centro di Bologna Morandi e altri amici osservano Campana che dà un calcio al cane di una signora impellicciata; nel successivo ridicolo parapiglia, il poeta viene caricato nell'auto della polizia e si vedono solo le sue gambe che continuano a scalciare fuori dal finestrino. Dopo questo episodio, i due cominciano proprio a "fiutarsi", incontrandosi spesso per le strade e i caffè di Bologna, e andando qualche volta a visitare insieme le mostre. Probabilmente nell'autunno del 1914, Morandi acquista una copia dei *Canti Orfici* al Caffé San Pietro. In seguito, riceve il libro con alcune modifiche di mano del poeta e con la dedica:

⁵⁰ F. CAROLI, *Il nodo Longhi-Morandi*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della Mostra tenuta a Bologna nel 1985-1986, Milano, Mazzotta, 1985, p. 91.

⁵¹ G. RAIMONDI, *I tetti sulla città*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 82-85. Raimondi ne aveva parlato già in un articolo dedicato al pittore bolognese sul «Giornale Nuovo» del 12 aprile 1923.

“All’eccellente pittore Giorgio Morandi con cordialità. Dino Campana”. Questa copia viene ritrovata in casa del pittore: molti brani sono sottolineati a matita, segno di una lettura personale e attenta. Non si tratta proprio di amicizia tra Campana e Morandi ma – come sottolinea Cacho Millet nel volume *Campana a Bologna* – «di un’intesa d’arte tra il poeta e il pittore che va cercata soprattutto nella comune folgorazione davanti alle cose, davanti al mistero delle cose»⁵².

Tale intesa basata sulla medesima tensione estatica nell’osservazione del mondo, la “comune folgorazione davanti alle cose”, era già stata sottolineata da Bacchelli nel primo saggio critico sul pittore bolognese scritto nel 1918, in cui propone un accostamento che rivela profonde sintonie tra i due. Infatti, per descrivere un paesaggio di Morandi degli anni Dieci parla di «un folto di verde faticoso», richiamando il penultimo verso della poesia *La Verna. Ritorno* di Campana⁵³:

L’acqua il vento
La sanità delle prime cose —
Il lavoro umano sull’elemento
Liquido — la natura che conduce
Strati di rocce su strati — il vento
Che scherza nella valle — ed ombra del vento
La nuvola — il lontano ammonimento
Del fiume nella valle —
E la rovina del contrafforte — la frana
La vittoria dell’elemento — il vento
Che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
La casetta di sasso sul faticoso verde:
La bianca immagine dell’elemento.

Il componimento evoca un paesaggio appenninico sconvolto dall’azione degli elementi naturali (acqua, vento, rocce) in un rapido vorticare di versi brevi, in cui le parole vengono accostate tra loro con violenza, come se franassero verso un inatteso finale. Infatti, negli ultimi tre versi compare l’immagine di una “asetta di sasso” che si oppone solitaria alla forza brutale degli elementi aggrappandosi “sul faticoso verde” della valle che frana per l’abbondante pioggia, come unico segno della presenza umana. Evidentemente questo irrequieto paesaggio campaniano non ha nulla della malinconica immobilità dei paesaggi morandiani; però, Bacchelli coglie una sottile contiguità proprio

⁵² G. CACHO MILLET, “Parole rotte” di Dino Campana a Bologna, in *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914)*, a cura di M. A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 9-35.

⁵³ D. CAMPANA, *Canti orfici*, 3 ed., a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1941.

in quell'aggettivo che viene accostato in modo imprevisto al colore verde, a testimonianza della fatica di esistere dell'uomo nel mondo. Nei quadri di Morandi c'è spesso una casetta bianca (di solito la sua abitazione a Grizzana) che emerge dal verde del paesaggio appenninico, un verde denso, materico, che sembra faticare ad esistere, quasi sul punto di franare e scomparire nel nulla.

Giuseppe Raimondi

Un rapporto di vera amicizia si stabilisce invece tra il pittore e lo scrittore bolognese Giuseppe Raimondi (1898-1985), un rapporto che si protrasse per quasi tutta la vita. I due si conoscono nel 1916 e la loro frequentazione diviene assidua nel 1918, dopo la fine della Prima guerra mondiale. La prima pubblicazione in volume di un'opera di Morandi, la stampa di una *Natura morta* del 1915, viene presentata sul fascicolo n. 2 del 15 aprile 1918 proprio sulla "Raccolta", la rivista ideata da Raimondi insieme a Bacchelli in una tipografia di Strada Maggiore a Bologna, che viene pubblicata regolarmente fino al 1919 e ospita contributi di scrittori e artisti tra i più importanti dell'epoca (come Cardarelli, Soffici, Ungaretti, Carrà, ma anche autori dell'avanguardia letteraria europea, quali Apollinaire, Cendrars, Jacob, Tzara). Essendosi trasferito a Roma nel 1919, in quanto segretario della «Ronda», Raimondi diventa il tramite per Morandi sia con i letterati sia con gli artisti legati alla rivista «Valori Plastici»: l'amico scrittore gli procura riproduzioni di opere che il pittore sta studiando e anche i permessi per le mostre più interessanti nelle gallerie romane.

Già nel 1920, Raimondi rientra a Bologna, così il loro rapporto diventa sempre più intenso, una frequentazione quotidiana, che implica l'abituale passeggiata insieme: un "itinerario immutabile" – lo definisce Raimondi – che si snoda per le vie di Bologna dal negozio di stufe dello scrittore in piazza Santo Stefano fino allo studio del pittore in via Fondazza. Inoltre, Raimondi era una delle poche persone a cui Morandi concedeva la possibilità di assistere alla realizzazione delle sue opere nella stanza di via Fondazza, discutendo insieme delle scelte creative ma anche di poesia italiana (in particolare Leopardi) e di letteratura francese (in particolare Rimbaud). Così Raimondi ricorda quei momenti e l'atteggiamento di Morandi: «Sembrava cercare delle proporzioni, dei rapporti di spazio dentro i volumi, le masse ricurve dei monti, come erano disposti per natura. Ma anche, mi pareva, la ragione del trascolorire di talune quinte lontane per l'effetto della luce, dell'ora del giorno»⁵⁴.

La lunga frequentazione viene ricordata da Raimondi in numerosi racconti e soprattutto nel volume *Anni con Morandi* (1970), in cui sottolinea la grande affinità di prospettive tra i due, che si è riverberata poi nella sua scrittura. Nel racconto *Ritorno in città*, Raimondi fornisce una descrizione dettagliata e intima della casa-studio nella quale il pittore viveva tra le sue bottiglie, il tavolo di lavoro, le tele e i pennelli:

⁵⁴ G. RAIMONDI, *I fiammiferi svedesi*, in Id., *I bachi da seta*, Milano, Mondadori, 1984, p.

Fu naturale per me fra le prime corse ritrovare la via Fondazza; l'ingresso a pianterreno, ingombro di credenze spaiate e armadi, le due scalette buie, l'uscio di casa Morandi. I vasi di piante grasse che conosciamo, erano sul pianerottolo, come sempre. L'amico, appena un poco imbiancato, nella sua stanza, tra i pochi quadri alla parete, il letto, il tavolinetto di legno bianco. Guardavo i quadri senza capire, come un sordo ritenta un linguaggio dimenticato, come lo scampato dall'ospedale, o il reduce dalla prigione; cercando disperatamente qualcosa nella memoria. Quasi non sapevamo cosa dirci. Poi uscimmo per una passeggiata insieme, quasi per ritrovare la traccia del noto, consueto nostro itinerario di ogni giorno⁵⁵.

Ciò non significa che Morandi abbia voluto gettarsi nella furia della storia e della quotidianità ma che anzi egli, uomo schivo e riservato, abbia cercato per tutta la vita di filtrare il mondo attraverso la pittura per sfuggire alle “spine” della realtà; lo puntualizza Raimondi:

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère dice Rimbaud di se stesso. Per Morandi, fin dal principio, quando previde e decise di destinarsi al lavoro della pittura, il problema e il pensiero dovettero essere quelli di come trascorrere in mezzo alle forme della realtà evitando di farsi troppo pungere dalle *spine della realtà*. [...] Il problema di un artista è sempre stato quello di non farsi pungere dalle spine della realtà. Ma c'è chi lo risolve nel punto in cui egli deve trasporre i tratti, il volto e direi l'anima della realtà dentro il linguaggio e il carattere artistico del suo lavoro, dell'opera che ha sotto mano⁵⁶.

Lo scrittore fa riferimento al verso di Rimbaud, ovvero l'incipit del poema in prosa *Bottom* che fa parte di *Illuminations* (1886), perché il poeta francese è divenuto un punto di riferimento fondamentale per superare l'immobilismo della cultura fascista. Nel periodo tra le due guerre, la realtà è “troppo spinosa” per Morandi che si chiude sempre più nella sua stanza-atelier, interrogando le sue tele e sperimentando nuove composizioni di oggetti disposti sul ripiano vicino alla finestra. Secondo l'interpretazione di Raimondi, le nature morte di Morandi nascono dal tentativo di evitare le “spine della realtà”, di rifugiarsi in ogni singolo tratto pittorico, nell'immobilità delle ombre e dei volumi dipinti sulla tela.

⁵⁵ G. RAIMONDI, *Ritorno in città*, in Id., *Notizie dall'Emilia*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 193-194. Vedi anche G. RAIMONDI, *I divertimenti letterari (1915-1925)*, Milano, Mondadori, 1966.

⁵⁶ G. RAIMONDI, *Anni con Morandi*, Milano, Mondadori, pp. 45-46. Vedi inoltre F. ALINOVÌ, *Giorgio Morandi*, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, mostra di carteggi, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977, Bologna, Alfa, 1977, pp. 123-127.

Giorgio Bassani

Un rapporto particolare si instaura anche tra Morandi e lo scrittore ferrarese Giorgio Bassani (1916-2000). I due si conoscono grazie a Roberto Longhi: infatti Bassani a partire dall'anno accademico 1934-35 comincia a frequentare le lezioni accademiche di Longhi insieme ad una serie di altri giovani studenti che diventeranno importanti scrittori del Novecento come Attilio Bertolucci, Augusto Frassinetti e più tardi Pasolini. Nonostante la grande differenza d'età, tra scrittore e pittore nasce un rapporto di reciproca stima, che induce Morandi a regalare a Bassani nel 1942 un suo quadro, poi perduto dopo la guerra. La gratitudine di Bassani verso il pittore bolognese è testimoniata dalla poesia *Per un quadro di Morandi* dedicata proprio ad un paesaggio morandiano, che fa parte della raccolta *Te lucis ante* del 1947 (poi inserita nel volume *L'alba dei vetri*, che riunisce le tre raccolte poetiche precedenti *Storie dei poveri amanti*, 1945; *Te lucis ante*, 1947; *Un'altra libertà*, 1951)⁵⁷:

O tu, cui lenta abbraccia la collina accaldata,
casa persa nel verde, volto esile e santo,
solo tu rimarrai, moto, eroico pianto,
non resterai che tu, e la luce assonnata.

In modo analogo e differente a quanto avviene nel testo campaniano, anche Bassani si sofferma sulla relazione tra la casetta bianca e il paesaggio appenninico che la circonda: qui però gli elementi naturali non sconvolgono con violenza le colline e i colori, ma anzi sono pervasi dalla stessa malinconica e "assonnata" luce, che fa risaltare il biancore della casa nel verde della collina "accaldata". Questo componimento poetico sembra trasformare in versi una dichiarazione dello storico dell'arte Cesare Brandi nel saggio monografico su Morandi del 1942, in relazione alla svolta della pittura morandiana collocabile attorno al 1937, legata in particolare alle nuove tonalità delle nature morte:

In queste tele, i volumi si rassodano, la luce ne emana come un riverbero, lo spazio non ha turbamento d'aria, e ha perso quella qualità corposa, quasi d'ectoplasma, da cui parevano configurarsi sempre nuovi aggregati plastici, corporee metamorfosi di ombre. E non è più la chiusura della camera incantata, né i volumi sono trasfigurati fino all'assurdo, né la gamma cromatica si fonda su colori spenti, calcinati. [...] Un'improvvisa levigata nudità dilaga in questi dipinti, nei quali i soliti oggetti declinano, quasi festosamente, le generalità quotidiane⁵⁸.

⁵⁷ G. BASSANI, *L'alba dei vetri. Poesie 1942-50*, Torino, Einaudi, 1963, p. x. Vedi inoltre G. VENTURI, *Interni ferraresi: il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*, in *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. Pagliara, Bari, Progedit, 2007. pp. 154-179.

⁵⁸ C. BRANDI, *Morandi*, cit., pp. 29-32.

Con i suoi versi, Bassani riesce a cogliere proprio questo mutamento nel tratto pittorico di Morandi, ovvero la tendenza ad un tonalismo che indaga le variazioni di ogni minimo riverbero luminoso: quella luce tenue e “assonnata” che però è in grado di far emergere dal paesaggio collinare il “volto esile e santo” della casa, una resistenza quasi eroica al dolore quotidiano. Risulta evidente una precisa sintonia nella prospettiva dalla quale entrambi osservano la condizione dell’essere umano tra le due guerre mondiali: la muta resistenza di stare al mondo. Il legame tra Bassani e la pittura di Morandi continua anche nel Secondo dopoguerra, come testimonia la prima edizione del capolavoro dello scrittore ferrarese *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962)⁵⁹, in cui è inserita una riproduzione dell’acquaforte *Campo di tennis* (1923) di Morandi. Una scelta che riassume la storia di una profonda amicizia, ma soprattutto la storia della stima reciproca di due grandi protagonisti della cultura del Novecento.

I fratelli Arcangeli

Merita appunto un approfondimento il rapporto di Morandi con la famiglia bolognese degli Arcangeli, in particolare con i due fratelli Gaetano (1910-1970) e Francesco (1915-1974). I rapporti sono talmente stretti che si può addirittura affermare che esista una sorta di “condizione Morandi” sottintesa a tutta la vita degli Arcangeli, come afferma lo stesso Francesco nella premessa alla sua monografia su Morandi, pubblicata nel 1964, solo dopo la morte del pittore: la pittura morandiana «è la conferma più schietta, più adatta, d’un mio, d’un nostro modo di essere; e ne porteremo le tracce finché avremo vita»⁶⁰.

Il più grande dei due è Gaetano, che per tutta la vita lavora come insegnante di italiano e latino nei licei classici ma in realtà desidera affermarsi come poeta, senza riuscirci pienamente. Infatti, pur avendo contatti con poeti importanti come Ungaretti, Sereni e Montale, svolge la sua attività letteraria in modo appartato e solitario con molte difficoltà editoriali e pochi riconoscimenti. Le prime opere rientrano nell’ambito dell’ermetismo come testimonia la raccolta *Del vivere* (1939), ma in seguito si allontana spostandosi verso una poesia allo stesso tempo intimista e metafisica: così, nei componimenti del volume *Solo se ombra* (1951)⁶¹ affronta sia i piccoli dolori quotidiani individuali sia la catastrofe bellica collettiva. Nella poesia che dà il nome a quest’ultima raccolta scritta nel biennio 1945-47 si manifestano le medesime atmosfere della pittura morandiana, in cui i forti contrasti tra luci e ombre sono il correlativo della condizione umana durante la catastrofe lenta del regime fascista e il rapido crollo del secondo conflitto mondiale:

⁵⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.

⁶⁰ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 88.

⁶¹ G. ARCANGELI, *Solo se ombra*, Modena, Guanda, 1951.

Solo se ombra potrai sopravvivere
a rianimare il deserto,
dopo il fragore, gli schianti...

Così, lieve, potrai rassomigliare
ai nuovi simulacri, ombre di uomini,
tornati da lontane prigionie.

L'immagine della sopravvivenza come ombra mette in evidenza i minimi termini a cui si è ridotta l'umanità durante la Seconda guerra mondiale, tra "fragore" e "schianti". Gli uomini tornati dalla prigionia sono l'ombra di sé stessi, ormai simulacri di esseri umani, così come lo sono le bottiglie della nature morte morandiane, ovvero scarne esistenze che si stagliano a mala pena dal fondo bruno monocoloro e che proiettano una sola traccia di vita: la loro ombra. Un riferimento ancora più chiaro alla pittura di Morandi si può rilevare nella poesia *Funebre il sole* (1948-49), inclusa nella stessa raccolta:

Funebre il sole sui nostri dolori,
estraneo il giorno, violento
nel possesso crudele della luce;

essa squallidamente ci rivela
informi come corpi di un delitto
che in noi consumò l'ombra notturna;

o ci sfiora soltanto, spietata,
col frettoloso indugio dei viventi
sui morti abbandonati nella strada.

Tutto il componimento è giocato sul contrasto tra luce violenta e ombra "notturna", entro cui oscilla l'esistenza umana subendone i violenti e dolorosi effetti che rivelano la precarietà di stare aggrappati alla realtà. Anni dopo sarà il fratello Francesco a puntualizzare la relazione tra questo testo poetico e l'incisione degli anni Trenta *Natura morta a grandi segni* di Morandi, caratterizzata da una luce diurna che illumina una terra desolata, una eliotiana "waste land". Anche i tratti più malinconici della sua pittura emergono dalla carta e dalla tela attraverso una luce chiara, forte, solare. Così anche nella

poesia di Gaetano la massima desolazione si raggiunge non nell'ombra notturna ma nelle ombre inquietanti prodotte dal più "funebre" e crudele sole meridiano.

Anche Francesco ha coltivato come il fratello la passione per la poesia, affiancandola per un certo tempo allo studio della storia dell'arte, come testimonia la raccolta *Polvere del tempo* (1943). I componimenti rivelano chiare influenze riconducibili alla poesia leopardiana, al tardo ermetismo, all'esistenzialismo e all'assiduo confronto con il fratello Gaetano, ma anche ai quadri di Morandi, interpretati attraverso lo sguardo di Longhi. Infatti, nella poesia scritta nel 1938, che dà il titolo all'intera raccolta, si può notare la medesima attenzione alla qualità materica della luce che produce le ombre degli oggetti ma ne dilava anche i colori verso una polverosa monocromia:

Polvere malinconica del tempo
ti sollevi e mi copri: abbrividisce
turbata d'aliti la sera. Maggio,
è ancora inquieto e popola le nubi
con un labile soffio di colori.
Non so più se lontano o se mi suona
accanto voce velata d'un'ora
che mi corrode il cuore di ricordo. ⁶²

Le immagini evocate in questi versi sono immerse nella stessa "quotidianità metafisica" a cui appartengono le bottiglie di Morandi, in quanto "totems" che – puntualizza Arcangeli nella sua monografia – «non si affacciano a nessuna ribalta, ma relitti d'una vita, d'un ininterrotto tramando secolare, sembrano approdati tacitamente alla tela, piccolo campo materiale, dalla profonda eternità del tempo umano» ⁶³. La polvere "malinconica" è l'emblema della precarietà dell'esistenza: un velo omogeneo copre lo sguardo e impedisce un contatto diretto con la realtà. È compito dell'artista provare a far affiorare un barlume di vitalità nascosta dalla patina opaca che si stende su tutte le cose, cogliendo i lievi mutamenti di luci e ombre come sintomi di una rinnovata possibilità di resistere alla disgregazione del mondo.

Ma allo storico dell'arte bolognese si deve soprattutto una nuova e originale interpretazione della pittura morandiana, grazie alla sua importante e travagliata monografia su Giorgio Morandi, alla quale lavora fin dalla metà degli anni Cinquanta ma che viene pubblicata solo nel 1964 per l'opposizione congiunta di Longhi e dell'artista stesso. Il motivo di questa avversione è legato soprattutto al fatto che Arcangeli desidera cogliere la matrice unitaria dell'arte di Morandi,

⁶² F. ARCANGELI, *Polvere del tempo*, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 45.

⁶³ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 147.

dimostrando quanto l'estrema solitudine in cui lavorava il pittore non sia da intendersi come una fuga dal mondo ma come un modo per preservare e acuire la propria sensibilità percettiva nei confronti di un tempo storico che stava precipitando verso una sempre maggiore assurdità. Sia le nature morte con bottiglie, scatole e conchiglie sia i paesaggi appenninici di Grizzana si configurano come i sintomi di una realtà in progressivo disfacimento (ad Arcangeli ricordano i versi del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* di Leopardi). In questo desolante contesto, sopravvivono solo alcune isole di umanità e di vitalità, rappresentate dalla leggera variazione dell'ombra di una bottiglia su un ripiano di colore omogeneo o dalla particolare tonalità di verde che sembra consentire ancora un legame sincero con la natura e la memoria di un paesaggio familiare.

Nella sua inconsueta monografia che ibrida critica d'arte e biografia, Arcangeli è stato in grado di indagare addirittura l'anima del pittore, scorgendola oltre la materia pittorica distesa sulle tele, dietro la quale si era nascosto per proteggersi dal male del mondo. Il pittore viene quasi preso alla sprovvista dall'eccessiva intimità delle interpretazioni proposte dal critico, come se lo avesse smascherato in modo eccessivamente palese, rivelando al mondo non solo la sua poetica ma anche le sue più intime angosce. Infatti, Arcangeli propone un'analisi storico-artistica azzardata per l'epoca, in base alla quale Morandi si configura come una sorta di capostipite appartato del naturalismo informale italiano, i cosiddetti "ultimi naturalisti" (Morlotti, Mandelli, Romiti e altri): «Egli ha aperto, con pochissimi altri, la strada malcerta, sfibrante, angosciata, di certi lenti nascosti europei. Per intuire la vita delle antiche dimore, il germogliar disperato di pochi fiori, Morandi non avrebbe potuto inventare qualche cosa di molto diverso, in pittura, di questo sobrio triste casalingo *informel*»⁶⁴.

Dunque, le nature morte morandiane stanno alla base di un'arte informale provinciale, tipicamente padana, ma anche affine alle più scabrose esperienze dell'informale europeo (come Wols in Germania e Fautrier in Francia) e dell'espressionismo astratto americano (come nel *dripping* di Pollock). Per Arcangeli, i naturalisti informali riconoscono che in Morandi non c'è alcun filtro tra uomo e natura, perché «il diaframma vero è la vita umana, da cui non si evade»⁶⁵. Di conseguenza, Arcangeli sostiene che Morandi non solo appartiene alla generazione di grandi pittori quali Picasso, Braque, Carrà e De Chirico, ma addirittura è l'anticipatore di una generazione di sperimentatori come Soutine, Tobey e Fautrier.

Così propone anche una comparazione tra la pittura di Morandi e la poesia di Eliot e Montale, perché pur nelle diversità in tutti questi autori «il senso della vita, l'indagine umilissima ha il valore universale degli angoli ineliminabili dell'esistenza, dell'*hic et nunc*, d'un pugno di terra o d'una tazza

⁶⁴ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 129. Vedi inoltre A. EMILIANI, *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in *Turner Monet Pollock: dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo a cura di C. Spadoni, Milano, Electa, 2006, pp. 57-62.

⁶⁵ Ivi, p. 174.

smessa, d'un misero nudo e d'un osso di seppia, d'una galassia o d'una città lontana, o d'una "terra desolata", in questi uomini è analogo»⁶⁶. Le nature morte di Morandi e gli ossi di seppia montaliani hanno la medesima funzione: sono il correlativo oggettivo della condizione umana in quella "terra desolata" che è il primo Novecento, condizione magistralmente descritta da Eliot nella poesia *La sepoltura dei morti* tratta da *The Waste Land* (1922): «La tua ombra che dal mattino a lunghi passi ti cammina dietro / O la tua ombra che a sera s'alza ad incontrarti; / In un pugno di polvere ti mostrerò la paura»⁶⁷.

Eugenio Montale

Il poeta più vicino al sentimento della pittura morandiana è stato proprio Eugenio Montale (1896-1981), anche se il rapporto tra i due non è particolarmente intenso. È stato Francesco Arcangeli ad intuire per primo che in Italia negli anni Trenta solo Montale poteva essere considerato quasi "fratello" di Morandi anche se non si conoscevano. Di recente, la storica dell'arte Marilena Pasquali – fondatrice nel 1993 del Museo di Casa Morandi – ha ricostruito i rapporti tra le loro vite parallele e complementari nel volume *Morandi e Montale. Un intrecciarsi di piani poetici* (2022)⁶⁸. Infatti, Morandi e Montale si incontrano negli anni Quaranta grazie ad amici comuni come de Pisis, Brandi, Magnani e Giuseppe Raimondi. In una di queste occasioni, il poeta acquista direttamente dall'artista due dipinti – un piccolo mazzo di fiori in vaso del 1942 e una natura morta del 1946 – che lo accompagnano poi nel trasferimento da Firenze a Milano nel 1948.

L'analogia tra i dipinti di Morandi e le poesie di Montale si fonda sulla medesima concezione della condizione dell'uomo tra le due guerre, e si rende esplicita nella tecnica del correlativo oggettivo: l'uomo è fragile come un oggetto residuale, un osso di seppia o un contenitore che ha perduto la propria funzione. Le bottiglie di Morandi sono sempre sull'orlo della dissipazione come i paesaggi effimeri evocati nei versi montaliani, marine ventose, costoni rocciosi, viottoli polverosi che tendono a svanire lasciando una vaga memoria nell'osservatore, che vede rispecchiare la propria condizione in quell'intangibile evanescenza. Emblematica di questa possibile analogia tra pittore e poeta si può rintracciare appunto nella raccolta *Ossi di seppia* (1925), in testi assai noti come *Forse un mattino andando*:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:

⁶⁶ Ivi, p. 181.

⁶⁷ T.S. ELIOT, *La sepoltura dei morti*, da Id., *Poesie*, traduzione di L. Berti, Parma, Guanda, 1955. Edizione in possesso dei fratelli Arcangeli.

⁶⁸ M. Pasquali, *Morandi e Montale. Un intrecciarsi di piani poetici*, Roma, Succedeoggi libri, 2022.

il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Le nature morte composte da bottiglie, barattoli, contenitori di varie forme e altri oggetti d'affezione sono pervase dalla medesima tensione, volta a cogliere un frammento di quiete nel fluire inarrestabile del tempo e nel mutamento continuo della luce e degli agenti atmosferici. Si tratta di una metafisica dell'oggetto quotidiano, che di certo trasforma gli oggetti nell'emblema della desolante condizione umana ma non dimentica la relazione affettiva con gli oggetti stessi, perché è solo grazie all'azione della memoria che anche in un'epoca di crisi l'essere umano può mantenere un minimo livello di umanità; come emerge anche nella strofa finale di *Merigiare pallido e assorto*:

Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguire una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Anche in questo caso la luce solare ha un ruolo determinante, perché illumina completamente il soggetto immerso nel paesaggio rivelando il “travaglio” di esistere, una vita dolente e arida come lo sono i “cocci aguzzi di bottiglia” sopra la muraglia. Si tratta della cosiddetta poetica degli “scarti”, oggetti residuali che corrispondono ad una vita ridotta all’osso, come si evince anche dal titolo originario della raccolta che doveva essere *Rottami*. Il tema della disgregazione, però, viene esposto non attraverso una versificazione sgretolata ma – come ha rilevato puntualmente Pier Vincenzo Mengaldo – attraverso immagini di disgregazione: «Ecco allora che contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono detti in uno stile niente affatto disgregato e smozzicato, anzi quanto mai compatto, assertivo, deciso, insomma eloquente: la compresenza di uno spirito che nega e di una pronuncia fortemente asseverativa e rotonda [...] torna negli *Ossi* ed è uno dei motivi primi della loro importanza, permanente»⁶⁹.

Nella poesia internazionale

Nella seconda metà del Novecento, la poetica visiva morandiana incide fortemente anche sul panorama della poesia internazionale. Infatti, una singolare coincidenza unisce due poeti assai lontani tra loro, come il brasiliano Murilo Mendes (1901-1975) e il polacco Adam Zagajewski (1945-2021), che provengono da due nazioni in situazioni sociopolitiche differenti e che appartengono a due generazioni distanti. Il comune interesse per la pittura e le arti figurative, che entrambi hanno coltivato in tempi e modi diversi nella loro creazione letteraria, li ha portati ad individuare nell’opera di Morandi uno stimolo decisivo per alcuni dei loro componimenti più intensi.

Per Mendes la passione per l’arte è legata al forte rapporto di amicizia con il pittore Ismael Nery, che aveva conosciuto a Rio de Janeiro negli anni Venti e che gli ha trasmesso fin da giovane un particolare interesse per le arti figurative. Infatti, l’amicizia con Nery è stata decisiva anche per far avvicinare Mendes alla critica d’arte, attività che pratica per tutta la vita a fianco di quella poetica: in occasione di una mostra dell’amico nel 1929, Mendes scrive il suo primo testo critico a commento delle opere esposte. Dopo la morte precoce dell’amico pittore nel 1934, il poeta brasiliano vive una profonda crisi personale che lo porta alla conversione al cattolicesimo e ad avvicinarsi al modernismo spiritualista. Dopo la Seconda guerra mondiale, comincia a trascorrere lunghi soggiorni in Europa; in particolare, si reca spesso a Parigi dove incontra artisti con cui era in contatto l’amico pittore, tra i quali Marc Chagall. Quando a partire dal 1952 Mendes giunge stabilmente in Europa come addetto culturale in Belgio, Paesi Bassi, Francia e poi dal 1957 a Roma, dove insegna Letteratura brasiliana

⁶⁹ P.V. MENGALDO, “L’opera in versi” di Eugenio Montale, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 66-120.

all'Università di Roma "La Sapienza", ha modo di entrare in contatto con gli artisti locali, che spesso gli commissionano testi di presentazione per le loro esposizioni.

Di conseguenza, per Mendes critica d'arte e poesia vanno di pari passo, e spesso i suoi interessi per le arti figurative contagiano anche la sua creazione letteraria (numerosi i riferimenti a de Chirico e Picasso). Tale commistione viene testimoniata dalla raccolta *Ipotesi*, l'unica scritta in lingua italiana, che viene pubblicata postuma nel 1977⁷⁰, nella quale confluiscono brevi testi poetici ispirati alle opere pittoriche con cui sentiva una maggiore consonanza. In questa raccolta, è contenuta anche la poesia dedicata esplicitamente a Morandi:

Morandi controlla il sonno delle bottiglie
che a loro volta controllano
la veglia di Morandi

Sotto i portici bolognesi
Morandi cammina
orfano di padre e di bottiglia.

Nel breve componimento, il pittore diventa personaggio della propria opera, colto mentre pratica le due attività che più amava: dipingere e camminare. Viene sottolineato il rapporto di reciproco rispecchiamento tra Morandi e le sue bottiglie, che non sono solo l'oggetto feticcio del suo fare artistico ma diventano soprattutto gli "individui" con cui instaura una relazione di maggiore familiarità e interdipendenza. Si tratta certamente di una semplificazione interpretativa, che però consente al poeta di individuare allo stesso tempo il fulcro più intimo della scarna esistenza del pittore, una solitudine colmata dagli oggetti d'affezione, e anche la propria condizione di individuo scisso tra due continenti che si sente orfano delle proprie radici.

Invece, per Zagajewski l'interesse per Morandi si innesta in una situazione personale assolutamente diversa. Nato in Ucraina da famiglia polacca e costretto a trasferirsi in Polonia a causa del programma sovietico di espulsione dei cittadini polacchi attuato nel Secondo dopoguerra, comincia a scrivere poesie verso la metà degli anni Sessanta quando si trova a Cracovia per studiare psicologia e filosofia all'Università Jagellonica. La sua prima raccolta *Komunikat* (1972) è decisamente legata alla poetica della New Wave polacca, il movimento letterario nato dalle rivendicazioni del 1968 che proponeva una profonda sperimentazione letteraria al fine di opporsi alle falsificazioni del regime comunista e al linguaggio della propaganda. Così, quando nel 1975 firma la

⁷⁰ M. MENDES, *Ipotesi*, Parma, Guanda, 1977.

lettera di protesta contro le politiche del Partito Comunista imposte alla Polonia, la cosiddetta “lettera dei 59” per il numero degli intellettuali polacchi coinvolti, le sue opere vengono sottoposte a censura.

Di conseguenza, nel 1981 abbandona la Polonia e si rifugia a Parigi, dove vive fino al 2002 quando finalmente può rientrare a Cracovia. Nel corso dei lunghi anni di esilio, Zagajewski trasforma la sua poetica, attenuando gli aspetti legati alla contestazione politica e dedicando maggiore spazio alla riflessione sulla storia europea e sulle contraddizioni del presente, in particolare sulla divisione del mondo in due blocchi contrapposti. Si tratta dunque di una poesia caratterizzata da tratti prettamente intellettuali, con precisi riferimenti culturali a scrittori e artisti, che hanno svolto un ruolo fondamentale per il poeta durante la sua formazione e durante gli anni di esilio. Anche Morandi rientra in questo personale pantheon, come testimonia la poesia dedicata direttamente al poeta bolognese e alle sue nature morte:

Gli oggetti vegliavano anche di notte,
mentre lui dormiva sognando l’Africa;
la brocca di porcellana, due annaffiatoi,
le verdi bottiglie da vino, un coltello.
Quando dormiva sodo, come può dormire
solo un artista esausto, stremato,
gli oggetti ridevano, prossimi alla rivolta.

L’annaffiatoio, ficcanaso dal lungo becco,
sobillava gli altri, febbrile,
e il sangue pulsava selvaggio nella porcellana
ignara del tocco di labbra assetate,
solo occhi, sguardo, percezione.

Di giorno erano più docili e persino fieri:
tutta la ruvida esistenza del mondo
trovava rifugio in questi oggetti,
abbandonando per un attimo il ciliegio
in fiore e il cuore afflitto dei morenti.

Anche in questo caso, come per Mendes, il pittore viene colto nel momento in cui si addormenta esausto nella sua stanza, sognando un lontano altrove e consentendo agli oggetti posti sul ripiano di lavoro una libertà di azione ed espressione che non possiedono alla luce del giorno. Come ha rilevato la traduttrice italiana Krystyna Jaworska nella postfazione al volume *Dalla vita degli oggetti*

pubblicato nel 2012, la tecnica della prosopopea caratterizza la poesia di Zagajewski e si riverbera anche nel componimento dedicato ai quadri morandiani: «Nell'immobilità della pittura, il poeta intravede il paradossale convivere di esistenza e annientamento, in quanto contrarre la vita in un istante richiama l'idea della morte. I quadri sono in senso stretto "nature morte", per cui a essi si associa l'inquietudine e il dolore, la consapevolezza che una dimensione diversa presuppone l'annientamento della dimensione presente. Allo stesso modo però ciò che è morto rivive, ciò che è statico diviene dinamico. I quadri si animano. [...] In Morandi, la brocca, le bottiglie e gli altri oggetti dello studio del pittore pulsano di emozioni e sentimenti di rivolta nella notte»⁷¹. L'atmosfera onirica della poesia fa emergere la vitalità cristallizzata degli oggetti in attesa di essere dipinti da Morandi, che durante il giorno invece può disporli sul tavolo come vuole, secondo il proprio umore. Il poeta polacco sintetizza in due versi la poetica morandiana, ritrovando una corrispondenza emotiva anche nella propria esperienza di esiliato, che per lunghi anni ha dovuto trovare rifugio negli oggetti d'affezione: «tutta la ruvida esistenza del mondo / trovava rifugio in questi oggetti».

Dunque, la pittura morandiana assume nel passare degli anni un respiro non solo nazionale ma anche internazionale, perché evidentemente il pittore bolognese è stato in grado di cogliere il sentimento epocale dell'essere umano nel Novecento e oltre, quella condizione di malinconica precarietà nella quale la vitalità viene ridotta al minimo. È rilevante notare che Morandi sviluppa lentamente e meticolosamente tale capacità di rappresentare la scissione tra essere umano e natura, sempre a partire dal suo angolo appartato di mondo, un microcosmo provinciale che riflette una crisi esistenziale più ampia. Attraverso le minime variazioni tonali delle nature morte, dei vasi di fiori e dei paesaggi appenninici, Morandi delinea con esattezza quel sentimento di scabra aridità dell'esistenza umana nel secolo caratterizzato da due guerre mondiali, che anche i poeti coetanei e quelli delle generazioni successive stavano cercando di afferrare con i loro versi, alla ricerca delle parole adatte e necessarie a trattenere quei barlumi di vitalità in un mondo in rapida dissoluzione.

⁷¹ K. Jaworska, *La poesia tra incanto e ironia*, in A. Zagajewski, *Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983-2005*, Adelphi, Milano 2012, p. 220.

INDICE

FABIO MOLITERNI, <i>Premessa</i>	III-VI
FRANCESCO MUZZIOLI, <i>Perché la poesia visiva è sperimentale di suo</i>	1
ANDREA INGLESE, <i>La vanga di Velazquez: utopia e immagini pittoriche</i>	15
MARCO MAGGI, <i>Felicità e Aldonza. Una prefigura cervantina tra Gozzano e Soffici</i>	21
FILIPPO MILANI, <i>La pittura di Giorgio Morandi nella poesia contemporanea</i>	29
MARGHERITA BOFFANO, <i>Immergersi nella fucina creativa dell'artista Doppelbegabt. Il Buch Einer Nacht di Friedrich Dürrenmatt</i>	49
GIUSEPPE MARRONE, <i>Un poemetto «rubato al cinema»: Nel bosco di Alessandro Parronchi</i>	73
LUIGI MARFÈ, <i>Immagini del senso perso. La poesia visiva di Edward Lear e Toti Scialoja</i>	85
MARCELLO CICCUTO, <i>Quando la poesia diventa immagine: i Poèmes Industriels di Marcel Broodthaers</i>	103
MARILINA CIACO, <i>Verso un «grado zero» dell'immagine? De-figurazione e ri-figurazione in alcune scritture contemporanee</i>	109
CHIARA PORTESINE, <i>«Un vuoto senza fine, pieno di significato». L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità</i>	125
ANTONIO DEVICIENTI, <i>Codici verbali e visuali in Pennati, Guatteri, Egger</i>	153
LAVINIA TORTI, <i>«La luce in tempo, il tempo in movimento». Performance ed esposizione in alcuni iconotesti poetici contemporanei</i>	169
RICCARDO DONATI, <i>Ékphrasis pandemica. Luigi Socci in visita alla Fondazione Querini Stampalia</i>	185
UGO FRACASSA, <i>Il quadro della relazione. Per una sinossi del Commiato da Andromeda di Andrea Inglese</i>	199

GIULIA PELLEGRINO, «Lo sguardo / della cernia / nel buio di un fondale». <i>Fotografia e poesia in Autoritratto automatico di Umberto Fiori</i>	209
---	-----

PENS PAPERS

DAVIDE DOBJANI, <i>Pasolini e Panagulis. Appunti per immagini</i>	223
LUCA NIGRO, SOFIA MAZZOTTA, MARIANNA PENDINELLI, <i>Su Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud di Tommaso Di Ciaula</i>	231
MARCO MONTANARO, <i>Farsi viaggiatori: la letteratura globale di Alessandro Leogrande</i>	249
LUIGI LIACI, <i>Cresciuti «lenti» nella «sottovita». Su L'erba di nessuno di Enrico Testa</i>	253

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2023 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>