

MORANDI
LA SERIE COMO TEMA PICTÓRICO
(1946-1964)

RAQUEL AGUILAR ALONSO
Juan Bautista Peiró López
Juan Antonio Lorca Sánchez
Junio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

MORANDI
LA SERIE COMO TEMA PICTÓRICO
(1946-1964)

MORANDI
LA SERIE COMO TEMA PICTÓRICO
(1946-1964)

RAQUEL AGUILAR ALONSO
Juan Bautista Peiró López
Juan Antonio Lorca Sánchez
Junio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La redacción de esta tesis ha sido posible gracias a las sabias recomendaciones de Helio Piñón, a la amabilidad y disposición de Lorenza Selleri, al cariño de los que han estado a mi lado, y sobre todo, a mis hijos, Luis, Raquel, María e Ignacio por su estímulo y alegría.

A Juan Luis
In memoriam

RESUMEN

La insistencia de Giorgio Morandi (Bologna 1910-1964) en unos escasos temas a lo largo de toda su vida y su apuesta por una pintura puramente visual son los dos principios básicos que caracterizan su obra en un contexto histórico y cultural convulso. En este sentido, la consolidación y la fecundidad de su trabajo en serie tras la Segunda guerra mundial aconseja que nos detengamos en este periodo.

La conveniencia de ordenar sus series y agrupar los cuadros de un mismo motivo, prevalece. Analizar los procesos formales que subyacen a cada grupo, reconocer sus semejanzas y sus diferencias, así como contrastar unas series con otras, nos permite profundizar en la naturaleza de su obra al mismo tiempo que reconocer las particularidades de cada cuadro.

Del mismo modo, la representación, la abstracción o la experimentación son algunos de los conceptos que estudiamos a propósito del pintor y que nos ayudan, no solo a interpretar su obra sino a reflexionar sobre la pintura moderna. Y, sobre todo, a reconocer en Morandi un referente sólido e imprescindible al que remitirnos hoy.

La insistència de Giorgio Morandi (Bologna 1910-1964) en molt pocs temes al llarg de tota la seua vida i la seua aposta per una pintura purament visual són els dos principis bàsics que caracteritzen la seua obra dins un context històric i cultural convuls. En eixe sentit, la consolidació i

la fecunditat del seu treball en sèrie després de la Segona guerra mundial aconsella que ens detingam en aqueix període.

Hi preval la conveniència d'ordenar les seues sèries i d'agrupar els quadres entorn d'un mateix motiu. Analitzar els processos formals subjacents a cada grup, reconèixer les semblances i les diferències, així com contrastar unes sèries amb altres, ens permet d'aprofundir en la natura de la seua obra al mateix temps que advertim les particularitats de cada quadre.

De la mateixa manera, la representació, l'abstracció o l'experimentació són alguns dels conceptes que estudiem a propòsit del pintor i que ens ajuden, no sols a interpretar la seua obra sinó també a reflexionar sobre la pintura moderna. I, per damunt de tot, a reconèixer en Morandi un referent sòlid imprescindible a qui remetre'ns avui.

The insistence of Giorgio Morandi (Bologna 1910-1964) in a few issues throughout his life and his commitment to a purely visual painting are the two basic principles that characterize his work in a turbulent historical and cultural context. In this sense, the consolidation and the fruitfulness of his work in series after the Second World War suggest that we should stop in this period.

The convenience of ordering their series and group pictures of the same topics prevails. Analyze the formal processes underlying each group, recognize their similarities

and differences, as well as a contrast to other series, and allow us insight into the nature of his work while recognizing the specificities of each picture.

Similarly, representation, abstraction and experimentation are some of the concepts we study about the painter and help us, not only to interpret his work but to reflect on modern painting. Specially, to recognize Morandi as solid and indispensable reference nowadays.

ÍNDICE

1. Introducción	13
2. Aproximación al pintor	19
2.1. Contextualización	23
2.2. Los antecedentes formales	37
3. Aproximación a la obra	55
3.1. La mirada	57
3.1.1. El estudio	57
3.1.2. Ojos de pintor	65
3.2. La obra	73
3.2.1. El motivo	75
3.2.2. Del motivo al cuadro	79
3.3. Las series	87
4. El proyecto de Morandi	95
4.1. La Genealogía de los Bodegones (1946-1964)	99
4.1.1. La búsqueda del origen	101
4.1.2. Los criterios de ordenación	105
4.2. Series y familias: La teoría de los Conjuntos	113
5. Análisis de la forma. Los bodegones de 1946 a 1964	117
5.1. Elementos de la forma	119
5.2. Ensayo de verificación	137
5.2.1. La serie del candil (1954-1963)	137
5.2.2. La serie de las botellas persas (1957-1964)	155
5.2.3. La serie de forma rectangular o “pianta quadrata” (1946-1959)	169

A modo de conclusión:	
<i>La idea de serie como proyecto pictórico</i>	183
Fuentes consultadas	189
ANEXOS	203

1. INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral que tenemos en nuestras manos es la de una persona cuya principal inquietud es la pintura. Hecho que explica su origen, motiva su redacción y orienta la elección del tema.

Giorgio Morandi es un pintor inmerso en la tradición italiana que abarca un periodo decisivo para la pintura moderna. Su juventud coincide con los años de las vanguardias, permanece activo en el tiempo de entreguerras y alcanza el cénit de su madurez en la posguerra. Muere en 1964, año simbólico para muchos ya que coincide con la primera exposición de la pintura "Pop Art" en Italia. Acontecimientos que describen un ciclo temporal complejo, con un principio y un fin, que muchos identifican con el comienzo y los epígonos de la pintura moderna.

En este contexto, todo apuntaba a centrar la tesis en el estudio de su obra madura, cuando se ha diluido la convulsión de las vanguardias y ha finalizado la guerra. Porque Morandi participa de movimientos artísticos decisivos, como lo son algunas corrientes de vanguardia, pero su carácter pertinaz a lo largo de toda su vida se traduce en una trayectoria constante y comprometida que le permite continuar desarrollando su pintura ajeno a modas y sobresaltos. Finalmente halla en los años de posguerra un terreno abonado para profundizar en todos aquellos aspectos que se vienen forjando en su pintura desde la juventud.

Su obra destaca por la investigación formal que traduce y la conjugación de ésta con la figuración y el estudio del natural. Dentro de este campo resulta

especialmente sugerente el peso que adquiere la composición y la apuesta por una plasticidad concreta.

Cuando nos detenemos en su pintura, sobre todo, a través del estudio de sus obras completas, descubrimos algo que intuíamos pero que no apreciábamos en toda su dimensión: su trabajo en serie. Resulta una revelación tanto por su carácter como por su extensión y continuidad a lo largo del tiempo y entendemos el interés de profundizar en este aspecto.

De este modo, definimos y acotamos el tema desde diferentes puntos de vista. En lo que se refiere al conjunto de la obra que Giorgio Morandi desarrolla distinguimos la pictórica, en concreto, los óleos, sin por ello dejar de mirar otras técnicas que trabaja en paralelo y que tienen mucho que ver con la primera, como son los dibujos y las acuarelas. Dentro de ésta, optamos por profundizar en una temática en particular, los bodegones, dejando en un segundo plano otras como las flores o los paisajes, que dado el caso, contrastaremos.

Ahora bien, si una limitación resulta definitiva es la temporal. Identificamos su madurez con la consolidación de su trabajo en serie, lo que nos lleva a acotar un periodo que empieza en 1946 y termina con su muerte. Aunque dentro de este intervalo serán los últimos diez años de su obra sobre los que recaerán mayoritariamente nuestras reflexiones.

Todo lo anterior aconseja realizar un trabajo previo de racionalización de sus series, es decir, de ordenarlas bajo ciertos criterios que nos permitan construir el discurso sobre unos pilares sólidos sin perder de vista el riesgo

que corre un estudio de este tipo de caer en la fetichización del objeto que estudia. Algo que se ha tratado de evitar contextualizando su obra en otros ámbitos, como el social y formal en sentido amplio. Se pretende que el conocimiento de sus series sugiera caminos para conocer su obra sin cerrar otros que puedan ayudar a ello. Lo cual no es óbice para que, en ocasiones, la metodología pueda llevar a alguna simplificación para clarificar la estructura interna de sus series.

Es decir, aunque este trabajo y los criterios que lo orientan serán iniciales, nunca serán determinantes en la medida que siempre se considerarán un medio para conocer la obra sin por ello identificarlos con su interpretación. Serán otras fuentes las que nos acompañarán en este cometido y conformarán el marco discursivo en el que se desarrolla la tesis.

En ese sentido, nos referimos al conjunto de conocimientos o referencias que permiten nuestra aproximación al pintor y a su obra. Un conjunto heterogéneo que podemos entender a través de dos polos bien diferenciados, por un lado, el *corpus* teórico que conforman las fuentes que se consultan, y por otro, todo aquello que se desprende de la experiencia pictórica propia.

En el primero, la teoría, podemos diferenciar tres grandes grupos. Uno, la bibliografía relacionada con el pintor, artículos de revistas especializadas, artículos de prensa, catálogos de exposiciones y monografías. Dos, estudios y publicaciones diversos sobre pintura moderna, escritos y testimonios de pintores (Cézanne, Klee ...), ensayos próximos a la cultura del momento y el entorno de

Morandi (Teorías de la “pura visualidad” con nombres como Berenson o Wolfflin, entre otros) y artículos y ensayos diversos (Greenberg, Tapiès ...). Tres, teorías estéticas en sentido amplio, como la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant o la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno. También, las que orientan el trabajo clasificatorio de las series, como lo es la Genealogía de Foucault.

En el segundo, la práctica, cuyo origen se halla en el compromiso de la doctoranda con su pintura. Aporta esas experiencias personales e insustituibles directamente relacionadas con su trabajo que le permiten interpretar la obra del pintor de una manera especializada.

De este modo, el desarrollo de la tesis corre parejo a la biografía personal de la investigadora que describe un ciclo a lo largo de los años en los que la realiza. Un ciclo marcado por la pugna entre lo estudiado y lo experimentado, y por las intermitencias entre ambos. Así, a grandes rasgos podemos describir este ciclo desde sus prolegómenos, cuando se comienza la tesis poco después de finalizar los estudios de Bellas Artes, se posee una práctica pictórica en ciernes y muchas inquietudes asociadas a la pintura y a la teoría que ayuda a orientarla. En ese momento, la principal fuente para investigar a Morandi es el estudio de su obra a partir de monografías, catálogos y exposiciones. Se mira, se estudia y se descubre la obra. En todos los sentidos, resulta definitivo el estudio de sus obras completas.

Tras esta primera incursión en el conocimiento de la obra del pintor se buscan y estudian otras fuentes que parecen complementarias y enriquecedoras. Pero el

marco teórico que ofrecen, en determinado momento, llega a anteponerse al estudio directo de su obra. Se discute por un territorio más próximo a la estética que a la pintura, lo que en determinado momento exige una reorientación del discurso. Es decir, se impone la necesidad de adoptar una perspectiva coherente con la motivación original que dio lugar a la tesis. Finalmente, es la insistencia de la doctoranda con su pintura la que resitúa todo lo anterior y define el marco discursivo desde el cual se interpretan las fuentes.

Además, se trata de una tesis redactada en un periodo de tiempo prolongado, y si bien es verdad que en ese periodo existen momentos de mayor o menor dedicación, también lo es que nunca se abandona. En efecto, la investigación comienza en el año 2004 durante los cursos de doctorado, continúa en el trabajo de investigación y el DEA, en el 2007 y termina con su redacción final en el 2014. Un ciclo temporal que abarca 10 años.

Ahora bien, como hemos avanzado, si un hecho es determinante es la relación no siempre fácil y muchas veces reñida entre su redacción y la pintura propia. En ocasiones resulta complejo compaginar ambas, no tanto por el tiempo que necesitan como por la dedicación o concentración que exigen. De este modo, de la interacción entre la redacción de las tesis y la pintura surgen una serie de cuestiones que tienen que ver con la relación entre la teoría y la práctica que obligan a plantearse no solo el marco discursivo desde el cual interpretar las fuentes sino también la actitud que adoptar frente a la investigación. Es decir, se trata de dar un valor equilibrado a todas las

facetas que confluyen en su redacción para que puedan enriquecerse sin menoscabar sus potencialidades.

Sin embargo, los términos en los que se produce la relación anterior no siempre son claros, y en muchas ocasiones el ritmo del trabajo se impone sobre su equilibrio natural. Finalmente, pensamos que la consolidación del marco discursivo en el último periodo de la redacción de la tesis permite terminarla y darle una forma unitaria.

Se toma conciencia de que todo planteamiento posee sus límites, los mismos que permiten avanzar en cierto sentido. Se opta por unos medios de análisis de los que emanan muchas preguntas. No se pretende agotar ninguna de las vías que se proponen y se apuesta por sugerir otras nuevas.

De este modo, podemos explicar la tesis a través de tres ejes principales que la vertebran. La definición del índice, la proporción entre los textos y las imágenes a través de la maquetación y el papel definitivo que adquiere la parte gráfica, es decir, todos los esquemas que vienen a ilustrar o explicar lo que los textos por sí solos no podían.

Sobre el índice podemos destacar los contenidos esenciales de cada capítulo. En el presente, introducimos la tesis a través de sus características principales y la motivación que la origina. Hacemos hincapié en su desarrollo en relación a la biografía de la doctoranda.

En el segundo, tratamos de contextualizar la obra del pintor desde dos puntos de vista distintos. Uno, a través de la relación de Morandi con el momento histórico que vivió, y, dos, a través de los pintores que él mismo reconoció como referentes de su obra. De ese modo, se es-

boza un recorrido a lo largo de su trayectoria artística en la que se destacan momentos relevantes de la historia, como el surgimiento de las vanguardias y la guerra, e hitos en su carrera, relacionados con el reconocimiento que logra en su madurez y que se refleja en la obtención de premios y exposiciones. Todo ello acompañado de una selección de la crítica coetánea y de las polémicas que la caracterizan. A continuación, se atiende a la relación de su obra con la tradición gracias a las referencias de los pintores que él mismo destacó en entrevistas y artículos junto a la crítica que atendió este aspecto.

En el siguiente capítulo, el tercero, nos aproximamos a su obra desde otra perspectiva. Nos detenemos en las características de su estudio, tanto el de Via Fondazza, en Bolonia, como en el de Grizzana, villorrio en el que veraneó, y en los objetos que le sirvieron de referente a lo largo de toda su vida tratando de profundizar en la relación que mantienen con su obra. Extremo que nos lleva a plantearnos diferentes cuestiones relativas a la capacidad interpretativa del pintor, a su manera de entender la observación de la realidad o al modo en el que ajusta el motivo a los principios formales de sus cuadros.

De hecho, se insiste en este aspecto y en los pasos que supuestamente podría seguir en la elaboración de sus cuadros. Se estudia la disposición del motivo a través de dos vistas distintas, la que ofrece en planta -gracias a los dibujos de las bases de los objetos sobre las mesas- y en alzado -tomando como referencia un acetato cuadrulado que el pintor utilizaba-. También, a través de los dibujos y los cuadros que mantenía durante meses

colgados en las paredes de su estudio, al carácter de su experimentación y sus huellas, como la de todos los cuadros fallidos convertidos en una masa de pintura seca sobre su caballete o "quadri sbagliati." Finalmente, nos detenemos en la idea de serie como concepto que incorpora y ordena lo anterior.

A continuación, en el capítulo cuatro, nos adentramos en la dimensión que posee su trabajo en serie y en la pertinencia de estudiarlo en su conjunto. Lo que nos invita a realizar un trabajo previo de ordenación que tenga en cuenta otros que también han profundizado en este aspecto. Cometido que abordamos desde el marco discursivo que nos ofrece la genealogía por su capacidad para traducir las relaciones entre los cuadros de Morandi y su carácter integrador. Partiremos del concepto de "origen" entendido como "el complejo hilo de la procedencia", en palabras de Foucault, autor del que también tomaremos otros conceptos como el de emergencia, fragmentación o singularidad.

Ideas que nos acompañarán en la labor de reconocer y ordenar las series a través de tres criterios básicos: el motivo, la datación, y los procesos compositivos que inciden en el primero. Ahora bien, a la hora de profundizar en el conocimiento de algunas de sus series se impondrá la necesidad de aislarlas del conjunto para poder detenernos en sus particularidades, lo que nos invitará a incorporar al estudio anterior una nueva disciplina: la teoría de los conjuntos nos ayudará a establecer los límites entre las series y a definir familias dentro de éstas.

En el último y quinto capítulo profundizamos en la obra de Morandi desde el punto de vista que nos reportan los anteriores estudios. Nos detenemos en la impresión que ofrece el conjunto de la obra y de los rasgos que la caracterizan, como puede ser la ortogonalidad que subyace a casi todas las composiciones, la relación entre la figura y el fondo, las sombras y la luz, así como la correspondencia entre tono y forma. También atendemos a las cualidades del claroscuro y las transparencias ligadas a la idea de contorno, línea y pincelada.

Nos centramos en tres de sus series más relevantes, concretamente, la del candil, "X", la de las botellas persas, "AC," y la de forma rectangular o "pianza quadrata," "A". Seleccionadas tanto por sus particularidades como por las características que nos permiten relacionarlas con otras series. Es decir, de hilvanar un discurso que las trascienda y que enriquezca la interpretación entre ellas hasta tratar todos aquellos aspectos que se consideran imprescindibles.

Un estudio posible y que cobra sentido a través de los gráficos a los que da lugar el trabajo realizado en el anterior capítulo y que incorporamos como anexos al final de la tesis.

Nos referimos a toda la parte gráfica, es decir, a los esquemas, líneas de tiempo, cuadros analíticos, y sobre todo, al peso que adquiere la genealogía que propone estructurar la obra y sus series. También hay esquemas que acompañan el texto, como por ejemplo los que se sintetizan ideas relativas al claroscuro o la composición de un cuadro y detalles de gráficos extraídos de otros más amplios que ilustran alguna particularidad.

En este sentido, la maquetación estructura los contenidos anteriores y relaciona textos e imágenes de una forma determinada. Se otorga un papel primordial a éstas últimas ya que la redacción se orienta bajo el requisito previo de no escribir sobre cuestiones que no podamos ilustrar en la medida en que la pintura es ante todo un fenómeno visual. Se trata de que las imágenes no solo ilustren lo que se dice en el texto sino que lo completen, amplíen u ofrezcan un punto de vista más adecuado del que las palabras pueden brindar.

Ahora bien, no todas las imágenes poseen el mismo carácter. Se establece una jerarquía entre las imágenes a toda página y las que ocupan el tercio superior. Algunas, como en las que aparece Morandi, el hombre, ayudan a dar forma a la maqueta de la tesis y a contextualizar los contenidos. Mientras que las reproducciones de obras y gráficos varios explican lo que los textos introducen.

Al final, incorporamos a modo de conclusión una reflexión en torno a la idea de serie y compilamos las fuentes consultadas en forma de bibliografía comentada.

Por último, anexamos un dossier de la obra pictórica de la doctoranda, estructurado por series y en orden cronológico que completa el punto de vista que orienta la tesis.

2. APROXIMACIÓN AL PINTOR

La caracterización de Morandi dentro del curso de la historia ha sido una de las cuestiones más polémicas y debatidas. Mientras unos veían en Morandi a un pintor tradicional, otros lo consideraban exponente de la pintura moderna. Lo que siempre ha desencadenando discusiones servidas en medio de una ensalada de conceptos de los que se ha hecho diferente uso y abuso, y que tienen mucho que ver con la tormenta de ideas y movimientos estilísticos de los que ha sido testigo la historia del siglo veinte.

Aunque, recientemente, han sido objeto de revisión, como se desprende de algunas exposiciones del museo Thyssen Bornesmiza de Madrid comisionadas por el entonces conservador, Tomás Llorens, y los textos recogidos en los correspondientes catálogos publicados por el mismo museo, como "Forma. El ideal clásico en el arte moderno"¹ en el 2001, o "Mímesis. Realismos modernos"² cuatro años después. Exposiciones en las que se trata de resaltar la relevancia de las manifestaciones artísticas, no vanguardistas, comprendidas entre 1880 a 1940.

A pesar del valor y la necesidad de un planteamiento de ese tipo las claves interpretativas que nos ofrece son limitadas cuando centramos la atención en Morandi y advertimos que el periodo que estudiamos de su obra se encuentra excluido de la compilación de Llorens al fijar su límite en el año 1940.

Limitación que no se produce en otras exposiciones que se vienen organizando sobre el pintor desde el día de su muerte y que suponen importantes revisiones sobre la interpretación de su obra. Podemos destacar "Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964"³ celebrada en Venezia

en 1998 y que se centró en la obra de los últimos catorce años de vida del pintor, y "Morandi. 1890-1964,"⁴ en el 2009, por su reciente celebración. Exposiciones que cuentan con varias ventajas respecto a otras, como lo es la visión global que ofrecen sobre la obra del pintor, dado su carácter antológico y su perspectiva histórica.

Porque Morandi siempre ha sido un pintor capaz de suscitar, al mismo tiempo, críticas contrapuestas. Todas ellas sugerentes, y casi siempre, con parte de verdad. Además, hay que tener en cuenta que la crítica que puede hacerse de un cuadro de Morandi o un grupo de ellos, no es la misma que la que ofrece la totalidad de su obra, punto de vista que ha sido posible a través de la catalogación de Vitali y la publicación de los volúmenes de sus obras completas⁵ que no vieron la luz hasta trece años después de su muerte.

El mismo Morandi admitía que su trayectoria había sido lenta⁶ mientras autores tan relevantes para el estudio de su obra como Cesare Brandi⁷ resaltaba la idea de "camino" al referirse a su evolución. Un camino lento pero constante y siempre comprometido, en el sentido a que se referiría Longhi cuando describía su vida como una trayectoria "ben tesa⁸."

De hecho, hubo que esperar a la posguerra para que su obra adquiriese la dimensión que hoy posee, justamente, cuando la realización de sus series se consolida. Una obra coronada con los óleos de los últimos lustros de su vida, avalada por numerosos premios y el reconocimiento universal que le han consagrado como uno de los grandes pintores del siglo veinte.

Ahora bien, aunque a Morandi no se le suele identificar con ningún movimiento artístico concreto, sí que se le puede situar históricamente. Nosotros, desde la perspectiva que ofrece el paso del tiempo y tras lo publicado sobre el pintor, no podemos caer en el mito de un Morandi ajeno al mundo, tal y como comentaba Bardi con sarcasmo sobre algunos posicionamientos críticos de la época cuando decía que: "Morandi had not grown himself, alone with the Gods on Mount Olympus."⁹

Aunque no se nos escapan sus particularidades y su carácter que en ocasiones le llevó a considerarse un espectador del mundo, Morandi se debió a sus mayores, fue presa del presente y gracias a su calidad se proyectó hacia el futuro.

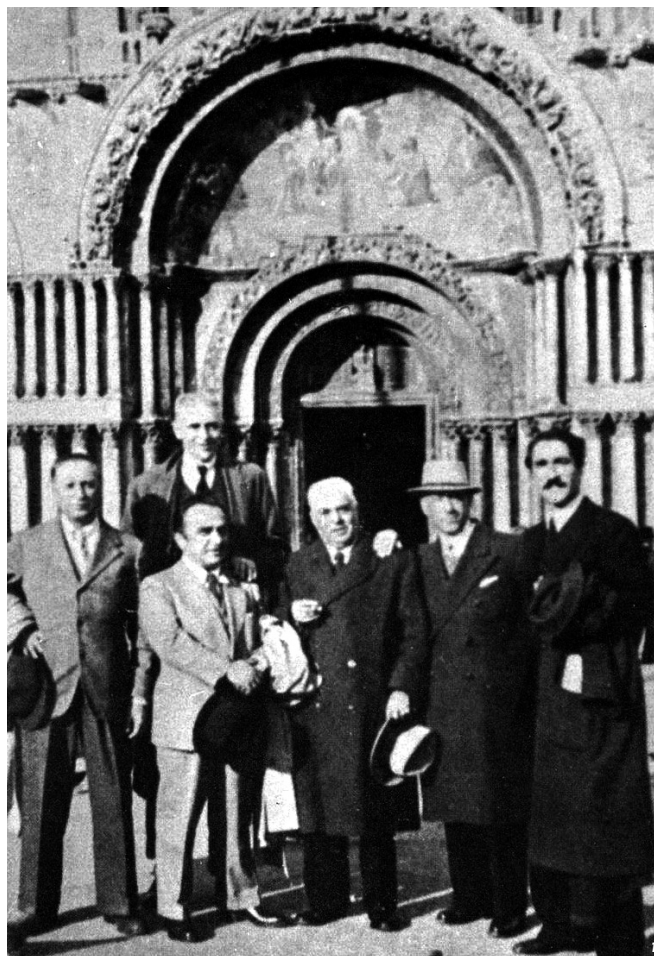
Por tanto, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la obra de Morandi fue fruto, tanto de la tradición pictórica que él mismo reconoció, como de las nuevas corrientes pictóricas entre las que creció -a pesar de su renuencia a aceptarlo-. Francesco Arcangeli, uno de los teóricos que más aportó en este sentido, explicaba: "Ma a qualificare esattamente Morandi nel contesto storico è proprio la sua situazione, singolarmente ambivalente fra la generazione che di poco lo ha preceduto, cui egli è legato ancora 'secondo idea', e quella che lo ha seguito, cui egli è rivolto piuttosto 'secondo i sensi'. Nell'equilibrio che egli presto trovò, ma ad un tempo nell'oscillazione frequente verso l'uno o l'altro dei due poli, è il segreto e il carattere della sua più vera storia. Figlio indipendente dei primi, padre non simile ai secondi, non è con gli uni né con gli altri."¹⁰

En este sentido, conviene recordar que en su época juvenil flirteó con algunos movimientos de vanguardia como el cubismo. Y, aunque contamos con muy pocas obras de esta época, sabemos que Morandi asumió en sus inicios los predicados de la pintura de vanguardia cuyos frutos aparecerán más tarde. También cabe destacar su interés por la pintura contemporánea y su fluida relación con muchos críticos de la época que la estudiaban por no citar la proximidad, tanto social como intelectual, que siempre mantuvo con la Bienal de Venecia.

Su vida siempre estuvo rodeada de artistas y de críticos. Amistades y relaciones que conformaron un círculo amistoso con una vida social intensa, muchas veces más de lo que el pintor hubiera deseado en aras a poder concentrarse plenamente en su trabajo.

La correspondencia que se conserva entre Morandi y otros personajes de su tiempo, su participación en numerosas exposiciones, la asistencia a las reuniones de la comisión organizadora de la Bienal de Venecia de posguerra, y otros muchos eventos, nos hablan de un Morandi inmerso en el mundo de la cultura y atento a los acontecimientos que se producían en su entorno. Hechos que resultan fundamentales para entender esa doble faceta que siempre ha destacado en la personalidad del pintor.

1. Grupo de artistas en la Bienal de Venecia de 1938. De izquierda a derecha: Funi, Morandi por detrás de Bartoli, Carrà, Severini y Tamburi. Fuente: RENZI, Renzo, *La città di Morandi, 1890-1990*. Capella editore, Bologna, 1989. P. 94.



2.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Morandi vive un tiempo marcado por la impronta de las más diversas tendencias artísticas condicionadas a su vez por fuertes devaneos ideológicos. Las vanguardias y el periodo de entreguerras sin duda marcaron su personalidad, su obra y la crítica que ella suscitaba. Sus nunca explicitadas relaciones con la política y su implicación social fueron objeto de las más diversas interpretaciones. Al mismo tiempo que se le reprochaba por mantenerse en su "torre de marfil" o se le relacionaba con el fascismo, se le encarcelaba por mantener amistad con los comunistas.

De este modo, Morandi comienza a desarrollar su obra en una época de la que resulta muy difícil sustraerse aunque sufre menos vaivenes que otros pintores de su época. Como él mismo explicaba a Edoardo Roditi: "Quando quasi tutti gli artisti italiani della mia generazione erano preoccupati di essere troppo 'moderni', troppo 'internazionali' nel loro stile, o non abbastanza 'nazionali' o 'imperiali', io venivo ancora lasciato in pace, forse perché pretendevo scarso riconoscimento".¹¹ Morandi alcanzaba así ese equilibrio tan necesario y vulnerable a la vez, sin por ello dejar de mantener vínculos con las vanguardias, como lo demuestra su inserción en la pintura metafísica. Corriente, por lo demás, difícil de interpretar dada la heterogeneidad de los artistas que la desarrollaron y de su controvertida relación con la idea de modernidad. No en vano, Morandi rehusó dicha vinculación, sobre todo, en su madurez.¹²

De hecho, el periplo del pintor en este movimiento pronto dará paso a una búsqueda personal difícil de adscribir a ningún grupo y que hallará su primer reconoci-



miento en 1934 cuando en una conferencia,¹³ el celebrado crítico de arte Roberto Longhi situaba a Morandi en un lugar tan particular como privilegiado respecto a sus coetáneos. Por un lado, reconocía en él a un verdadero pintor moderno que no se había perdido en la vorágine de principios de siglo, y, por otro, lo calificaba no solo como uno de los mejores pintores vivos de Italia sino como un nuevo “incamminato”.

En efecto, Longhi había sabido descubrir en Morandi al pintor que sería años después aunque su obra de aquel entonces todavía no tuviera la madurez que alcanzaría más tarde. Sin embargo, no todos lo entendieron así y el desconcierto que ocasionó la conferencia casi estaba justificado. A pesar del reconocimiento del que pudiese gozar Morandi en aquel momento, no dejaba de ser un pintor provinciano más conocido, en muchas ocasiones, por su faceta de profesor de grabado de la Facultad de Bellas Artes de Bolonia que por la de pintor. Morandi se encontraba inmerso en la búsqueda de su estilo personal con una “lentezza meditata” –en palabras de Longhi- lo que no fue valladar para que los frutos -todavía no maduros- comenzaran a aparecer.

El compromiso y trabajo del pintor tienen su primera distinción institucional en 1939, cuando se le concede el segundo premio en la “Quadriennale romana”¹⁴ por detrás de Bruno Saetti. En la masa crítica que éste suscita confluyen diversas opiniones sobre el artista, a veces tan distantes como contradictorias, y otras tan entusiastas como indiferentes a cualquier polémica que se reflejan de forma fidedigna en periódicos y revistas de la época.

“El caso Morandi” es el nombre que adopta la polémica, siendo Raffaele Calzini¹⁵ en *Il Popolo d’Italia*, en 1939, uno de los primeros autores en acuñarlo. Valga como botón de muestra la controversia que se produjo entre febrero y mayo de 1939 en el periódico *Quadrivio* de Roma cuando el pintor y escritor Luigi Bartolini¹⁶ se refería a la obra de Morandi como provinciana y escribía: “E, caro Morandi, francamente detto, i tuoi lumetti a petrolio, le tue boccette di rosolio diventate rosse e turchine su fondo grigio non mi vanno. Ci vedo le ruffianature le furberie d’un provinciale a dieci metri di distanza.” Incluso llegaba a invitarle a abandonar la pintura “Oppure se ne parli per dare il consiglio a Morandi, di ritornare alle sue acquafortine del suo tempo sincero.”

Un mes después, en el mismo periódico, se publicaba “Viaggio attraverso la Quadriennale: ancora tra i pittori,”¹⁷ en el que su autor, Nino Bertolotti, no escatimaba elogios para su pintura y la calificaba como una pintura moderna que contenía toda la emoción de la pintura genuina. A lo que semanas después, otra vez Bartolini¹⁸ respondería acusando al pintor de su escaso nacionalismo y proximidad a París a través de uno de sus referentes inequívocos, Chardin; atacando igualmente a los críticos que lo defendían diciendo que parecían sufrir una especie de sugestión colectiva.

Contradicciones que recoge Raffaele Oppo¹⁹ quien trata de mediar en la controversia a través de una carta abierta “Sul caso Morandi” que dirige a la dirección de *Quadrivio*. La polémica, no sólo se sustentaba en la calidad y oportunidad de premiar a un pintor como Mo-

ranti, sino que traduce cierta crispación derivada del momento político que se vivía, marcado por el fascismo y que ese mismo año daría lugar al inicio de la Segunda guerra mundial.²⁰

Pero el debate sobre la pintura de Morandi y su reconocimiento en la *Quadriennale* fue amplio y se extendió a otros medios. Sería un error sobrevalorar opiniones como la de Bartolini, efectos colaterales de una ideología reaccionaria. Serán críticos como Umberto Silva,²¹ Dulio Morosoni²² o Marchiori,²³ los encargados de poner orden en el debate y adoptar posiciones más ecuanímes y, posiblemente, más ajustadas a la sensibilidad del momento.

Concretamente Marchiori, en sus dos artículos publicados en el diario *Corriere Padano*, en febrero de 1939, da cuenta de ello cuando escribe: "Il fascino di cotesta pittura nasce dalla rigorosa unità architettonica e spaziale (...) Ogni oggetto perde la propria qualità di lume, bottiglia, vaso, scatola, e diventa entità plastica di un tutto in cui gli elementi realistici sono impiegati come mezzi di una costruzione organica e ragionata" y "Morandi reduce il motivo a una sintesi elementare, nei suoi piani essenziali."

Del mismo modo, a comienzos de 1940 se generará una nueva discusión, en forma de cartas abiertas en el periódico "Corriere Padano" y "Corrente," en la que Carlo Belli²⁴ y Arnaldo Beccaria²⁵ serán los principales protagonistas de lo que viene a llamarse "Corrispondenza indiretta sul caso Giorgio Morandi." Mientras Belli enunciaba la descontextualización de la obra de Morandi, su estar fuera del tiempo actual, con frases como "la eccellenza del mestiere, non si adeguano al carattere de-

3. Bodegón 1918. Vitali 40.
4. Bodegón 1941. Vitali 291.



ll'arte di questo secolo" y su atraso "Morandi è in ritardo almeno di un secolo," Beccaria defendía su modernidad, y sobre todo, su contemporaneidad: "Accogliamo dunque, caro Belli, nell'assorto eremita di Bologna, un nostro vero contemporaneo, e un contemporaneo di tutte le età."

La inminencia de la guerra se convierte en un hecho: en 1940 las tropas italianas atacan Francia y pocos años más tarde se produce un bombardeo en Bolonia que lleva a la familia Morandi a refugiarse en Grizzana hasta 1944 cuando vuelven a Via Fondazza y termina la guerra. Brandi²⁶ en 1942, traza ya la teoría que mantendrá sobre el pintor a lo largo de toda su vida. Nos referimos al histórico ensayo "Cammino di Morandi" publicado en *Le Monnier* en el que el crítico define su teoría sobre la pintura de Morandi basada en el "colore di posizione".

Durante el conflicto bélico las exposiciones de pintura en las que participa Morandi disminuyen considerablemente (Anexo I). Pero su obra crece, sobre todo, en 1943, cuando se produce el tránsito definitivo en la obra del pintor hacia su madurez. El pintor se centra en el motivo del paisaje y realiza una serie de obras que anuncian muchas de las características de su obra madura.

Así, al menos, lo interpreta Longhi²⁷ en su artículo introductorio de la exposición que se organiza en homenaje al pintor en 1945, en el que a la emoción por el reencuentro con su obra -tras la guerra- se suma el júbilo de haber acabado el ciclo más oscuro de Italia y del resto del mundo: "Morandi cresceva frattando instancabilmente e io lo vidi salire fino al culmine, che mi pare forse il più alto da lui raggiunto, dei paesaggi del 1943."

Ahora bien, sin pretender establecer un nexo causal entre la caída del fascismo y la inauguración de la etapa definitiva de Morandi, sí es cierto que el fin de la guerra coincide con su madurez. Quizá las expectativas de paz y la recuperación de la fe en un futuro sin sobresaltos crea el terreno abonado en el que el pintor puede realizar una tarea tan ardua y compleja como el desarrollo de sus series más conspicuas, en las que se volcará con el objeto de perfilar su visión de la modernidad, una labor tan necesaria como difícil.

Nos encontramos en un punto de inflexión del curso de la pintura moderna en el que Morandi ocupa un lugar fundamental convirtiéndose en uno de los pocos capaces de abrir nuevas perspectivas. En pocas palabras Renzi explica la situación del momento: "la repubblica, il neo-realismo, l'astratto e l'informale. Morandi, pomo della discordia."²⁸ Morandi, se revela no solo como un pintor excepcional, sino también, como un referente inequívoco para las nuevas generaciones -idea que se terminará de perfilar tras su muerte-.

De este modo, la polémica que desatan las particularidades del pintor continúa. Si antes de finalizar la Segunda guerra mundial Morandi se distinguía por su independencia en un contexto efervescente de movimientos y manifiestos, gracias a "il nostro lavoro 'clandestino'" e "impegno di esegesi 'formale'" -tal y como Longhi continúa en el citado artículo- ahora, se distingue por ser uno de los pocos artistas capaces de aglutinar los valores de la pintura de siempre y de constituir un referente tanto para sus contemporáneos como para los jóvenes desde

5. Paisaje 1943, Vitali 396.



su ejemplaridad, es decir, es de los pocos de ayer capaces de vivir el presente y de proyectarse hacia el futuro. Ideas que también recoge el crítico Francesco Arcangeli, en 1946, en su artículo "Novità di Morandi"²⁹ en el que hace hincapié y profundiza en algunas de las ideas enunciadas por su maestro Longhi.

A partir de entonces la obra de Morandi madura y evoluciona con más intensidad que nunca mientras adquiere un gran reconocimiento en todo el mundo, desde el norte de Europa a Estados Unidos. Reconocimiento que no deja de aumentar hasta los últimos días de su vida, tanto en Italia como en el extranjero. Su obra se abrirá al mundo y lo situará en la escena global del arte.

En 1948 se le concede el primer premio a la pintura en la Bienal de Venecia³⁰ junto a Georges Braque. En 1949, se celebra una gran exposición en Nueva York titulada, "Twentieth Century Italian Art" en la que sus obras se exponen junto a las de otros italianos como De Chirico, Boccioni, Modigliani o Guttuso. Exposición que se centra, en gran medida, en los movimientos artísticos italianos de principios del siglo veinte, en los que Morandi aparece como un "Metafísico" aunque también abarca una reflexión sobre el arte que dichos pintores desarrollaron tras la vanguardia.

Es en este contexto, concretamente en el catálogo que acompaña a la exposición, donde se le reconoce a Morandi el valor de su obra tardía frente a la de su juventud y se ofrece en pocas líneas algunas de las claves interpretativas que permiten aproximarse a su obra, como la recurrente comparación con el pintor holandés, Piet Mon-

drian. Bajo el título "Later work of de Chirico, Carrà and Morandi" leemos "his art does or communicate well in reproduction; indeed its seeming monotony disappears only on prolonged and comparative examination of the paintings themselves. Once seen in number, however, Morandi's pictures assert new, variable and convincing order, as do those of Piet Mondrian, his nearest modern counterpart in spirit though not in style."³¹ Texto que dará a conocer en América la necesidad de aproximarse a su obra a partir de un conjunto de cuadros –o serie- y no de una obra en particular.

Las exposiciones internacionales en las que participa Morandi se suceden, aunque también es cierto que en su mayor parte son colectivas. Ahora bien, al contrario de lo que cabría esperar, el cada vez más popular Morandi, sufrirá las inclemencias de la fama. Los compromisos que siempre aborreció, aumentarán y se multiplicarán las invitaciones a participar en exposiciones, muchas de las cuales rechazará en aras a preservar la tranquilidad que necesitaba para trabajar.

Su relación con la Bienal de Venecia, como pone de manifiesto Bandera,³² es un claro ejemplo de su posición. Si en las de 1948 y 1950 Morandi accede a formar parte de la comisión organizadora, a partir de la siguiente, concretamente, en la del 52, declinará cualquier invitación, no solo a formar parte de la comisión, sino también a exponer, aún sean exposiciones antológicas.

Ante la insistencia de algunos el pintor llegará a decir: "per Longhi sono disposto anche a buttarmi sotto il treno, ma purché non si parli di esposizione in Italia".³³ Palabras

que denotan su renuencia a exponer, sobre todo, en Italia. Mientras mostrará menos negativa en el extranjero.

En 1953, otro reconocimiento internacional marca su carrera, el premio de grabado de la "II Bial de Sao Paulo" dando comienzo a un periodo caracterizado por la profusión de exposiciones personales en el extranjero, como las celebradas en la Haya o en Londres, a las que seguirán otras, en Nueva York y Winthertur.³⁴

Acontecimientos que llevan a Renzo Biason, en 1954, a escribir una crónica de arte en el periódico *Oggi* titulada "Le bottiglie di Morandi sono celebri in tutto il mondo".³⁵ Texto en el que se destaca cómo los cuadros del pintor se valoran cada día más universalmente, en una ascensión "constante, ma lenta e contrastata".

Da la impresión que las incertidumbres se han despejado con el paso de los años. Y lejos de aparecer como un "caso" especial, Morandi es considerado, no solo uno de los pintores más relevantes de la pintura moderna, sino una pieza clave de su transcurso. Biason escribe: "I suoi quadri sembrano dire: io sono il pittore più puro, meglio, io sono 'l'ultimo pittore' inteso nel senso tradizionale del termine. Concludo un ciclo e dopo di me la pittura sarà qualche cosa d'altro, forse addirittura si esprimerà con altri mezzi, diversi dai colori e dai penelli, per raggiungere ancora l'arte."

De este modo, surge una nueva forma de referirse a Morandi como el "último pintor" de la historia. Un calificativo que se repetirá en varios textos de una forma más o menos explícita. Textos en los que destaca una visión histórica basada en el sentimiento de que cierta cultura

6. Morandi en la Bial de Venecia de 1948. Fuente: RENZI, Renzo. Op. Cit. P. 124.



está llegando a su fin, que algo está terminando cuyo retorno es incierto. Aunque no todos los críticos del entorno de Morandi compartirán este punto de vista, Francesco Arcangeli defenderá las nuevas corrientes artísticas que vienen desarrollándose en los últimos años, sobre todo, el informalismo.

La fama de Morandi alcanza el cénit cuando en 1957 se le adjudica el "Gran Premio de la pintura en la IV Bienal de Sao Paulo."³⁶ Sin embargo, a la satisfacción por obtener dicho reconocimiento se le adhiere el handicap del tiempo que le exige todo aquello que envuelve y conlleva la adjudicación, como la exposición que la acompaña y la abultada correspondencia que genera.

En muchas de las cartas de la época encontramos alusiones a esta situación. Un ejemplo puede ser la que envía a su amigo músico: "Il 7 novembre dovrò andare a Roma per la consegna del premio di San Paolo. Sono in angustia. (...) Caro Magnani, non vedo l'ora di potermi rimettere al lavoro e di ritrovare un poco di tranquillità."³⁷

En 1957, "La voce dell'America" le realiza una entrevista radiofónica a la que le sigue la de Edoardo Roditi, en 1958.³⁸ Morandi se había convertido en un mito.

El año que Morandi recibe el Gran Premio de Sao Paulo, Arcangeli, escribe "Mancherebbe qualcosa al nostro secolo senza Morandi,"³⁹ título que avanza mucho sobre la opinión del crítico, quién lo sitúa como pieza imprescindible para el curso de la pintura del siglo veinte. Leemos "Nella sua solitudine, nel suo silenzio, Morandi resta un uomo del nostro tempo: un grande, singolare uomo del nostro tempo, che sembra affacciarsi alla sua

epoca, in quelle veste di spettatore che parve essere, ai loro anni, quella d'un Leopardi o di un Corot." De este modo, Morandi aparece participando de su tiempo con ciertas dosis de espectador dado su sentido crítico, el mismo que le lleva a su independencia y a desarrollar su obra de la manera en la que lo hace.

También, Lionello Venturi,⁴⁰ en la presentación de la exposición personal de Morandi en las *World House Galleries*, en Nueva York, escribe: "To find the most refined subtleties of modern art rooted in the most modest and traditional way of feeling: this is the secret of Morandi's art -his charm, his uniqueness, his greatness".

Pero, su consagración definitiva en América llega un año después con una nueva exposición personal en Nueva York. James Thrall Soby⁴¹ vuelve a escribir sobre el pintor como lo había hecho nueve años atrás en la exposición de arte italiano organizada junto a Alfred H. Barr.

Tras reconocer la dificultad que entraña la interpretación de la obra de Morandi, cuenta cómo los visitantes de la exposición se dividían en dos grupos, por un lado, aquellos que pasaban casi de largo por delante de sus obras, y, por otro lado, los que permanecían durante largo tiempo ante cada cuadro. Escribe: "There seemed to be no middle ground of appreciation. I doubt that with Morandi's art there ever will be."

A lo largo de estos años su producción crece en calidad y cantidad. Abandona la técnica del aguafuerte mientras encuentra en la acuarela un idóneo medio de expresión. Y su afán de superación y perfeccionismo, lejos de relajarse con los años, aumenta.

En 1958, Rodolfo Palluchini, con motivo de la concesión del Gran Premio a la Pintura de la Bienal de Sao Paulo, escribe "Attualità di Morandi"⁴² donde destaca el ascenso que ha sufrido el reconocimiento y la fama de Morandi en los últimos años: "la sua fama, in Italia e fuori, cresce de giorno in giorno." También, defiende una forma de entender la obra de Morandi que se basa en dos aspectos fundamentales, por un lado, el de su actualidad, y por otro, la proximidad de su lenguaje al de la abstracción. Extremos que le llevan a insistir en la comparación del pintor con Piet Mondrian, como en 1949 ya lo había hecho Soby y Barr.

Al premio de Sao Paulo le siguen otros, como el "Rubens," en 1962, o "L'archiginasio d'oro," en 1963. Premios que se otorgan, sin duda, como reconocimiento a la trayectoria del pintor, aunque ésta todavía no se ha clausurado. La obra de Morandi nunca deja de evolucionar y aunque a partir de la posguerra comienza a consolidarse, en los últimos diez años de su vida, y sobre todo, a partir de 1960, va más allá, llegando a desconcertar a más de un admirador que se sorprende al ver firmar a Morandi cuadros "inacabados."⁴³

Pero, del mismo modo que a finales de la década de los cincuenta y comienzo de los sesenta, las interpretaciones sobre la pintura de Morandi parecen clarificarse, el mundo del arte cada vez se vuelve más confuso. Morandi es ya un pintor universalmente reconocido lo que desencadena un nuevo debate sobre su trayectoria, el de su influencia en el arte de las nuevas generaciones de pintores y su proyección hacia el futuro.

7. Pabellón de la Bienal de Pintura de Sao Paulo. Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edif%C3%ADcio_da_Bienal_de_S%C3%A3o_Paulo_-_terra%C3%A7o.jpg.



Cuestión que podemos explicar a través de dos perspectivas que parecen polarizar el discurso, la enunciada por Longhi, en el artículo "Exit Morandi" que dedica al pintor tras su muerte, en 1964, y la que defiende Arcangeli en su monografía,⁴⁴ publicada en ese mismo año aunque el texto se escribiera con anterioridad.

En este sentido, Longhi no terminó de creer en las corrientes artísticas que afloraron a lo largo del siglo veinte –salvo excepciones-, y nunca, en aquellas que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo; mientras que Arcangeli defendió muchas de ellas y se convirtió en un ferviente seguidor de algunas. Circunstancia que necesariamente determinó dos formas diferentes de entender y contextualizar la pintura de Morandi.

Dos puntos de vista encontrados que Mandelli, en su artículo "Storia di una monografia"⁴⁵ publicado en la revista *Arte clementina e memoria* y años más tarde en una recopilación de sus artículos titulada *Via delle Belle Arti*, explica de primera mano junto al correlato que brinda la correspondencia intercambiada durante esos años de los implicados. En una carta, en 1962, que Longhi dirige a Arcangeli, concretamente a "Momi"-como le llamaban los amigos- escribe: "E qui il nostro/dissenso verte sul giudizio di valore, molto/diverso, che noi due diamo ai movimenti/moderni; tu positivo, io sostanzialmente/scettico e negativo (una volta salvatine, s'intende,/i nomi dei primi cubisti, di Klee e di Soutine)./ Tutti gli altri per me no sono da citare/in vicinanza o in tangente con Morandi,/la cui frase "nulla di più astratto del mondo/visibile" è la più alta di dichiarazione/di antiastrattismo che

►8. Bodegón 1963, Vitali 1307.

mai sia stata data." De este modo, el desencuentro entre ambos críticos estaba sentenciado.

Sin embargo, la controversia no fue tanto la que afloró entre los anteriores como la que protagonizó el mismo Morandi con Arcangeli. La antigua amistad, las múltiples afinidades culturales y sociales que mantenían y el respeto que ambos sentían por el otro que llevó al pintor a manifestar de forma expresa su deseo de encargar a Arcangeli el importante cometido de escribir una monografía sobre él, no impidió que lo que había comenzado de la mejor forma posible terminara como el rosario de la aurora, volviéndose una de las peores pesadillas para ambos. En efecto, Morandi no fue persona que se desentendiera de los textos, al contrario, controlaba todo lo que se escribía sobre su pintura y su persona. Lo que más tarde desencadenaría uno de los episodios más tristes de la crítica morandiana.

Muchos de los críticos contemporáneos de Morandi, incluso los más relevantes, tuvieron que someterse al rigor de su tutela; Palluchini, Vitali, Brandi, Arcangeli... referentes inequívocos de la crítica de arte del momento, interpretaron su obra siempre con su beneplácito.

De esta forma, al mismo tiempo que Arcangeli avanzaba en su monografía, Morandi iba leyendo, supervisando y haciendo sus observaciones al texto. En principio, el crítico las tomaba de buena gana y corregía todo lo que le sugería hasta que tras varios años de la misma dinámica llega el desacuerdo, y finalmente, el desenlace.

Cesare Gnudi, director de la Pinacoteca de Bolonia durante algunos años y autor de una monografía y varios



artículos sobre Morandi, comentó irónicamente que la idea de censura de Morandi sobrepasaba la de los fascistas,⁴⁶ aunque, claro está, los métodos disuasorios de Morandi eran de una naturaleza bien distinta, llegando, a veces, a situaciones algo extremas e incluso cómicas: Morandi fue capaz de regalar un cuadro a un periodista con la única condición de que éste se comprometiese a no escribir nunca nada sobre él.⁴⁷ Anécdota que demuestra hasta qué punto llegaba a preocupar al pintor todo lo que se publicaba sobre él. Contexto en el que debemos situarnos para relativizar la polémica que suscitó la monografía de Arcangeli.

Los desencuentros entre crítico y artista se sustanciaron, fundamentalmente, en el modo en que Arcangeli interpretaba el contexto cultural e histórico de Morandi y en cómo lo insertaba en él. Situaba su obra junto a la de otros artistas con los que nadie hasta entonces le había comparado a la vez que cuestionaba en más de una ocasión las tesis de críticos de la órbita de Croce.

A parte del valor del texto y de las numerosas aportaciones que contiene, desde nuestro punto de vista, cae en las garras de la generalización con contextualizaciones demasiado amplias y comparaciones forzadas. No hay más que comparar el número de páginas que dedica al primer periodo de Morandi con las que dedica al último para entender los motivos del desencuentro.

Mientras desde los inicios de la vida artística del pintor hasta los años 30 se dedican 285 páginas, sólo 97 desde entonces al final de su vida, y entre ellas, sólo unas pocas a sus series. Circunstancia que denuncia Longhi cuando

en un misiva que dirige al autor escribe: “non mi pare che il libro sia ancora ‘fatto’”, “è troppo spesso soffocato dalla eccessiva ambientazione bolognese-italiana-europea che tu hai voluto dargli.”

Morandi invitaba a Arcangeli a evitar polémicas inútiles a lo largo del texto y a no compararlo con otros artistas con los que pensaba no tener nada en común. Circunstancias que se reflejan en la correspondencia entre ambos y que constituye el mejor testimonio de las recomendaciones, observaciones y divergencias entre pintor y crítico. También, advertimos cómo el tono del lenguaje va cambiando entre los dos amigos hasta que al final, la correspondencia se extingue.

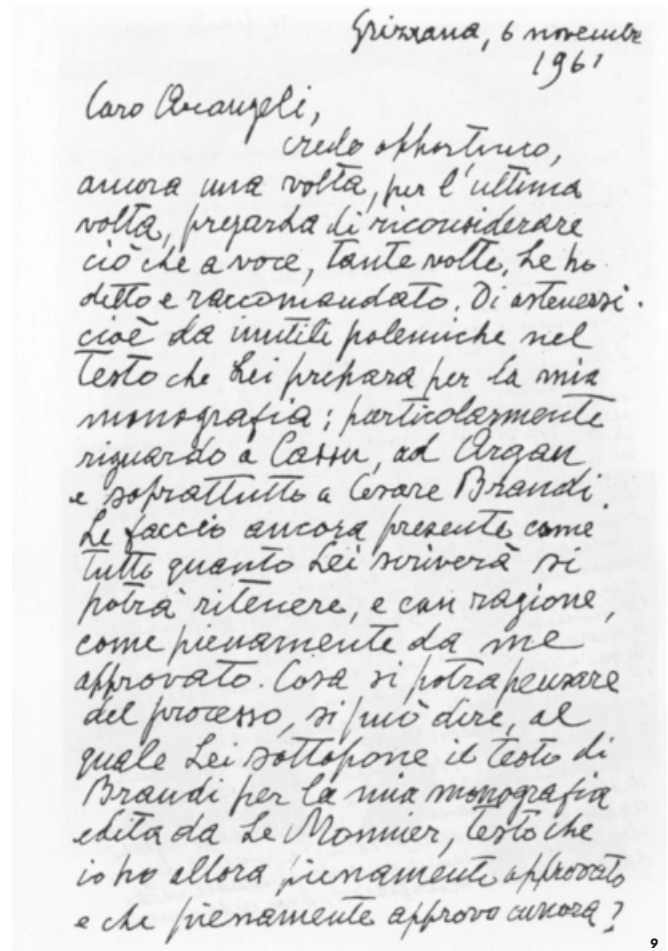
Mientras en agosto de 1961, Morandi escribe “con molto piacere leggeremo assieme/il suo scritto per la monografia,” en octubre de ese mismo año, el tono de las recomendaciones suena de forma diferente “Vivamente quindi ancora La prego/di tener presente il mio desiderio/ di evitar ogni polemica. Particolar/mente a propósito di questi fogli,/con Argan.” Un mes después leemos un especie de ultimatum en otra carta “credo opportuno,/ancora una volta, per l’ultima/volta, pregarLa di riconsiderare/ciò che a voce, tante volte, Le ho/detto e raccomandato. Di astenersi/cioè da inutile polemiche nel/testo che Lei prepara per la mia/monografía: particolarmente/riguardo a Cassu [sic], ad Argan/e soprattutto a Cesare Brandi.” Pero, las cosas empeoran hasta tocar fondo y el desarrollo de los acontecimientos terminan con una malograda monografía y un Arcangeli enfermizo mientras la muerte del pintor es inminente.

9. Carta de Morandi a Arcangeli. Fuente: MANDELLI, Pompilio, "Via delle Belle Arti." Minerva Edizioni, Bologna, 2002. P. 41.

A pesar de todo, las aportaciones de Arcangeli son notables. Y la contextualización que puede resultar excesiva, también es en gran parte sugerente. Sitúa a Morandi en un punto clave de la historia del siglo veinte hasta el punto de considerarlo padre del informalismo -etiqueta que a Morandi contraría mucho-. Aunque Arcangeli reconoce que dicha paternidad quizá no sea ni consciente ni buscada "forse senza coscienza mentale del significato di certi suoi quadri, ma certo con piena intuizione di vita."⁴⁸ Brandi escribe que es absurdo calificarlo como profeta del informalismo por el abismo que existe entre esa corriente y la pintura de Morandi "unicamente fondata sulla forma".⁴⁹

Sin embargo, los lazos entre Morandi y el arte posterior no pueden vislumbrarse a tan corto plazo. Mientras podemos establecer todo un universo cultural que confluye en su pintura, en sentido inverso las relaciones se vuelven más confusas. A la luz de los hechos es complicado determinar su papel como padre de las generaciones sucesivas, sobre todo, cuando muchos pintores actuales lo reconocen como su maestro y después cuesta tanto encontrar en ellos su huella.

En este sentido, la posición de Longhi⁵⁰ resulta más consistente cuando en el citado artículo en el año de su muerte describe el dolor que siente por la pérdida del pintor, y sobre todo, por la extinción de su obra: "la irrevocabile, disperata certezza che la sua attività resti interrotta, non continui; (...) Nella costante lucidità di Morandi, esso fu piuttosto una traiettoria ben tesa, una lunga strada; speriamo que resti aperta."



Giussana, 6 novembre
1961

Caro Arcangeli,
credo sfortunato,
ancora una volta, per l'ultima
volta, pregarla di riconsiderare
ciò che a voce, tante volte, ho
detto e raccomandato. Di astenersi
cioè da inutili polemiche nel
testo che lei prepara per la mia
monografia; particolarmente
riguardo a Carrà, ad Argan,
e soprattutto a Cesare Brandi.
Le faccio ancora presente, come
tutto quanto lei vorrà, si
potrà ritenere, e con ragione,
come pienamente da me
approvato. Cosa si potrà pensare
del processo, si può dire, al
quale lei sottopone il testo di
Brandi per la mia monografia
edita da Le Monnier, testo che
io ho allora pienamente approvato
e che pienamente approvo ancora?

9

Palabras que traducen el escepticismo del crítico hacia las nuevas corrientes artísticas que se desarrollaban durante esos años, y la confianza depositada en Morandi como referente inequívoco para las generaciones venideras. Escribe "Una nemesi capricciosa ma non priva di significato ha voluto che Morandi uscisse di scena il giorno stesso in cui venivano esposti a Venezia i prodotti della 'pop-art'. Nulla perciò, più della sua morte, può stimolare a quell'opera i ridimensionamento; dopo la quale ben pochi resteranno a contarsi, forse sulle dita di una sola mano, e Morandi non sarà secondo a nessuno." Morandi en este contexto es un punto firme al que referirse.

2.2. LOS ANTECEDENTES FORMALES

Toda manifestación moderna está ligada, necesariamente, a ciertos precedentes culturales, así como a la crítica y al rechazo que pueden realizarse sobre ellos.⁵¹ Morandi siempre se caracterizó por poseer un profundo conocimiento de la historia de la pintura junto a un carácter crítico muy agudo sobre ella. Cualidades que junto a las particularidades de su obra e independencia respecto a ciertos movimientos llevó a críticos como Arcangeli a matizar algunos aspectos sobre su contexto e historicidad: "Il lettore non mi fraintenda e non pensi che io voglia creare una categoria unica per Morandi, o che di lui non si possa fare la storia: si può fare di lui come di ogni altro artista."⁵² También, Brandi hacía hincapié en este aspecto cuando contrastaba la obra de Morandi con la de otro pintor que situaba en un lugar totalmente opuesto a Morandi cuando escribía: "la sua pittura non appartiene in proprio a nessuno dei filoni fondamentali della pittura contemporanea: non è francese, non è tedesca, non è italiana. [...] Appartiene pertanto alla cultura europea del secolo, ma non n'è un incremento; è datata ma non data."⁵³

Es la estrecha relación que Morandi mantenía con la tradición y su amplia cultura pictórica la que le daba la medida de todas las cosas. Con el paso de los años desarrolló su capacidad de interpretación seleccionando los referentes que consideró más importantes, e incluso, a veces, incorporando otros que no gozaban de un gran reconocimiento, como es el caso de su conciudadano, Bertelli.⁵⁴ Así, fue explícito, cuando dentro de su parquedad comunicativa, respondía a Edoardo Roditi, en 1958,



◀ 10. Giorgio Morandi 1964. Fuente: "Morandi 1890-1964." A cura di Maria Cristina Bandera y Renato Miracco. Skira Editore, 2009, Milán. P. 254.

en relación a sus comienzos como pintor: "I primi lavori di un artista sono quasi sempre esercizi per le cinque dita volti ad apprendere i principi dello stile di una precedente generazione, finché non si è abbastanza maturi da formulare uno stile proprio. È per questo che lei è riuscito a notare, nei miei lavori tra il 1912 e il 1916, alcune riconoscibili influenze dei primi cubisti parigini e in particolare di Cézanne."⁵⁵

En efecto, son evidentes los influjos en su obra de este periodo, aunque para Morandi el estudio de otros pintores fue siempre imprescindible y no solo en el periodo estudiantil. Como señala Janet Abramowicz,⁵⁶ era usual encontrar a Morandi a primera hora de la mañana en la estación de trenes de Bolonia, camino hacia Florencia, para regresar por la noche después de haber visitado algunas obras de sus mayores. Lo que confirma otra de sus afirmaciones más relevantes: "La mia unica fonte di insegnamento è sempre stata lo studio delle opere, sia degli artisti del passato sia dei contemporanei, che possono offrire una risposta alle nostre domande, se formulate correttamente."⁵⁷

De hecho, contamos con algunas de las alusiones que hace sobre diferentes pintores y sus preferencias, una de las primeras, en su autobiografía, publicada en 1928, en el periódico boloñés, *L'Assalto*: "Fra i pittori antichi, i toscani sono quelli che più mi interessano: Giotto e Massaccio sopra tutti. Dei Moderni ritengo Corot, Courbet, Fattori e Cézanne gli eredi più legittimi della gloriosa tradizione italiana."⁵⁸ Preferencias que compartía con su amigo y crítico florentino Roberto Longhi, quien explicaba

dicha convergencia como un hecho excepcional que no se repetía con ningún crítico coetáneo.

De este modo, cuando hablamos de los referentes históricos y estilísticos de Morandi, la lista de Longhi sobre los pintores que ambos estaban de acuerdo en distinguir, se vuelve un documento imprescindible, tanto para entender las preferencias pictóricas del pintor como para vislumbrar los mimbres que conforman su obra. Longhi escribía: "Eccola, nell'ordine dei tempi: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne. Su questi nomi, in prevalenza, cadeva il discorso e me ne parlava Morandi con particolari sempre da conoscitore vero, e non da amatore svagato. Si rileva che non figuravano, fra i moderni, né van Gogh, né Gauguin, né Modigliani. Quanto agli antichi, le omissioni non avranno lo stesso significato, ma pure ricordo che era più difficile convenire su un altro ordine di fatti e che i nomi di Botticelli, Pollaiuolo, Michelangelo non avrebbero suonato allo stesso modo."⁵⁹

Longhi y Morandi podían mirar a los pintores antiguos y modernos prescindiendo de su noción temporal o histórica. Como explica Laura Mattioli Rossi: "Per questo motivo poteva rivolgersi liberamente a Giotto, a Massaccio, a Chardin, a Seurat o a Cézanne senza sentirli estranei ai problema sui quali stava lavorando."⁶⁰

Ahora bien, como se desprende de la lista de preferencias citada, no aparecen referencias más allá de la de los primeros cubistas y se evita hablar de la pintura contemporánea. Sin embargo, sabemos que Morandi se interesaba por la pintura de su tiempo, se aseguraba de

conseguir los catálogos de todas las exposiciones importantes a las que no podía asistir y mostraba curiosidad por pintores que no conocía.⁶¹ En el mismo sentido, las contadas veces que viajó al extranjero con motivo de alguna de sus exposiciones, asistía a galerías o museos en los que podían verse obras de sus artistas predilectos.

De esta forma, aunque Longhi fue uno de los amigos con los que más afinidades intelectuales pudo tener, la pasión por la historia de la pintura que Morandi poseía era bien conocida por todos. Mandelli relata una anécdota sobre el descubrimiento de una virgen en una iglesia en torno a los años 60 que suscitó un amplio debate sobre su autoría. En principio, se dijo que se trataba de una obra de Massaccio, pero fueron muchos, incluso Longhi, los que rebatieron dicha afirmación. Cuando la obra se expuso en la galería de los Uffizi, en Florencia, Morandi la visitó, y ese mismo día, cuando Mandelli le preguntó sobre su visita a la galería, el pintor, a modo de confesión, en voz baja, le dijo "Sì, è Massaccio."⁶² Poco después, la autoría se confirmaba con estudios científicos capaces de datarla con exactitud. Morandi no se equivocaba. No en vano Longhi incidía en su extensa cultura artística, tanto de la pintura clásica como de la moderna, cuando explicaba cómo durante las conversaciones sobre arte que mantenían se manifestaba con la precisión de un "conoscitore vero" y no como un "amatore svagato."

Por su lado, Arcangeli⁶³ resalta la relación de la proporción y la composición de Morandi con el clasicismo y la tradición italiana. Aunque, claro está, abriendo grados de libertad, lo que le permitía aplicar la regla y reinter-

11. Bodegón, 1912. Vitali 4.

12. BRAQUE, Georges, "Botella y peces", 1910. Óleo sobre tela, 61x75 cm.

Fuente: http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_leontinaai/arte/webimarte2/WEBIMAG/SXX/PINTURA/braque.htm.



pretarla, cuando no trasgredirla. Frente a la simetría clásica, Morandi -como otros modernos- propone la asimetría, la antisimetría, las dualidades, etcétera. Criterios que caracterizan la concepción de sus cuadros.

Cuando repasamos los pintores que Morandi distinguía advertimos que se trata de artistas ajenos a cualquier regla o precepto preestablecido y que, cada uno a su modo, fue responsable, autor o protagonista de alguna transición relevante en el curso de la historia de la pintura. Morandi apreciaba muy positivamente esta cualidad y la trató de reproducir durante toda su vida, distanciándose de algunos movimientos, estilos o “modas” para perseverar en su talante investigador cuyos frutos vemos en la constante evolución de su obra.

Giotto, (1267-1337) el más antiguo de todos los pintores reseñados, no fue solo un maestro para Morandi sino que se convirtió en uno de los referentes más recurrentes de la época. Tanto por parte de los pintores metafísicos, que reivindicaron su admiración por el arte del pasado y se inclinaron por cierto primitivismo, como por los pintores del Novecento, quienes creyeron fundamentar su pintura en las enseñanzas del maestro. Morandi conocía muy bien su pintura gracias a sus visitas a Padua, pero al contrario de lo que cabría suponer, lo que más le acabó interesando del pintor fue su faceta arquitectónica.⁶⁴ De manera que a diferencia de otros pintores, su admiración por Giotto se substanciaba en las diferentes facetas culturales implícitas en sus cuadros y no solo en la imitación acrítica de algunos de sus rasgos superficiales. Morandi podía traducir sus cualidades sin

que estas se evidenciaran en sus pinturas; así, las formas de sus objetos podían sugerirnos el rigor formal y la individualidad que caracterizan a las formas de Giotto al contrario de lo que ocurre con las figuraciones ingenuas de muchos de los pintores del Novecento.

De hecho, muchos de los rasgos formales de los frescos de Giotto nos rememoran las composiciones de Morandi: disposiciones homónimas, de las cabezas de los personajes, en Giotto, y de los objetos, en Morandi, modos de agrupación e inserción de los elementos en una forma general, rigor geométrico, etcétera.

Ahora bien, si Giotto constituyó un punto de partida, quien orientó los primeros pasos y sancionó los puntos de vista que acompañarían a Morandi a lo largo de toda su vida fue Piero della Francesca (1420-1480?). Un pintor que continúa muchas de las directrices marcadas por Giotto y que las desarrolla con una noción de perspectiva y técnica más maduras. En él persisten cuestiones formales esenciales como las composiciones enmarcadas en formas rectangulares y el orden de las figuras aunque éstas aparecen menos individualizadas que las de Giotto y más integradas en el contexto del cuadro. Morandi estudió su pintura en Arezzo, en la iglesia de San Francesco, y en la monografía que Longhi⁶⁵ dedicó al maestro, por la que siempre manifestó una gran admiración. Lorenza Selleri⁶⁶ resalta que fue uno de los libros más queridos de Morandi y su hermana M^{ra} Teresa recordaba cómo lo consultó hasta los últimos días de su vida.

Como pudimos comprobar en su ejemplar, conservado entonces en el Museo Morandi, y hoy en día en la Casa



13

13. Capilla de los "Scrovegni", Padua. Fuente:<http://wiener-atheisten.at/wath/Giordano%20Bruno%20Superstar.pdf>

14. GIOTTO, "Escenas de la Vida de Cristo y el Juicio final." Capilla de los "Scrovegni", Padua. Fuente:<http://drawpaintprint.tumblr.com/page/130>.



14



15. Lomo de la monografía de Piero della Francesca de Roberto Longhi, del ejemplar de la biblioteca personal de Morandi. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar. Casa Museo Morandi, 2006.

Museo, es evidente su uso por el deterioro del lomo y el deshojado de algunas de sus páginas aunque ninguna de ellas se encuentra subrayada. Algo que no ocurre en la monografía de Focillon⁶⁷ sobre el mismo pintor, en la que las anotaciones de Morandi son numerosos y nos permiten detenernos en algunas de las ideas que destacó, por ejemplo, en la página 114, respecto a ciertas observaciones sobre el problema plástico unido al espacio según Alberti, o la cita, no menos sugerente del mismo, en la página 104, que reza «Ce qui ne peut se saisir par l'oeil n'intéresse absolument pas le peintre» a lo que Morandi añade una nota que dice “affermare”(Fig. 18).

De la misma manera que Giotto, Piero della Francesca se convirtió en referente de muchos de los pintores del Novecento, y como el primero, también sufrió el acoso de la mediocridad de muchos pintores, noveles y no tan noveles. No hay más que echar una ojeada al catálogo que se dedica a una exposición que se centró en esta relación, titulada, “Piero della Francesca e il novecento”⁶⁸ para darse cuenta del abismo que media entre unos y otros.

En este sentido, Giotto y Piero della Francesca constituyen dos puntos de partida imprescindibles para Morandi, mientras Jean Siméon Chardin (1699-1779) podría considerarse un preceptor. Como escribió a Luigi Bartolini:⁶⁹ “Io mi contenterei di poter realizzare la decima parte di quello che ha fatto Chardin.” Por su lado, Gombrich escribe sobre el pintor francés: “su colorido es apacible y limitado en comparación con Watteau (...) hay una ilimitada maestría en las gradaciones sutiles de los tonos”,⁷⁰ descripción que nos recuerda a Morandi, cuyo

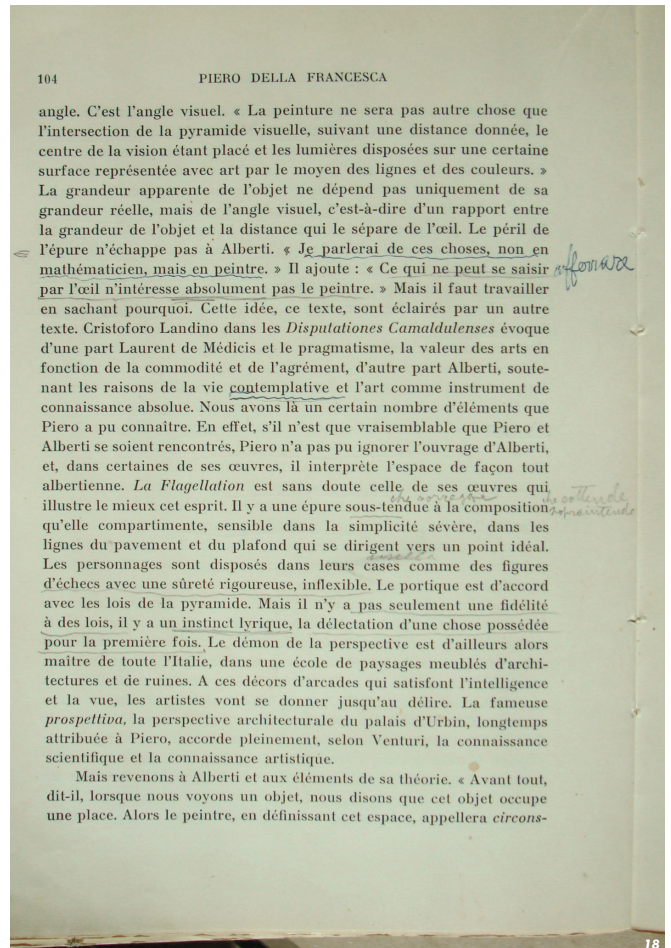
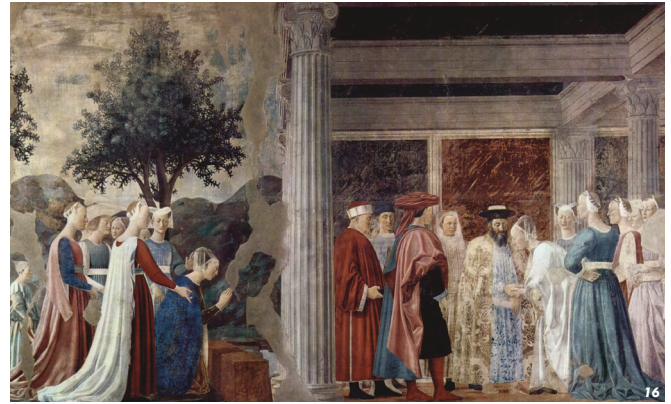
cromatismo, a veces mal entendido, bien podría ejemplificar el texto del crítico anglosajón.

De hecho, algunos calificaron a Morandi como el Chardin italiano, símil que el pintor acogía con satisfacción, como declaraba: “Nessun paragone potrebbe lusingarmi di più, benché il mio artista preferito quando ho iniziato a dipingere fosse, in realtà, Cézanne. Più avanti, tra il 1920 e il 1930, ho sviluppato un profondo interesse anche per Chardin, Vermeer e Corot.”⁷¹

Ahora bien, Corot (1796-1875), ferviente defensor del estudio de la naturaleza, como también lo sería Cézanne y el propio Morandi, fue uno de sus artistas predilectos, con el que también compartía características. En su obra se daban cita la gran admiración por el pasado junto al interés por el presente, como escribe Vicent Pomarède: “La obra de Corot (...) es excepcionalmente erudita, está llena de referencias y se preocupa por hallarse en osmosis con la tradición, las diferentes etapas del arte pictórico y los grandes envites estéticos de su época.”⁷² Y destaca unas declaraciones de Alfred Robaut que también aproximan a ambos pintores: “En cuanto a Corot le faltaba la ayuda de la naturaleza, no le preocupaba otra cosa más que la regla de las grandes líneas, de su simetría y de su entrecruzamiento.”⁷³

En efecto, la convergencia formal entre Corot y Morandi es notable, sobre todo, a través de la confrontación de algunos paisajes con los Patios de Via Fondazza, respectivamente. Ambos ordenan planos de color bajo ciertas leyes compositivas. Afinidades que resultan menos evidentes cuando comparamos la obra de Morandi con

16. Piero della Francesca, "Encuentro de la reina de Saba y el rey Salomón (Episodio II), 1452-1466. Basílica de San Francisco, Arezzo. Fuente: http://www.esa-cademic.com/pictures/eswiki/80/Piero_della_Francesca_010.jpg
 17 y 18. Portada y página, respectivamente, de la monografía de Henri Focillon sobre Piero della Francesca conservada en la Casa Museo Morandi perteneciente a la biblioteca personal del pintor. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar. Casa Museo Morandi, 2010.





19. Bodegón 1951, Vitali 767.

20. Jean Baptiste Siméon Chardin, "La fregona", 1738. Óleo sobre lienzo, 45,4 x 37 cm. Fuente: Chardin 1699-1779. Catálogo de la exposición (Museo Nacional del Prado, Madrid, 1 marzo - 29 mayo 2011) al cuidado de Pierre Rosenberg (otros textos de Renaud Temperini y Ángel González). P. 135.



la de Renoir, que como declaró tanto le impresionó cuando era estudiante. De este modo, no es casual que el otro pintor impresionista que destacó fuera Seurat quien evidencia la existencia de formas puras más que otros pintores de la época.

Ahora bien, la manera de entender la luz e interpretar el claroscuro también centrará gran parte de las preocupaciones de Morandi. En este sentido, los pintores anteriores poseen ciertas cualidades que los distinguen. En 1837, Théophile Gautier señala que: "[Corot] tiene el don de la pintura opaca, cosa poco frecuente en Francia, donde casi todos los cuadros parecen farolas, como si estuvieran iluminados por detrás",⁷⁴ palabras que parecen predecir lo que años más tarde confirmará Cézanne (1839-1906), quien al distanciarse del impresionismo y, más concretamente, de su interpretación en la relación entre forma y color, dice: "La sombra es un color como la luz, pero menos brillante; luz y sombra no son más que la relación de dos tonos."⁷⁵

Idea que anuncia una nueva pintura, en la que la luz es color y el color es forma, tal y como se escribe en 1890, cuando se reconoce a Cézanne como precursor de las nuevas tendencias: "Su arte sobrio, sus síntesis y simplificaciones de colores (...) contienen y revelan todo el movimiento contemporáneo; fueron para nosotros una gran enseñanza".⁷⁶ Así, será su visión del color y su comprensión sobre la representación algunas de las formulaciones sobre las que más tarde se construirá el cubismo.

Cézanne se convertirá en uno de los referentes más reiterados por Morandi, hecho que se refleja en su bi-

21. *Patio de Via Fondazza*, 1956. Vitali 1016.

22. Jean Baptiste Camille Corot, *Detalle de "El Foro visto desde los jardines Farnesio"* 1826. Óleo sobre papel montado sobre tela, 28x50 cm. Fuente: "Corot. Naturaleza, emoción y recuerdo, op.cit." P. 144.

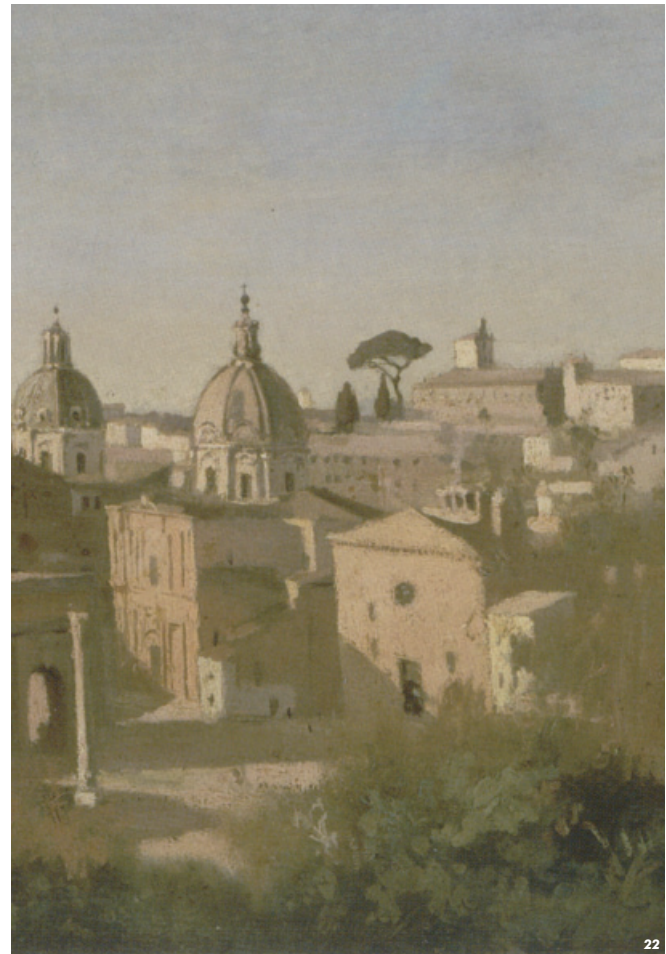
biblioteca en la que encontramos hasta trece volúmenes sobre él⁷⁷ -entre los que, bajo nuestra perspectiva, destaca el que le dedica Lionello Venturi,⁷⁸ en 1936, por su exhaustividad en la reproducción de la serie de las bañistas-. Ahora bien, su estilo les distancia. Ni la técnica ni el color de uno nos rememora a la del otro. De este modo, el gusto de Morandi por los primeros cubistas de París quienes también reconocen en Cézanne un referente imprescindible, aún cobra más sentido. Aunque los ensayos estudiantiles de Morandi son interpretaciones muy personales de dicho movimiento y quizá en ellas pueda confluír cierta influencia futurista.

Desde la perspectiva que ofrece Helio Piñón, el cubismo parece no haber alcanzado las metas propuestas ya que sus medios se continúan apoyando en la mimesis a pesar de hacerlo desde un planteamiento distinto: "No se trata de desfigurar la mimesis a través del análisis intelectual de lo representado, como ocurre con el cubismo, o subvertir la estructura asociativa de lo real, como haría el Surrealismo, sino de negar la objetividad a favor de la estructura entendida como sistema de relaciones interiores de la obra."⁷⁹

De este modo, el cubismo, padre de la vanguardia y la abstracción supone el primer paso aunque no el definitivo. Tal y como plantea el mismo autor, el Suprematismo de Malevich (1878-1935)⁸⁰ a pesar del complejo proceso que da origen a sus obras, fundamentado en la defensa de una pintura que se reduzca a formas geométricas, como el rectángulo, el cuadrado, el círculo o el triángulo y que cuestiona la noción clásica del espacio,



21



22



23. Paisaje 1960, Vitali 1213.

24. Paul Cézanne, Detalle de "Casas en Provenza - El valle de riaux, cerca de L'Estaque, 1879-1882." Óleo sobre lienzo, 64,7 x 81,2 cm. Fuente: Cézanne, catálogo de la exposición. Op.cit. P. 221.



termina desempeñando de nuevo un cometido basado en la representación, aunque esta vez no de la realidad natural sino de un paradigma estético.

Sin embargo, el Purismo, movimiento que emerge en París, en 1918, con el manifiesto "Après le cubism", encabezado por el pintor Ozenfant y el arquitecto Le Corbusier, abre nuevos horizontes. Y es, precisamente, la corriente, con la que después más se relaciona a Morandi. Un buen ejemplo es el del crítico americano, Thrall Soby,⁸¹ quien establece vínculos entre ambos a través del periodo metafísico de Morandi, aunque bajo nuestro punto de vista, lo que realmente predecirán algunas declaraciones de los puristas es el ideario que Morandi desarrollará años más tarde.

En el primer número de *L'esprit Nouveau*, en 1920, leemos: "Conviene, pues, crear imágenes, organizaciones de formas y de colores que sean portadoras de las propiedades fundamentales invariables de los objetos-tema. Mediante una figuración sabia y sintética de esos elementos invariantes."⁸² A la luz de este texto, y otros, comprobamos hasta qué punto los enunciados de los puristas de París entran en sintonía con el proceso creativo y los cuadros de Morandi. Aunque su obra es la consecuencia lógica de su trayectoria y trabajo, y no responde a ningún manifiesto ni norma.

Morandi nunca aceptó comparaciones que fueran más allá de los primeros cubistas. Cuando Roditi, en 1958, le preguntó sobre este aspecto, Morandi fue rotundo: "No, non c'è niente che accomuni alcuna mia opera con quelle dei puristi parigini. L'unico tipo di arte che ha continuato

25. Le corbusier, "Bodegón con sifón, 1921." Fuente: <http://renacimiento--humanismo.blogspot.com.es/2012/08/la-villa-savoye.html>

a interessarmi, fin dal 1910, è stato quello di certi maestri del Rinascimento italiano."⁸³

Aunque, las anteriores, no fueron las únicas comparaciones que Morandi no estuvo dispuesto a reconocer en vida, sino que otras, como las que lo relacionaban con Piet Mondrian (1872-1944), las rechazó a pesar de que su preferencia por las formas puras fuese bien conocida desde que proclamase su admiración por Cézanne.

En efecto, las diferencias entre Morandi y Mondrian son grandes aunque las afinidades también existen. Un claro ejemplo es el modo de componer: mientras Mondrian no sitúa ningún elemento en el centro del cuadro, Morandi casi siempre centra sus composiciones. Solo cuando prolongamos hacia el límite del cuadro los ejes estructurales de su composición -aplicando una metodología similar a la de los trazados reguladores de Le Corbusier- comienzan a asemejarse unos cuadros a otros tal y como puede comprobarse en la imagen (Fig. 27).

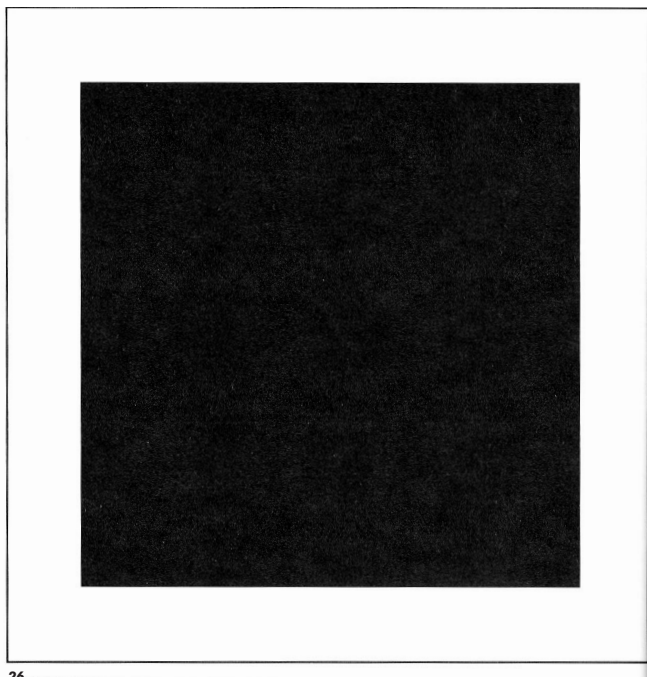
Ahora bien, su relación no se entiende sin los filtros interpuestos por Malevich, concretamente su "Cuadro negro sobre fondo blanco" nos recuerda la forma general que adquirirán muchas de las obras de Morandi, en las que el conjunto de elementos se inscribe en una forma regular próxima al cuadrado.

Cuando Palluchini⁸⁴ compara la obra de Mondrian con la de Morandi trata de destacar su actualidad frente a la tendencia que lo enlaza directamente con la tradición del ochocientos y lo sitúa como heredero directo de Corot o Chardin, pero cae también en un equívoco cuando los equipara temporalmente. Trásgresión cronológica que no



25

26. Kasimir Malevich, "Cuadrado negro, 1923-29". Óleo sobre lienzo, 106,2 x 106,5 cm. Fuente: "Malevich. Great Modern Masters," Harry N. Abrams, INC., Publishers. New York, 1996. P. 31.



26

escapa a Arcangeli,⁸⁵ quien matiza en su monografía la historicidad de ambos pintores y su relación. En sus palabras, Morandi "veniva dopo Mondrian" y no al revés, ni al mismo tiempo. Las ideas que Mondrian expuso en la revista *De Stijl* (1917) junto al pintor Theo Van Doesburg y que dieron vida al Neoplasticismo fueron asimiladas por nuestro pintor tempranamente pasando a formar parte de su cultura.

Giulio Carlo Argan nos acerca a la impresión del mismo Morandi sobre dicho pintor cuando, en forma de carta, relata la visita que ambos realizaron a la gran exposición que se celebraba en la Galleria Nazionale di Arte Moderna, en Roma en 1956. Escribe: "Non sapevo quale sarebbe stata la sua reazione; ma lo vidi farsi pensoso, inclinare la testa sulla spalla, guardare a lungo ogni quadro come se cercasse qualcosa oltre gli specchi soltando piatti e uniformi del colore. Capì tutto, in profondità, ed io capii che considerato forse le due coscienze più limpide della storia artistica contemporanea."⁸⁶ A pesar de que Morandi negara tener algo en común con él,⁸⁷ su pintura, indudablemente, contenía la del pintor holandés.

Morandi recibe la herencia de los unos y los otros, y en contra de lo que un análisis apresurado sobre su obra pudiera sugerir, continúa distanciando al objeto de la idea de representación como lo hicieran los puristas o cubistas. No se deleita en la forma de sus objetos, sino que parece apuntar hacia la esencia de su forma, a su estructura y al sistema de relaciones que se producen entre las partes de los objetos y los objetos mismos. Su manera de entender la representación posee un carácter

27. Ejercicio sobre un cuadro de Morandi (Vitali 1005) en el que se traza una trama para estudiar su relación con Mondrian.

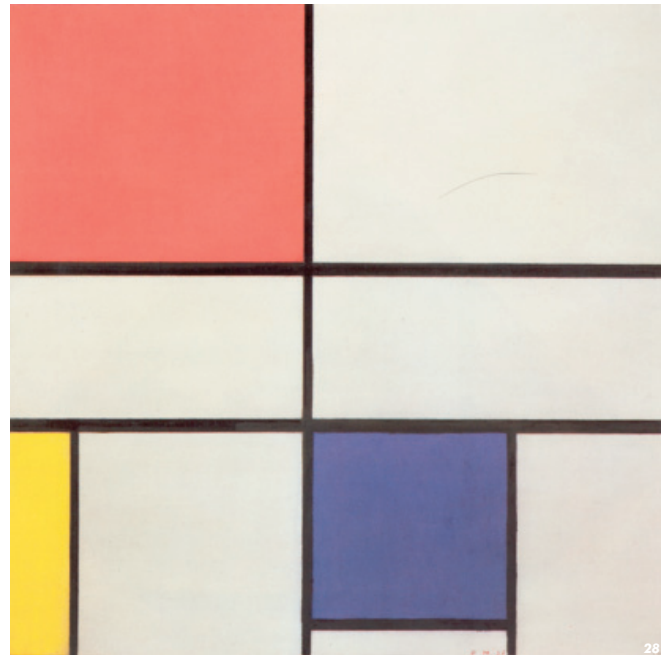
28. Piet Mondrian, "Composición con rojo, amarillo y azul, 1935." Óleo sobre tela, 55x55 cm. Fuente: Serge Fauchereau, "Mondrian y la utopía neoplástica." Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1994. Cat. 89.

paradójico: no trata de borrar las referencias a la realidad y, sin embargo, consigue negarla.

Mientras en los cuadros cubistas aparecen mil guiños que nos remiten a los objetos, en los cuadros de Morandi los objetos se muestran como tales, sin serlo, son siempre los mismos pero en cada cuadro aparecen como únicos y diferentes. De esta forma, Morandi, es un claro ejemplo, con sus particularidades, de cómo un único pintor puede integrar en su seno pinturas tan diversas en su forma y en su historia como las de los Suprematistas o las de Giotto. No reduce el arte moderno a sus semejanzas con el más antiguo, sino que pone de relieve las diferencias entre el uno y el otro, y los articula en un discurso sin fin. Como venimos avanzando, Morandi siempre se caracterizó por tener un sentido muy agudo del juicio, tanto de la tradición y de la pintura del momento, como de su propia obra. No en vano, Franco Basile cuenta cómo Morandi se convirtió en una especie de sombra que todos temían cuando exponían en Bolonia. Temían su opinión, pero sobre todo, sus silencios.



27



28

1. *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9 octubre 2001- 13 enero 2002) al cuidado de Tomás Llorens (Otros textos de Valeriano Bozal y J.F. Yvars).

2. *Mímesis. Realismos modernos 1918-1945*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 11 octubre 2005 - 8 enero 2006) al cuidado de Tomás Llorens (Otro texto de Valeriano Bozal).

3. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, 14 diciembre 1997 - 28 febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997.

4. *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009.

5. VITALI, Lamberto, *Morandi. Dipinti. Catálogo general*. Milán, Electa, 1977 (II ed. 1983, reimpresión, 1994), 2 volúmenes.

6. MAGNANI, Luigi, *Il mio Morandi*, Turín, Einaudi, 1982. P. 21.

7. BRANDI, Cesare, "Cammino di Morandi", en *Le Monnier*, Florencia 1942 (2ª ed. Revisada y ampliada, Florencia 1952, reeditada en *Scritti sull' arte contemporanea*, Turín, 1976. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi*, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. PP. 17-41 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. PP. 31-62).

8. LONGHI, Roberto, "Exit Morandi", en *Paragone*, nº 175, Florencia, julio 1964. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio - 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ràfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Tr. española de M. M. Solimán, M. I. Villarino) P. 271.

9. ABRAMOWICZ, Janet, *Giorgio Morandi: The art of silence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004. P. 220.

10. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*. Milán, Edizioni del Milione, 1964. (II edición 1968; III edición, Turín, Einaudi, 1981. P. 225; IV edición, Stesura originaria inédita, al cuidado de L. Cesari, Turín; Allemandi, 2007. P. 433).

11. RODITI, Edouard, "Giorgio Morandi" en *Dialogues on Art*. Londres, 1960, PP. 49-64. Esta entrevista está reeditada en numerosas monografías y catálogos

sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se encuentra en *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009). P. 358.

12. La pintura metafísica inducía a una vuelta al pasado que terminó llevando a los artistas que la practicaron por derroteros completamente distintos. La paternidad del movimiento recayó sobre los hermanos De Chirico, Giorgio como pintor y Andrea como teórico, más conocido bajo el pseudónimo de Alberto Savinio. Definieron el nuevo movimiento como una suerte de fusión entre espiritualidad e ironía junto a Carlo Carrá. Ideas que culminarían en un libro (CARRÁ, Carlo, *Pittura metafísica*. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1999). Morandi nunca reconoció formar parte del movimiento. En 1958, sobre sus obras comprendidas entre 1916 y 1919, declaraba: "Ma le mie opere di allora rimangono pure nature morte e non suggeriscono in alcun modo alcuna riflessione metafisica, surrealista, psicologica o letteraria." (En RODITI, Edouard, *op. cit.* P. 352). Aunque hay que hacer notar que compartió con el resto de pintores metafísicos algunas temáticas y aspectos de su técnica, sobre todo, en lo que se refiere a la pincelada y a la descripción matizada e idealizada de superficies y volúmenes.

13. LONGHI, Roberto, "Momenti della pittura bolognese. Prolusione al corso di Storia dell'arte dell'Università di Bologna," en *L'Archiginnasio*, año XXX, n.os 1-3, Bologna, 1935. Cita completa: "Giorgio Morandi, ancora 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."

14. La "Quadriennale Romana" se convertiría en la única plataforma capaz de difundir las manifestaciones artísticas que no tuvieron cabida en la Bienal de Venecia, ampliamente manipulada por la posición oficial de los academicistas. Se celebró en los años 1931, 1935, 1939 y 1943. Morandi participó en todas las convocatorias.

15. CALZINI, Raffaele, "La III Quadriennale di Roma - Nature norte e bianco nero: il caso Morandi...", en *Il Popolo d'Italia*, Milán, 25 febrero, 1939.

16. BARTOLINI, Luigi, "Un pittore fra i pittori della Quadriennale", en *Quadrivio*, Roma, 12 febrero, 1939.

17. BERTOLETTI, Nino, "Viaggio attraverso la Quadriennale: ancora tra i pittori," en *Quadrivio*, Roma, 16 aprile, 1939.

18. BARTOLINI, Luigi, "Diario romano (dedicato ai superintelligenti)," en *Quadrivio*, Roma, 7 mayo 1939.

19. OPO, Raffaele A. "Sul caso Morandi: una lettera di R.A. Oppo", en *Quadrivio*, Roma, 21 mayo 1939.

20. Corrado Maltese explica que desde ciertas esferas oficiales se promovía un

arte totalmente opuesto al de Morandi. También cómo la proliferación de luchas entre las diversas tendencias artísticas por alinearse con el poder terminaba debilitándolas y facilitaba la aparición de un arte abiertamente fascista. En MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*. Einaudi Tascabili, Torino, 1992. P. 287.

21. SILVA, Umberto, "Giorgio Morandi," en *Corriere Padano*, Ferrara, 11 abril 1939.

22. MOROSONI, Dulio, "Giorgio Morandi," en *Corrente*, Milán, 30 abril 1939.

23. MARCHIORI, Giuseppe, "La Quadriennale di Roma. Primo ragguglio: Ordine e poesia," en *Corriere Padano*, Ferrara, 5 febrero 1939. Y, MARCHIORI, Giuseppe, "Alla terza Quadriennale: Giorgio Morandi," en *Corriere padano*, Ferrara, 23 febrero 1939.

24. BELLÍ, Carlo, "I premi alla Quadriennale," en *Corriere Padano*, Ferrara, 8 junio 1939. Y, BELLÍ, Carlo, "Corrispondenza indiretta sul caso Giorgio Morandi," en *Corriere Padano*, Ferrara, 3 febrero 1940.

25. BECCARIA, Arnaldo, "A proposito di Morandi," en *Corrente*, Milán, 15 enero 1940. Y, BECCARIA, Arnaldo, "Ancora: a propósito di Morandi," en *Corrente*, Milán, 29 febrero 1940.

26. BRANDI, Cesare, "Cammino di Morandi," op. cit.

27. LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi," en *catálogo de la exposición* (XXXIII Bienal Internacional de Arte, Venecia, junio 1966). Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referimos a: *Giorgio Morandi. Lettere*, al cuidado de Lorella Giudici, Milán, Abscondita Srl, 2004. PP. 123-124.

28. RENZI, Renzo, *La città di Morandi*, 1890-1990. Bologna, Capella editore, 1989. P. 120.

29. ARCANGELI, Francesco, "Novità di Morandi" en *Il Mondo*, Florencia, 5 de octubre 1946.

30. Premio cargado de significado ya que se ponía en juego el futuro de la pintura italiana, tal y como explica M^a Cristina Bandera: "Roberto Longhi e Lionello Venturi, paladín de due diversi orientamenti artistici, ma chiamati entrambi a indicare il cammino della represa artistica italiana dopo il lungo trou noir del fascismo e della guerra, si fronteggiavano intorno al tavolo in cui si riuniva l'imponente Commissione per l'arte figurativa designata all'organizzazione della XXIV Biennale di Venezia, quella del 1948." En BANDERA, Maria Cristina, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Edizioni Charta, Milán, 2001. P. 7.

31. *Twentieth-Century Italian Art*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949), al cuidado de James Thrall Soby y JR. Alfred H. P. 26.

32. BANDERA, Maria Cristina, op. cit.

33. BANDERA, Maria Cristina, op. cit. P. 23.

34. Ocasión en la que viaja por primera vez al extranjero como escribe en una carta a Janet Abramowicz: "mi sono fatto coraggio, ho richiesto il passaporto." En ABRAMOWICZ, Janet, *Giorgio Morandi*, op. cit. P. 219. Se trata de un viaje a Winthertur donde se celebra una exposición retrospectiva de su trabajo junto a Manzú. Aunque como explica Angiola Giorgi Andina, el verdadero motivo de su

viaje pudo ser otro bien distinto: visitar la "Colección Reinhart" que contaba con obras de Poussin, Courbet, Corot, Renoir y Cézanne, entre otros; y la obra de Konrad Witz. En efecto, visitar exposiciones de sus maestros era la única razón que podía animarle a viajar, hecho bien conocido por sus conocidos y amigos quienes lo utilizaban como pretexto para incitarle a participar en exposiciones. En GIORGI ANDINA, Angiola, "Appunti sulla vita di Morandi", en *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali. Textos de AA.VV. Charta, Milán, 1993. (II edición, Grafis, Bologna, 1996, III edición revisada y ampliada, Silvana Editoriale, Milán, 2004. P. 445).

35. BIASON, Renzo, "Le bottiglie di Morandi sono celebri in tutto il mondo", en *Oggi*, Milán, 7 enero 1954.

36. Premio que dará lugar a una de sus exposiciones antológicas en vida más importantes. Morandi controlará hasta el último detalle. Circunstancia que dará nombre al libro de Maria Cristina Bandera, *Morandi sceglie Morandi*. Monografía que ofrece una perspectiva muy interesante sobre los criterios y juicios del pintor sobre su propia obra, como por ejemplo la dura crítica que vierte sobre una de sus obras: "detesto quel dipinto coi fiori in un vaso", en BANDERA, Maria Cristina, op. cit. P. 29.

37. MAGNANI, Luigi, op. cit. P. 89.

38. SELLERI, Lorenza, "Dalla Columbia University a via Fondazza. Peppino Mangravite intervista Giorgio Morandi" En *Morandi. 1890-1964*, op. cit. PP. 349-350. Y, RODITI, Edouard, "Giorgio Morandi," op. cit.

39. ARCANGELI, Francesco, "Mancherebbe qualcosa al nostro secolo senza Morandi," en *L'Europeo*, 10 marzo 1957.

40. VENTURI, Lionello, "Giorgio Morandi," en catálogo de la exposición *Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, drawings, etchings. 1912-1957* (New York, World House Galleries, 5 noviembre-7 diciembre 1957) al cuidado de World House Exhibitions, instalada por Kiesler & Bartos, Architects e iluminada por Shuyler Watts (texto de Lionello Venturi).

41. SOBY, James Thrall, "Giorgio Morandi", en *The Saturday Review*, N. 4, Nueva York, enero 1958.

42. PALLUCCHINI, Rodolfo, "Attualità di Morandi", en *Arte Antica e Moderna*, N. 1, Bologna, enero-marzo 1958.

43. BRANDI, Cesare, "Un amore per Morandi nato nella Selva Nera" en *Corriere della Sera*, 19 junio 1984. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Corrispondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 122 -II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 156). Brandi escribe: "i paesaggi ultimi che non sembrano finiti, una parete di una casa, un'ombra, un albero veloce ... e sono finiti naturalmente."

44. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*, op. cit.

45. En todo lo que se refiere a esta polémica así como a los extractos de las cartas consultar MANDELLI, Pompilio, "Storia di una monografía", en *Accademia Clementina- Atti e Memorie* N. 35-36, Bologna 1995-96. PP. 333-334. Ahora en MANDELLI,

Pompilio, *Via delle Belle Arti*, Minerva Edizioni, Bologna, 2002. PP. 167-190.

46. ABRAMOWICZ, Janet, *op.cit.* P. 220.

47. MANDELLI, Pompilio, *Via delle Belle Arti*. Minerva Edizioni, Bologna, 2002. P. 74.

48. ARCANGELI, Francesco, *op.cit.* (1981) P. 223 (2007) P. 431.

49. BRANDI, Cesare, "I Morandi di Magnani", en *The Collection of Works by Giorgio Morandi 1890-1964*, Edinburgh; Scottish National Gallery of Modern Art, 1965. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 89 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 110).

50. LONGHI, Roberto, "Exit Morandi", en *Paragone*, N. 175, Florencia, julio 1964. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio - 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ráfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo) PP. 271-272.

51. ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983. P. 38.

52. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi, op.cit.* (1981) P. 225; (2007) P. 432.

53. BRANDI, Cesare, "Europeismo y autonomía de cultura nella pintura moderna", en *L'immagine, Año I. Número 3*, Roma, julio-agosto 1947. P. 140.

54. BASILE, Franco, *Morandi. Il laboratorio della solitudine*. Bologna, La Casa dell'Arte Editrice, Sasso Marconi, 1982. P. 18.

55. RODITI, Edouard, *op.cit.* P. 265.

56. ABRAMOWICZ, Janet, *op.cit.* P. 218.

57. RODITI, Edoardo, *op. cit.* P. 265.

58. MORANDI, Giorgio, "Autobiografie di scrittori e di artista del tempo fascista" en *L'Assalto*, 18 febrero 1928 (ahora en *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, , 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009. P. 346.

59. LONGHI, Roberto, 1945, *op.cit.* P. 268.

60. MATTIOLI ROSSI, Laura, "Giorgio Morandi: questioni di metodo", en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, op.cit.* P. 21.

61. ABRAMOWICZ, Janet, *op. cit.* P. 219.

62. MANDELLI, Pompilio, *op.cit.* P. 204.

63. ARCANGELI, Francesco, *op.cit.* (1981) P. 224; (2007) P. 432.

64. ABRAMOWICZ, Janet, *op. cit.* P. 18.

65. LONGHI, Roberto, *Piero Della Francesca*, Roma, Edizioni "Valori Plastici," 1927.

66. SELLERI, Lorenza, "La biblioteca di Morandi" en *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali. Textos de AA.VV. Charta, Milán, 1993.

(II edición, Grafis, Bologna, 1996, III edición revisada y ampliada, Silvana Editoriale, Milán, 2004. P. 56)

67. FOCILLON, Henri, *Piero Della Francesca*, París, Armand Colin, 1952 (tr. Italiana de Fabrizia Lanza Pietromarchi, Piero Della Francesca, Milán, Abscondita, 2004)

68. *Piero della Francesca e il novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo. 1920/1938*, catálogo de la exposición (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 julio- 12 octubre 1991) al cuidado de Maria Mimita Lamberti y Maurizio Fagiolo dell' Arco (otros textos de: Paola Barocchi, Giacomo Agosti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi y Rosella Campana) Venecia, Marsilio Editori, 1991.

69. SELLERI, Lorenza, *op. cit.* P. 55.

70. GOMBRICH, E. H., *La historia del arte contada por E. H. Gombrich*. Editorial Debate, Madrid, 1997. PP. 470-473.

71. RODITI, Edoardo, *op. cit.* P. 263.

72. *Corot. Naturaleza, emoción y recuerdo*, catálogo de la exposición (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 7 junio-11 septiembre 2005; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 9 octubre-8 enero 2006) al cuidado de Vincent Pomarède (otros textos de: Michael Clarke, Anne Roquebert, François Fossier, Olivier Meslay, Maria de los Santos García Felguera, Carlos G Navarro) PP. 40-44.

73. *Corot. Naturaleza, emoción y recuerdo, op.cit.* P. 51.

74. *Corot. Naturaleza, emoción y recuerdo, op.cit.* P. 47.

75. *Cézanne*, catálogo de la exposición (París, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septiembre 1995- 7 enero 1996; Londres, Tate Gallery, 8 febrero-28 abril 1996; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 26 mayo-18 agosto 1996) al cuidado de Françoise Cachin y Joseph J. Rishel (otro texto de Walter Feilchenfeldt) Madrid, Electa, 1995. P. 38

76. *Cézanne, op. cit.* P. 32.

77. SELLERI, Lorenza, *op. cit.* P. 54.

78. VENTURI, Lionello, *Cézanne*, París, Rosenberg editeur, 1936.

79. PIÑÓN, Helio, "Prólogo: perfiles encontrados" en BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987. P. 17.

80. PIÑÓN, Helio, *op. cit.* PP. 13, 21, 22.

81. *Twentieth-Century Italian Art, op. cit.* P. 23.

82. OZENFANT, LE CORBUSIER, *Acerca del purismo*. Escritos 1918/1926, edición al cuidado de Antonio Piza. Madrid, Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, 1994. P. 75.

83. RODITI, Edoardo, *op. cit.* P. 264.

84. PALLUCCHINI, Rodolfo, "Attualità di Morandi," en *Arte Antica e Moderna, N. 1*, Bologna, enero-marzo 1958.

85. ARCANGELI, Francesco, *op.cit.* (1981) P. 236; (2007) P. 449.

86. *Omaggio a Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria La Casa Dell'Arte, 22 octubre -30 noviembre 1977), al cuidado de Efrém Tavoni. P. 9.

87. ABRAMOWICZ, Janet, *op. cit.* P. 197.

3. APROXIMACIÓN A LA OBRA

Tras un acercamiento al pintor a partir de su contexto social y cultural, en este capítulo adoptamos un punto de vista distinto. Reflexionamos sobre la actitud de Morandi hacia el referente y cómo su insistencia sobre los mismos motivos se traduce en su trabajo. De este modo, la idea de serie, se convierte en una referencia imprescindible para conocer su pintura.

Ideas que desarrollamos en tres epígrafes o subtítulos distintos, por orden: "La mirada del pintor," "La gestación de la obra" y "Las series." Epígrafes que concebimos como notas o aproximaciones que lejos de excluir otros, tantean una realidad compleja, con el propósito de profundizar en algunos aspectos de la obra del pintor sin pretender agotarlos todos.

3.1. LA MIRADA

3.1.1. EL ESTUDIO

En el número 36 de Via Fondazza (Fig. 1 y 2) se encontraba la vivienda familiar de Morandi. Un edificio al que la familia Morandi se mudó tras la muerte del padre y dejar su casa, en Via Lame 57. En principio, ocuparon un apartamento en el segundo piso hasta que en 1938 se trasladaron a otro, en el mismo número de la misma calle que se convertiría en su vivienda definitiva. Se trataba de un apartamento más tranquilo con vistas al interior de la manzana y al jardín que en él se ubicaba.

Morandi ocupaba una habitación de unos 20 metros cuadrados que no solo era su dormitorio sino también su estudio y al que se accedía a través de las habitaciones de sus hermanas. Su habitación tenía una gran ventana que daba al patio de manzanas desde el cual se podían ver tanto casas como árboles de diferentes tipos y a diferentes distancias, y en el que normalmente reinaba el silencio. Desde la habitación de Dina, Morandi también accedía a un armario, el conocido "ripostiglio" en el que almacenaba objetos y material como botes de pigmentos. Además, la familia de Morandi disfrutaba del pequeño jardín del edificio en el que el pintor cultivaba rosas.

La habitación de Morandi hacía las veces de dormitorio y de estudio. También era el lugar para colgar los cuadros antes de entregarlos al comprador. Una habitación-estudio que Morandi mantuvo hasta los últimos días de su vida y que solo alternaba en épocas estivales con el estudio de Grizzana, en la casa que su familia alquilaba, primero, y en la casa que su familia construyó, después.



◀ 1. *Morandi en el patio de Via Fondazza, 36*. Fuente: VITALI, Lamberto, *Morandi, dipinti. Catalogo generale 2 voll.*, Electa, Milán, 1977. II ed. 1983, reimpresión, 1994, Milán.

En su estudio (Fig. 3) se daban cita los cientos de objetos cuyo número se incrementaba año tras año. Cajas de diferentes formas y tamaños; redondas, ovaladas o rectangulares, latas pintadas y paquetes forrados de papel.¹ Jarras altas de amplias asas, búcaros, jarrones, tazas y cuencos, como el que parece estar roto en su embocadura, el que tiene una cinta roja que lo circunda o el que con su textura estriada es capaz de determinar la plasticidad de un cuadro. Un cazo con una mancha redondeada en su base que el pintor describe aunque a simple vista es casi inapreciable, una tetera con un dibujo de flores en su superficie que raras veces es traducido al cuadro. Los quemadores de petróleo o lámparas de aceite, algunas características como la de forma cilindro-cónica tantas veces presente en la pintura de Morandi. Mesas de diferentes usos y alturas, dos caballetes, varias sillas, una cama, pinceles, barnices, carpetas, papeles, lienzos, y todo el material que precisaban las diferentes técnicas que Morandi desarrollaba, incluyendo el grabado.

A través de las fotografías podemos imaginar esta estancia, tal cual la sintió Morandi, llena de vida, el sol entrando por la ventana, el silencio inundándolo todo y a Morandi concentrado en alguno de sus cuadros. Pero, también podemos imaginarla y sentirla de una forma diferente, más alejada de la visión que a veces se desprende de algunos textos. Pensemos en un día de frío, con lluvia o con nieve. La ventana cerrada a cal y canto, el día oscuro, la chubesqui encendida, los óleos en la paleta y Morandi con un cigarro en la boca. El ambiente cargado, el frío colándose por las juntas de la ventana y

la habitación iluminada por una exigua bombilla arrojada por un leve plafón colgando del techo (Fig. 5).

Podemos imaginar a un Morandi cansado después de haber rascado con la espátula el trabajo de las últimas horas y que le cuesta conciliar el sueño. O también, eufórico, sintiendo haber alcanzado la plenitud de una obra terminada y deseando impacientemente volverla a ver al día siguiente con la luz de la mañana. Pero solo si imaginamos todo esto seremos capaces de descubrir al hombre, valorar la estancia, y desmitificar algunas cuestiones que vienen acompañando la vida y la obra del artista que en ocasiones llegan a enturbiar su pintura.

Sabemos que Morandi prefería trabajar por la tarde porque la luz era mejor, como relata Janet Abramowicz² o Arnaldo Beccaria³ pero también que tenía la costumbre de quedarse trabajando por las noches cuando su familia ya se había acostado. Lo que nos lleva a plantearnos la cuestión de la luz como una gran incógnita, sobre todo si tenemos en cuenta los largos inviernos de Bolonia. A través de diversos ensayos de volumetría con un programa como el *Sketchup* constatamos que la mayoría de los bodegones se corresponden con la luz de la tarde ya que sus sombras arrojadas siempre recaen al mismo lado: el derecho -desde el punto de vista del espectador- (Fig. 4). Aunque también es cierto que otros muchos poseen una luz frontal que aplana el motivo y que no produce sombras arrojadas. Una luz que técnicamente se identifica con la del mediodía. Ahora bien, tampoco hay que olvidar que cada mesa mantiene una relación espacial diferente respecto a la ventana.

El dormitorio del pintor en Via Fondazza hacía las veces de estudio. En él se encontraban los cientos de objetos que pintó a lo largo de toda su vida, así como las mesas, cartulinas y telas que le sirvieron de escenario en el que componer sus motivos.



2. Vista de Via Fondazza en el verano de 2003. Fuente: Fotografía de Juan Luis Piñón.

3. Vista del estudio de Via Fondazza. Fuente: GHIRRI, Luigi, *Atelier Morandi*. Palermo Editore s.r.l., Bari, 2002. P. 52.



Morandi siempre valoró, por encima de otras circunstancias, la luminosidad de sus estudios. Lo que determinó su ubicación y las horas en las que pintaba. De hecho, el plafón que cuelga del techo, en Via Fondazza, da la impresión de dar una luz insuficiente para trabajar.

En ese sentido, su deambular por el número treinta y seis de Via Fondazza es elocuente, es decir, el traslado en la década de los treinta a un apartamento interior más luminoso que el que ocupó la familia en un principio, situado en la segunda planta y con vistas a la calle. Aunque, más tarde, la construcción de un edificio en el patio de manzanas al que daba la ventana de su estudio le privaría de la luz que tanto apreciaba. Hecho, que Morandi sintió profundamente hasta el punto de plantear un nuevo traslado; no obstante, haciendo de tripas corazón asumiría la contrariedad llegando a tomarla como motivo, dando origen a algunos de sus paisajes urbanos más relevantes como es el caso del Patio de Via Fondazza, 1954, Vitali 926 (Fig. 8b), 927 o 1018, entre otros.

Circunstancia que relata Giorgio Ruggeri a colación de una entrevista concedida por Morandi cuando, en 1962, se le otorga el premio Rubens. Entonces el gobernador de Bolonia junto a algunos periodistas acuden a su domicilio, en el que no sin cierta incomodidad el pintor tuvo que hacer algunas declaraciones y responder a diversas preguntas, una de ellas relativa a su estudio y a las condiciones del mismo. Morandi respondía: "Il mio studio? Si figuri che si trova nella camera da letto. È una casa un po' buia. Una volta c'era più luce. Però, vede Signor Prefetto, hanno avuto l'attenzione gentile, la squisitezza di chiedermi di che colore desideravo che fosse la parete che mi hanno costruito davanti alla finestra. Non le pare? L'anno dipinta in bianco per non privarme della luce."⁴

Acontecimiento que sin duda lo contrarió, y precipitó la construcción de su casa en Grizzana, lugar de veraneo

de la familia Morandi y villorrio que inspiró la mayor parte de sus paisajes. Un pueblo de montaña a unos cincuenta kilómetros de Bolonia, en dirección hacia Florencia, hoy día llamado Grizzana Morandi en su homenaje. La casa se construyó muy próxima a la que siempre se había alojado en régimen de alquiler y en la que Giorgio pudo disfrutar de un estudio luminoso y con extensas vistas, como hoy día las sigue teniendo (Fig. 7a).

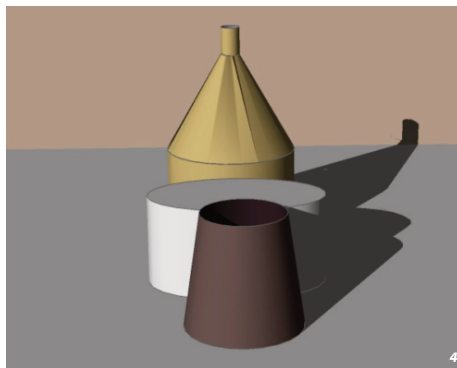
Por lo demás, suponemos que el estudio de Via Fondazza siempre fue bastante parecido a como nos lo muestran las fotografías, aunque éstas suelen ser de fechas muy próximas; y los reportajes exhaustivos sobre el mismo están realizados tras la muerte del pintor. Probablemente, el paso del tiempo se tradujo en la acumulación de objetos, así como del polvo que los revestía, en los cambios de lugar de los mismos y, quizá, en otros acontecimientos que desconocemos.

Pero, el estudio de Morandi y los objetos que hoy observamos con fruición no debieron tener para Morandi las cualidades que se les atribuirían más tarde a pesar del gran respeto que Morandi decía sentir por cada uno de ellos, aunque solo los hubiera pintado una vez.⁵ Tal era la naturalidad que acompañaba la práctica del pintor. Su estudio era un lugar en el que no se producían excesos, un lugar privado del que no se hacía ostentación. Un estudio siempre abierto a los amigos íntimos, como por ejemplo lo testimonian fotografías en las que Vitali y Morandi conversan de forma distendida, siempre inmersos en una gran normalidad (Fig. 10). Lejos quedan actitudes como las que podemos ver en pintores como

4. Ejercicio de volumetría con "Sketchup."

5. El plafón del estudio de Via Fondazza. Fuente: Fotografía en la Casa Museo Morandi de Raquel Aguilar, en junio de 2010.

6. Vista del estudio de Via Fondazza. Fuente: GHIRRI, Luigi, op. cit. P. 43.



Bacon, quien parecía elegir los rincones más desordenados y crípticos para sus posados. Al contrario, las fotografías en las que Morandi aparece en su estudio, solo o acompañado, muestran otra actitud.

En este sentido, tanto la vida como la actividad creativa del pintor, negaba de alguna forma la existencia del estudio y de los objetos; la invisibilizaba, poniendo de relieve la obra que allí se producía. Mientras más crecía la obra de Morandi, más desaparecía el estudio, y cuanto más íntima era la relación entre el uno y la otra, más se distanciaban. Brandi se detiene en este aspecto cuando escribe sobre la materialidad de los objetos: “oggetti, che si ringiovanivano prodigiosamente nel traspaso dall’ occhio alla coscienza, mi sembravano, quando li rivedevo nello studio, in quell’ angolo, sempre piú vecchi, sempre piú polverosei e cadenti, come se avessero già conclusa da tanto tempo la loro esistenza di oggetti. Mentre in Morandi erano l’ esca misteriosa che s’ infiammava come la prima volta che li aveva scoperti, sottraendoli al flusso quotidiano della vita.”⁶

Por ese mismo motivo, el estudio del pintor y sus objetos emergieron con una fuerza desconocida tras su muerte, fuerza que comenzaría a disiparse con su traslado a la estancia del museo. Tras, la reciente apertura de la Casa Museo Morandi, el estudio ha sido objeto de nuevas transformaciones. La información que proporciona el encontrarse en el mismo lugar donde el pintor desarrolló su obra no es óbice para que el tiempo y sus huellas como la restauración de la que ha sido objeto la casa, el cambio de usos y de iluminación, hayan transformado, por

► 7. El referente y la obra en el estudio de Grizzana:

a. Vista desde una de las ventanas del estudio de Grizzana. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2003.

b. Paisaje, 1943. Vitali 459. Fuente: Giorgio Morandi. *L’immagine dell’assenza*. A cura di Marinela Pasquali. Edizioni Charta, Milano, 1994.

8. El referente y la obra en el estudio de Via Fondazza:

a. Vista del jardín de via Fondazza desde el patio de entrada. Al fondo vemos la fachada de una casa de nueva construcción. Fuente: Fotografía Raquel Aguilar, 2003.

b. Cortile di Via Fondazza, 1954. Vitali 926. Fuente: *Catalogo generale Museo Morandi*. Silvana Editoriale Milano 2004.

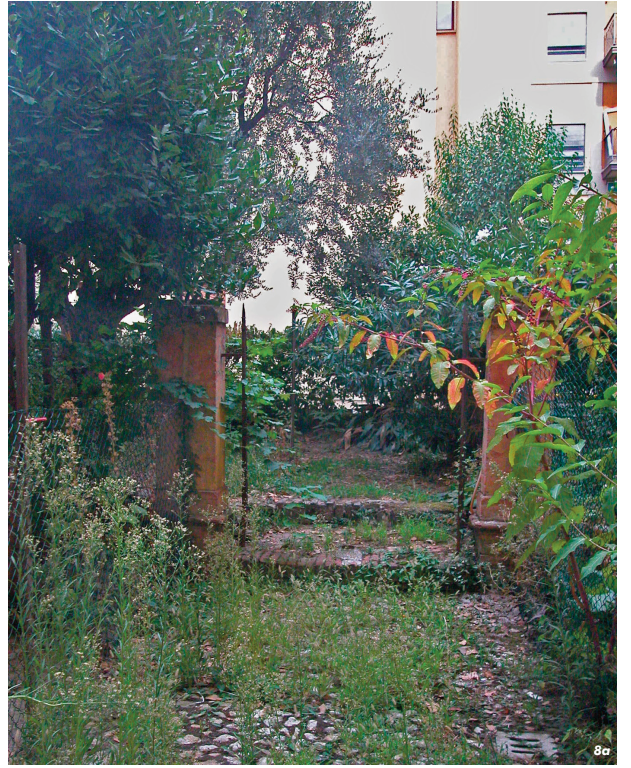
segunda vez, la realidad de la estancia, ofreciendo nuevas sensaciones, más alejadas incluso de las originales que las que ofrecía la primera recreación en la sala del Museo Morandi, en el Palazzo d’Accursio.

Ahora bien, a pesar de la importancia que posee el estudio de Morandi para interpretar su obra, da la impresión de que se ha sobrestimado su relevancia, y sobre todo, sus objetos. Circunstancias que han llevado a algunos autores a invertir las relaciones entre el sujeto y el objeto-referente desembocando, en ocasiones, en interpretaciones ambiguas. Que Morandi prefiriera pintar en casa o que eligiera objetos cotidianos para sus bodegones es importante en la medida que nos habla de su actitud, pero sus bodegones no pueden explicarse solo a través de su estudio y sus objetos, sino en la capacidad de elección del pintor y de su sabiduría para llevarla a cabo. No hay más que detenerse en el hecho de que los bodegones pintados en el desnudo estudio de Grizzana poseen las mismas cualidades que los realizados en Via Fondazza, y que sus paisajes comparten los mismos principios formales que sus bodegones para desmitificar muchas cuestiones asociadas a sus objetos y a su estudio.

En este sentido, consideraciones como la de Marinela Pasquali⁷ sobre el estudio como espacio en el que el pintor proyecta su pensamiento e investiga las leyes de la naturaleza, convendrá matizarlas con otras, como por ejemplo las de Brandi⁸ cuando se refiere al abismo que existe entre la obra y el estudio, o entre la imagen y el objeto. Un abismo que como explica los separa de forma irreversible.



7a



8a



7b



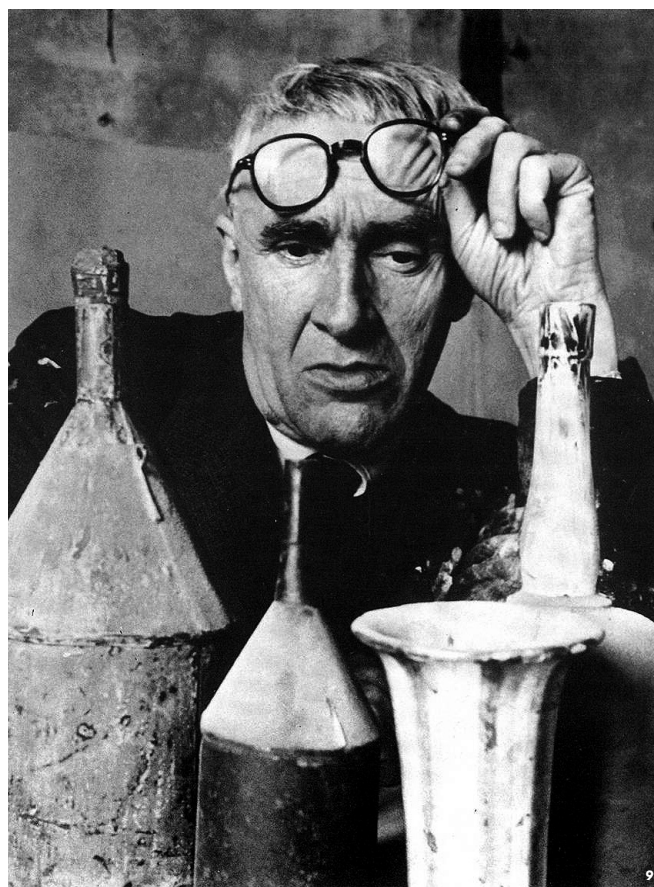
8b

3.1.2. OJOS DE PINTOR

El estudio, sin duda, supone una aproximación muy válida al mundo morandiano, y sobre todo, al modo en el cual enfocaba su práctica, aunque, como avanzábamos, no hay que perder de vista que a la hora de crear entraban en juego otros muchos factores, quizá no tan inmediatos como los objetos, las mesas o la luz, pero no por ello menos determinantes. Nos referimos, por un lado, a la capacidad interpretativa de Morandi y a su cultura, y por otro, a la complejidad del acto creativo objeto de algunas simplificaciones cuando se pone el acento en la relación cuadro-referente.

Emilio Lledó⁹ tomando las palabras de Platón cuando se refiere a “los ojos del alma” escribe sobre la capacidad interpretativa del hombre: no solo de cómo el hombre interpreta el mundo, sino de cómo el mundo deja su huella en él, configurándolo. Palabras a través de las cuales podemos descubrir que la relación mundo-pintor u objeto-pintor no es lineal. El mundo no existe si no es en el hombre, es decir, es inaprensible sin su mediación. En cada individuo confluye el mundo real y el interior, confluencia en la que radica la riqueza de la vida y la singularidad del artista que incorpora en su ser el mundo, o su imagen, al mismo tiempo que lo interpreta y configura su propia mirada.

Idea que se hermana con el concepto de Material de Adorno a la vez que la enriquece: si el Material es “todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece hasta llegar a las



conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto al todo,¹⁰ también puede significar todo lo que pasa a formar parte de la individualidad de cada pintor y que configura su forma de mirar y pintar.

Lo real, la historia, los cuadros, etcétera; al constituirse en Material, ponen de manifiesto lo limitado de una de las relaciones más trilladas en la crítica morandiana, la de objeto-pintor-obra en la medida que nos brinda otra mucho más sugerente, la que conforma el triángulo: material-pintor-obra. Si para Lledó los “ojos” son aquellos que se modifican a lo largo de una vida, para Adorno son los “materiales” los que vienen a conformar cada individualidad. Teoría que diluye el excesivo protagonismo que, en ocasiones, los objetos y el estudio han adquirido al mismo tiempo que rompe con la linealidad de sus relaciones.

Los objetos se equiparan a otros materiales, lo que da lugar a un sistema interpretativo mucho más amplio y complejo. Un sistema en el que todo es posible y en el que se descartan muchas convenciones que a veces ahogan los discursos sobre la obra artística. Un sistema en el que los objetos y los cuadros son intercambiables, es decir, en el que los cuadros terminados de Morandi pueden convertirse en material de obras sucesivas, de la misma manera que los pintores y obras admiradas por él pueden determinar más su pintura que un modelo-referente concreto. De hecho, no puede haber concepción más alejada de la realidad que aquella que circunscribe la obra de Morandi a las cuatro paredes de su estudio.

Su obra se sustancia, precisamente, en la capacidad que le permite dar el salto de los objetos al cuadro, una apropiación del referente veloz, casi rapaz, en palabras de Brandi,¹¹ sustanciada en el dominio del pintor sobre el material, es decir, en todo aquello que constituía su capacidad para mirar y pintar.

Materiales, ojos o mirada con una complejidad suficiente como para elaborar un producto a su imagen y semejanza sin convenciones ni concesiones a lo natural o accidental. Como explica Adorno “Las obras de arte adquieren vida solo cuando renuncian a la semejanza con lo humano. La expresión de un sentimiento no falseado es siempre banal. Cuanto menos falseado, más banal.”¹² Morandi elegía los objetos, su composición, el escenario, el punto de vista, y como no, el encuadre. Artimañas que formaban parte de su rutina como pintor, siempre orientada a ajustar “lo visible” a su ideario. Sin embargo, que Morandi recreara su mirada en el referente no significa que después el paso de éste al cuadro se sustanciara en su copia.¹³ Todas esas señas que Morandi le procuraba precedían a la creación de la obra. Todo aquello que tenía que ver con el referente se producía al principio, y no durante el proceso creativo: “L’osservazione valga ad introdurre l’argomento del sutrato naturalistico dell’arte di Morandi. L’oggetto sta all’origine della sua fabulazione fantástica, all’origine, come deve essere, non al termine del proceso creativo”¹⁴ (Fig. 12 y 13).

De este modo, las características de los objetos reales nunca eran claramente transferibles a la superficie del lienzo. Valga como ejemplo el hecho acontecido entre

10. Morandi y Vitali en el estudio de Via Fondazza. Fuente: *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, Edizione Gabriele Mazzotta, 1997. P. 21.

11. Vista del estudio de Via Fondazza. Fuente: Berengo Gardin, Gianni, "Giorgio Morandi's Studio". Milán, Edizioni Charta, 2008. PP. 50-51.



Cuando comparamos la obra que Morandi realizó en su estudio de Via Fondazza con la que desarrolló en otras temporadas, en el estudio de Grizzana, corroboramos cómo los principios formales que orientan unas obras y otras están por encima del motivo elegido y del lugar en el que se desarrollan.

Morandi y Magnani, cuando éste último le encarga un cuadro de instrumentos musicales. Encargo para el que le facilita unos antiguos y preciosos instrumentos que consigue prestados y que Morandi rechaza a favor de otros con los que se sentía más cómodo -aunque objetivamente estuviesen dotados de menos cualidades estéticas que los primeros-. Magnani algo desilusionado, escribe: "Non una parola dei miei preziosi, disdegnati modelli che mi furono restituiti in silenzio."¹⁵ Probablemente, la preciosidad de aquellos objetos coartaba la libertad del pintor en el sentido de que ello podía implicar ciertas concesiones de la pintura a favor del referente, algo ante lo que Morandi no estaba dispuesto a ceder.

En sus objetos es, sin lugar a dudas, donde el pintor centraba gran parte de su reflexión sobre la observación de lo real. Alineados o amontonados por las mesas y el suelo, cubiertos de una capa de polvo que se engrosaba año tras año por orden expresa del pintor de restringir la limpieza de la habitación hasta cierto punto respetando el polvo que acumulaba cada uno de los objetos como si de un bien individual e intransferible se tratara.

Botellas, cajas, jarras, cestas u otros objetos que no se encontraban allí de forma arbitraria sino que habían atravesado un particular proceso de selección; Morandi no pintaba cualquier cosa. Cada una era elegida por ciertas cualidades, y si no las reunía, el mismo Morandi podía dárselas, es decir, podía transformar los objetos, fragmentarlos, forrarlos de papel o pintarlos (Fig. 14). En este sentido, Morandi se nos revela como un gran maestro del artificio en la medida que su mirada se trasciende

►12. El referente y el cuadro en Grizzana:

a. Jarra y botes en una de las mesas del estudio de Grizzana. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, Casa Museo Morandi, Grizzana, 2003.

b. Bodegón, 1961. Vitali 1226.

13. El referente y el cuadro en Via Fondazza:

a. Caja forrada de papel y otros objetos en el estudio de Via Fondazza. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, Museo Morandi, Bolonia, 2006.

b. Bodegón, 1956. Vitali 1009.

a sí misma al adecuar o transformar lo real a su paradigma, para finalmente materializarse en el cuadro.

Autores como Arcangeli¹⁶ discurren por caminos distintos cuando señalan la evidencia con la que Morandi presenta los objetos en sus cuadros mientras otros, como Brandi, no solo destacan la forma en la que el pintor distingue el objeto del cuadro sino que también defiende la disolución del mismo.¹⁷ Puntos de vista divergentes que nos ayudan a dimensionar la obra del pintor y que nos aproximan a su complejidad. En esa línea, Arcangeli rebatirá a su coetáneo escribiendo "l'oggetto non cede mai"¹⁸ en un pasaje en el que describe sus objetos, y en el que sin que neguemos la capacidad sugestiva de su autor hallamos una fuerte indeterminación en lo que respecta al concepto de objeto, su representación singular y el cuadro.

En este contexto es en el que cabe estudiar la insistencia de Morandi por la observación de lo real. De hecho, de las declaraciones que se le conocen, probablemente sea la puesta en valor de lo real y su observación la más destacada y reiterada. Tanto en la entrevista que le hace Eduardo Roditi, como en la concedida a la Voz de América, el "mundo de lo visible" o "lo real" adquiere un protagonismo sin igual, sirva como botón de muestra la siguiente declaración: "Esprimire ciò che è nella natura, cioè nel mondo visibile, è la cosa che maggiormente mi interessa."¹⁹ Interés que otros pintores ya habían expresado. Cézanne,²⁰ referente inequívoco de Morandi, siempre defendió la necesidad de entregarse a la observación de la naturaleza. Tal y como él explicaba, el pintor debía



consagrarse por entero a ello antes de dejarse llevar por “conversaciones inútiles.” Afirmación en la que conviene detenerse ya que cuando Cézanne o el mismo Morandi defienden la idea de aprender de la naturaleza o la necesidad de observarla lo hacen en el sentido de que esa observación es la que les permite interiorizar su forma para configurar su mirada, y nunca para dejarse llevar por los caminos caprichosos que la representación del referente les pudiera aducir.

Como insiste Cézanne en una carta a Émile Bernard, en 1904, el pintor debe consagrarse al estudio de la naturaleza y penetrar en ella para después expresarse de la forma más lógica posible. También, la respuesta de Morandi a su amigo Magnani sobre la posibilidad de pintar la laguna de Venecia es elocuente: “Vede –mi disse indicando una casa che si trovava alle nostre spalle, -se potessi stare tre anni affacciato lassù a quella finestra, forse lo potrei fare.”²¹ Afirmación que ilustra la reflexión que siempre acompañaba a sus obras. Morandi necesitaba tiempo, tiempo para observar, para valorar, considerar y conocer antes de plantear un nuevo cuadro. Lo que posiblemente le llevó, no solo a centrarse en un reducido número de referentes sino también a ser muy escrupuloso en su selección.

Ahora bien, todo lo anterior nos advierte sobre la necesidad de mirar pero no nos explica en qué se sustancia ese ejercicio. Posiblemente sean otras declaraciones del mismo Morandi las que nos ayuden a aproximarnos a ese cometido, como por ejemplo, cuando en otra entrevista, en 1957 decía: “Ciò che noi vediamo, ritengo sia

►14. *Objetos en el estudio de Via Fondazza. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, Casa Museo Morandi, Bolonia, 2010.*

creazione e invenzione dell'artista, qualora egli sia capace di far capire quei diaframmi, cioè quelle immagini convenzionali che si frappongono fra lui e le cose. Ricordava Galileo: Il vero libro della filosofia, il libro de la natura, è scritto in caratteri estranei al nostro alfabeto. Questi caratteri sono: triangoli, quadrati, cerchi, sfere, piramidi, coni ed altre figure geometriche”.²²

Caracteres que desde hacía siglos centraban la preocupación, no solo de pintores, sino de escultores y arquitectos, quienes veían en las formas puras la razón de ser de sus respectivas disciplinas, y de los cuales Morandi se hará eco incorporándolos a su cultura, como antes lo había hecho Cézanne quien ya aconsejaba a finales del siglo diecinueve: “Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre esas figuras simples, después se podrá hacer todo lo que uno quiera.”²³ Las formas geométricas puras, pasarán a engrosar así, el repertorio referencial del pintor acompañándolo en un proceso de síntesis de la realidad. Un proceso de síntesis complejo, rico y lleno de variables en el que el pintor permanece y profundiza.

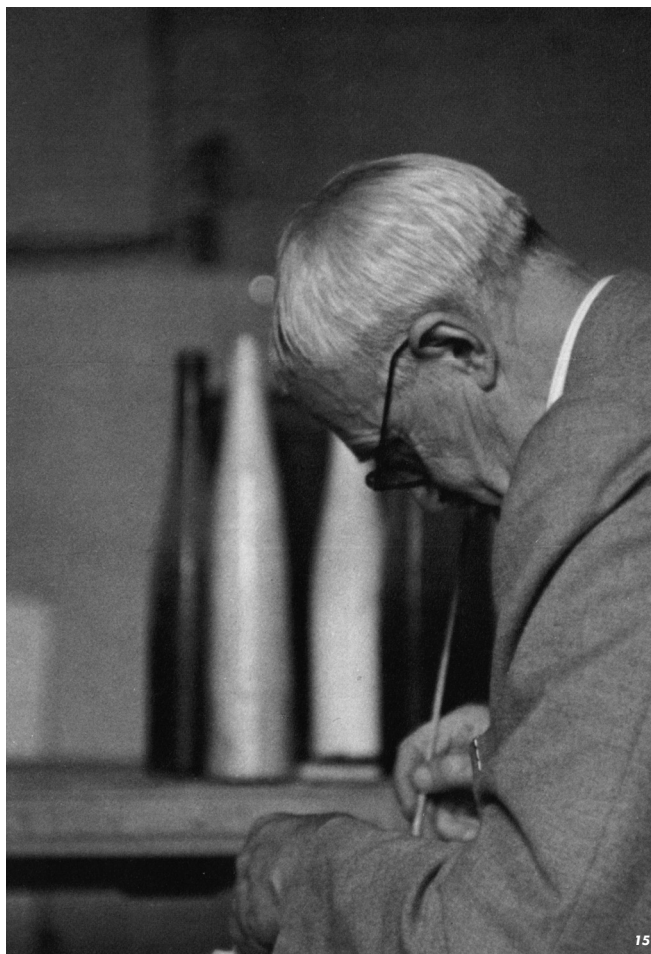


3.2. LA OBRA

Sabemos que para Morandi la observación de “lo real” era su principal fuente creativa, y su acotación temática una manera de canalizarla que le permitía concretar en lo particular todo aquello que observaba. Daba comienzo así a una práctica que le permitía pasar de lo real al lienzo, sujeta a cambios y sensible al paso del tiempo.

Según Marinela Pasquali,²⁴ crítica de arte que fundó y dirigió el Museo Morandi de Bolonia hasta el año 2001, Morandi, primero, elegía la agrupación de objetos y su disposición en la mesa, después, ensayaba la composición con diversos dibujos a lápiz, y, por último, pintaba. Pasos que pueden aproximarnos al proceso creativo de Morandi siempre que lo maticemos para no caer en la banalización del mismo. Seguramente, el proceso que describe Pasquali se ajustaba a la realidad en muchas ocasiones, aunque fuera de forma parcial, pero en otras resultaría limitado, sobre todo, por su linealidad, como lo demuestra el hecho de dejar a un lado las relaciones entre la obra en gestación y los cuadros ya terminados.

En efecto, alguna duda debió asediar a la autora cuando cinco años después de escribir en esos términos, distinguía: “Tre momenti, dunque, nell’arte morandiana, l’uno all’altro complementari quanto indispensabili: la prefigurazione, la percezione e la restituzione.”²⁵ Y aunque, la idea de prefiguración contenía todo aquello que formaba parte del ideario del artista, y no solo la colocación en la mesa de los objetos, y los dibujos entraban a formar parte de un proceso complejo, en constante revisión; las relaciones sobre las que descansaban unos bodegones con otros volvía a caer en el olvido.



◀15. *Morandi trabajando en su estudio de Via Fondazza. Fuente: VITALI, Lamberto, Morandi, op.cit..*

La Técnica,²⁶ enunciada por Adorno, puede ayudarnos a relativizar concepciones como la anterior, con todas las particularidades que esta puede adoptar. Una suerte de Técnica -con mayúsculas- que se entiende como el dominio del Material, no en un sentido acumulativo de conocimientos sino como la capacidad desarrollada por el pintor para adaptarlos y relacionarlos en la obra.

Pero, ni la Técnica se desenvuelve como una suma de conocimientos y recursos, ni la obra se agota en la instrumentación de éstos, de ahí la idea de que la práctica pictórica es una capacidad de conciliación entre la obra y el pintor. Es éste, desde su libertad para transitar por los caminos que le llevan del referente a la obra el que seleccionará aquellos que considere oportunos, tarea que llevará a cabo como responsable último de su obra. Una libertad que dependerá de su poder creativo cuyos límites se confundirán con su capacidad para incorporar y controlar los procesos de concreción formal.

Ni Morandi seguía un método lineal ni su práctica era siempre la misma. Nosotros proponemos aproximarnos a ella a través de diferentes momentos, inseparables los unos de los otros que integran una serie de variables. Todos tienen que ver con la mirada, unos la ejercitan y la trascienden al incidir en el entorno y otros la recrean en la superficie del lienzo. Momentos que se pueden producir en paralelo y que se retroalimentan continuamente a lo largo de un proceso sin fin lleno de saltos. Que se apoyan en una serie de actos e instrumentos sobre los que podemos reflexionar si nos centramos en sus bodegones y en el mundo que los envolvía.

3.2.1. EL MOTIVO

Morandi creaba un escenario en el que convertía los objetos de su estudio y sus múltiples combinaciones en motivo: ensayaba con las relaciones entre ellos, con las de su conjunto con la mesa y las de éstas con el fondo. Contaba con tres mesas de diferentes formas y alturas fabricadas por él mismo que le ofrecían varios puntos de vista, creaba fondos con cartulinas y telas.

Todo en su estudio era artimaña, todo estaba dispuesto a merced de lo que el pintor quería pintar y ver. Una labor directamente relacionada con la composición del cuadro. Un buen ejemplo es el de los bloques de madera que situaba al fondo de la mesa y escondía bajo la cartulina que la recubría para elevar la línea de horizonte²⁷ (Fig. 21). Tal y como él mismo le contaba a Mandelli, a veces, podían pasar días, incluso semanas para elegir los objetos, retocarlos y ordenarlos en la mesa: “bastava poco, anche mezzo centimetro, perché cambiasse tutto ...”.²⁸ Relaciones que Morandi establecía a través de superposiciones, alineaciones y distancias entre los objetos. Un ejercicio al que podemos aproximarnos desde dos perspectivas distintas:

a. La disposición en planta: nos referimos a las relaciones de las bases de los objetos sobre la superficie de la mesa, punto de referencia imprescindible para Morandi que se relaciona directamente con la impresión que produce el conjunto de frente, de hecho, la prueba. Y, a pesar de que Morandi nunca pintó un motivo desde arriba, sí dibujó en las cartulinas que recubrían las mesas





Morandi incidía en su entorno para aproximar lo que veía a su idea de cuadro. Tres mesas de diferentes alturas eran el escenario sobre el que disponer sus bodegones. El uso de cartulinas o de bloques de madera debajo de éstas ajustaban el motivo a la composición del cuadro.

◀16. Una mesa del estudio en la que pueden verse los dibujos de las bases de los objetos. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar. Casa Museo Morandi, Bolonia 2010. 17. Acetato cuadrículado.

las bases de cada objeto (Fig. 16). Marcas que quedaron como la huella de un periplo en el que cada objeto podía jugar diferentes roles. Que reflejan el diálogo del pintor con el referente y traducen el ensayo de verificación al que sometía sus composiciones.

Las líneas a lápiz, circunferencias y otras formas del conjunto de objetos en planta que componía Morandi tenían su propia lógica, y ésta se correspondía, sin ninguna duda, con el cuadro.

b. La disposición en alzado: Una vez dispuesto el motivo lo mira y elabora una imagen traducible a la superficie bidimensional del lienzo. Una mirada que se orienta por leyes compositivas como la asimetría, la dualidad o la seriación, entre otras, y que permite volver sobre la disposición en planta para introducir los cambios que se quiera. Un diálogo en continua retroalimentación a través de una obra o un grupo de ellas.

Morandi mira el referente a través de un acetato cuadrículado de unos ocho centímetros de largo por seis de ancho, en el que ha dibujado una cuadrícula de 4x3 (Fig. 17). El acetato le facilita la visión bidimensional del conjunto y lo ordena a través de su cuadrícula. Ajusta los ejes estructurales de la composición y identifica las diferentes partes del motivo con las del cuadro. La elección del punto de vista será determinante: Morandi se puede acercar o alejar de forma más o menos perpendicular. Encontramos óleos en los que las tapas de los objetos son inapreciables y otros en los que las bocas de botellas adquieren una presencia excepcional evidenciando un punto de vista más alto.

En este aspecto, el papel de la línea de horizonte, o final de la mesa, es fundamental, puede situarse a mitad del cuadro o a un tercio, lo que depende directamente del punto de vista que adopte. Variables sobre las que Morandi puede incidir de nuevo, por ejemplo, modificando la altura de la mesa con tacos de madera.

La elección del encuadre está íntimamente relacionada con las anteriores. Se puede centrar el conjunto de los objetos o desplazarlos hacia alguno de los lados. También, aunque es menos frecuente, puede descender hasta mostrar las patas de la mesa. Variables que tienen mucho que ver con la elección del formato. Aunque la mayoría de cuadros de Morandi tienden a ser cuadrados nos encontramos con lienzos muy alargados que cortan el motivo por los lados o ofrecen visiones panorámicas, en función de su orientación vertical u horizontal, respectivamente.

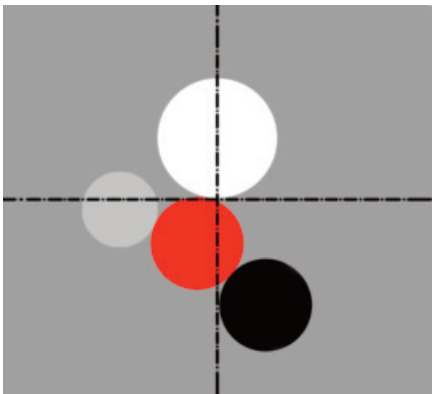
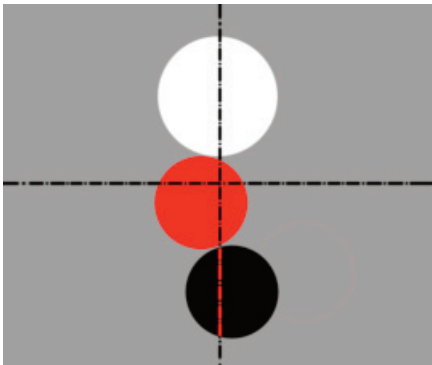
De este modo, el pintor a partir de un escenario crea el motivo, lo modifica, lo mira, lo vuelve a mirar, lo pinta y lo dibuja. Lo resitúa, lo mira de nuevo y vuelve sobre él con una mirada que busca concretarse en la obra, casi siempre a tientas, obra tras obra.

En este sentido, si queremos aproximarnos a las variables que se producen en planta, la cruz parece ser el esquema básico a partir del cual los elementos se ordenan, (Fig. 18) mientras que, como veremos a continuación, la cuadrícula, será la que nos oriente en la mirada frontal del motivo y la composición del cuadro.

Morandi configuraba el motivo desde dos perspectivas distintas. Una, a partir de la forma en que este se disponía sobre la superficie de la mesa, con marcas a lápiz de la base de los objetos, otra, a través de la vista que ofrecía de frente, con un acetato en el que se había dibujado una cuadrícula.

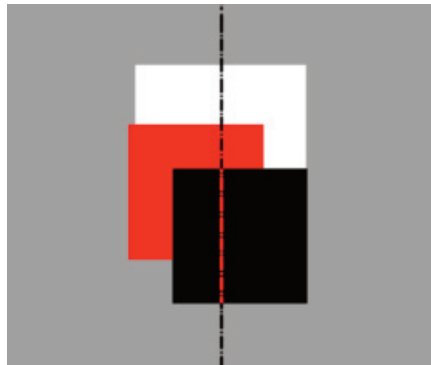
18. ESQUEMA EN PLANTA

Los elementos se ordenan a partir de un esquema básico en forma de cruz que permite ensayar diferentes alineaciones respecto al eje vertical y horizontal.



19. ESQUEMA EN ALZADO

Los elementos se observan a través de una cuadrícula. El eje de simetría del motivo mantiene una relación directa con el eje vertical del esquema en planta



20. ÓLEO

En la obra se concreta la mirada del pintor. Bodegón 1963. Vitali 1322.



3.2.2. DEL MOTIVO AL CUADRO

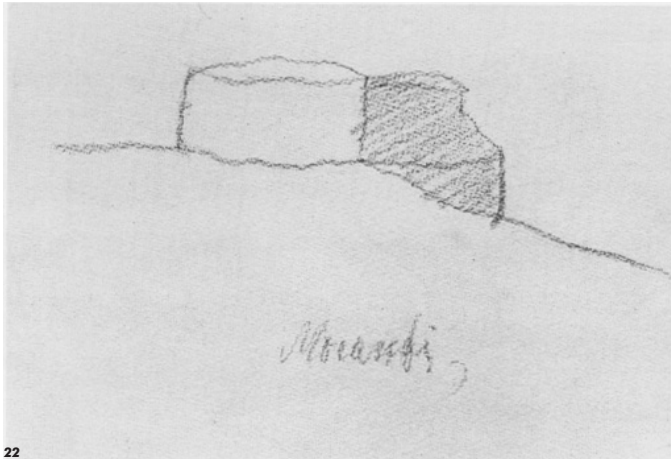
Un primer paso en el tránsito del motivo al cuadro podía producirse a través de los dibujos. En efecto, la relación entre dibujos y óleos es indudable como se refleja en las numerosas alusiones que en monografías, artículos y exposiciones encontramos sobre ella, aunque la profusión de dichas consideraciones no siempre implican una reflexión sobre su calidad. Ni los dibujos son siempre bocetos de los cuadros ni tampoco los óleos se pintan siempre a partir de los dibujos. En este sentido, conviene contrastar puntos de vista tan distintos como el de Pasquali, quien considera los dibujos, bocetos de las pinturas, y Brandi,²⁹ quien niega dicha relación, entre otras cosas, porque la línea, elemento principal de los mismos, desaparece en los óleos. Disyuntiva que da una idea de la complejidad de dicha relación y que invita a la reflexión.

Cuando comparamos dibujos y óleos, y más aún si tomamos aquellos que forman parte de un mismo grupo de tentativas, advertimos nuevas relaciones que reorientan la anterior apreciación. Nos da la impresión de que las líneas de los dibujos sí que pueden jugar un papel muy similar en los óleos, claro está, con sus particularidades. La línea del dibujo se traduce en la pintura correspondiente, como contorno o como contraste fuerte de color, y allá donde la línea desaparece, en el óleo se produce un fundido. De hecho, el desvanecimiento de la línea y la fusión entre diferentes masas de color adquiere más presencia en los dibujos que en los óleos, ya que muchas veces las áreas fundidas se encuentran delimita-

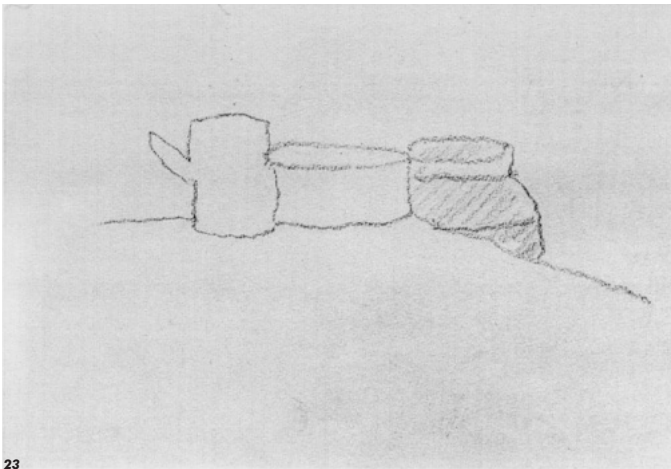


En los dibujos pueden darse soluciones compositivas sin correspondencia en los óleos, al mismo tiempo que ofrecen claves para interpretar la genealogía de muchas series. Su observación y estudio abre diversas vías de reflexión.

22. Bodegón, 1962. Dibujo 1962/69.
23. Bodegón, 1962. Dibujo 1962/69v.



22



23

◀21. Rincón del estudio de Morandi en el que se advierten los tacos de madera que Morandi colocaba bajo las cartulinas que cubrían las mesas para elevar la línea de horizonte. Fuente: ABRAMOWICZ, Giorgio Morandi, op. cit. P. 10.

das por un contorno, del mismo modo que cualquier otro elemento (Fig. 24 y 25).

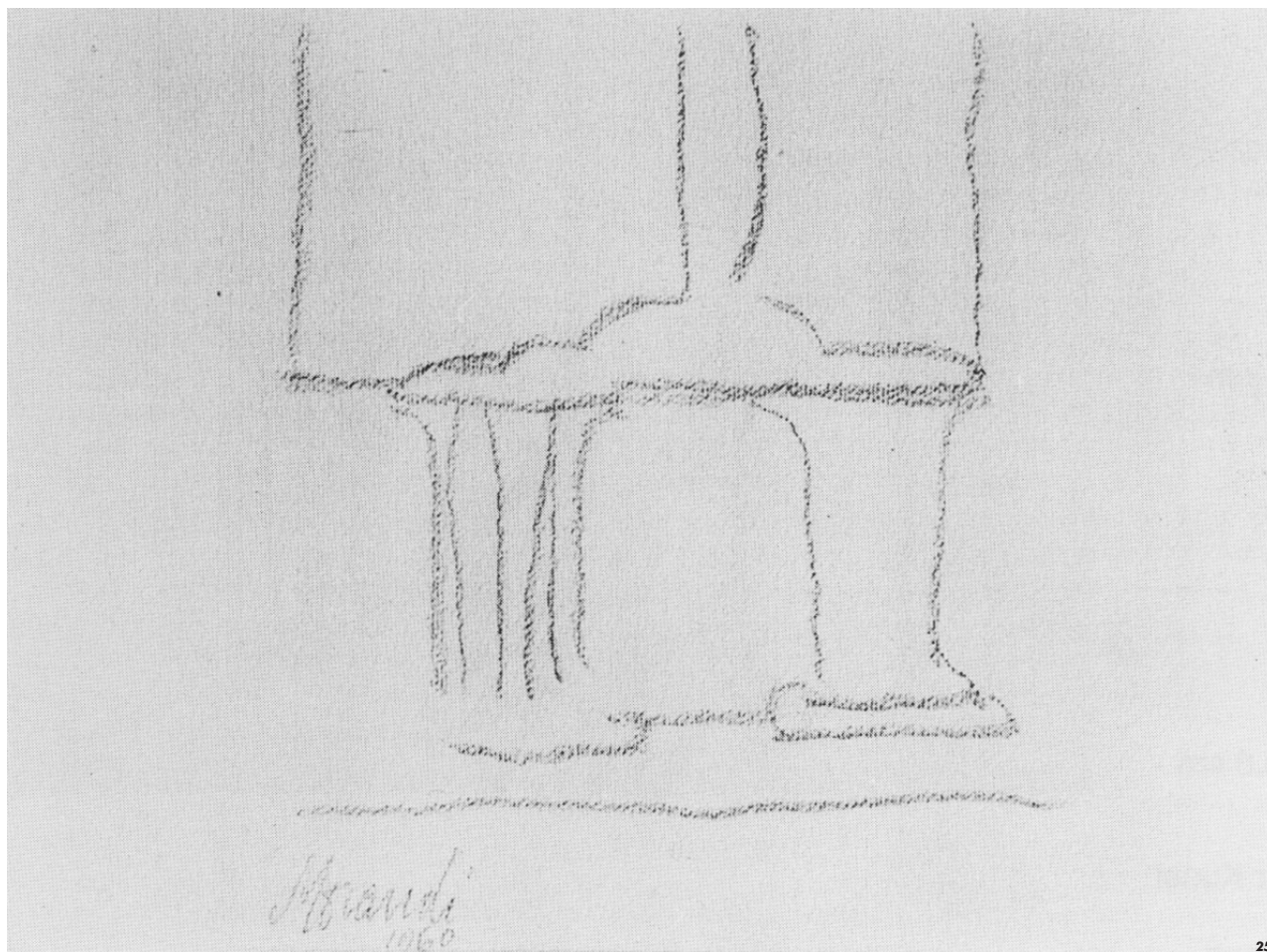
Pero, con esto, no tratamos de defender el papel de los dibujos como bocetos u obras preparatorias, sino todo lo contrario; muchas veces, en ellos se produce una síntesis de la forma aprendida en los óleos. De hecho, cuando observamos los dibujos desde el punto de vista que nos ofrece el conocimiento de su obra, y de las relaciones que mantienen los óleos entre sí, advertimos que no solo no parecen bocetos sino que pueden convertirse en una tentativa más dentro de un grupo de ellos. Y que incluso algunos pueden explicar su desarrollo. Un buen ejemplo es el del *Bodegón, 1960. Dibujo 1961/15* (Fig. 53) en la serie X (Anexo VI) que enlaza la familia del candelabro con la de cuello recto (Capítulo 5. 2. 1) ya que aunque los dibujos, técnicamente, poseen variables distintas a los óleos, pueden transmitir sus cualidades. Idea que cobra fuerza cuando recordamos una de las consideraciones que Roberto Longhi realiza a sus estudiantes sobre cómo una obra bien abocetada puede quedar satisfecha con eso sin precisar de las demás supuestas cualidades que habría de aglutinar la perfecta obra de arte.³⁰

De hecho, nada más indicativo que la existencia de dibujos que ofrecen soluciones que nunca se traducen en los óleos, y sobre todo, cuando éstas introducen puntos de vista tan novedosas como los *Bodegones 1962. Dibujo 1962/69 y 69v* (Fig. 22 y 23), en los que el motivo se sitúa por debajo de la línea de la mesa, o los *Bodegones 1956. Dibujo 1956/19 y 20*, en los que la parte baja de la mesa ocupa más de tres cuartas partes de la composición.

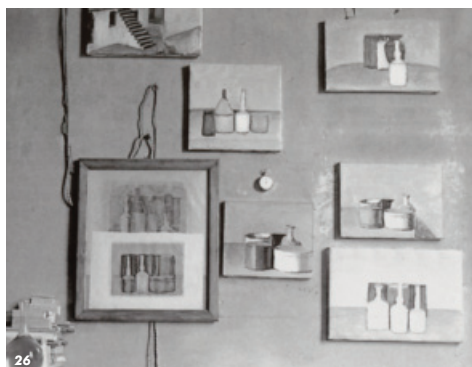
La relación entre los dibujos y los óleos no existe en un solo sentido ni es siempre de la misma naturaleza. Bajo nuestro punto de vista, los recursos que utilizan mantienen una estrecha relación con los óleos, por ejemplo, el modo en el que traducen los fundidos de las masas de color.



Comparación de un óleo y un dibujo.
24. Bodegón, 1960, Vitali 1222.
25. Bodegón, 1960. Dibujo 1960/17



25



El pintor mantenía colgados en las paredes de su estudio al menos durante cinco o seis meses las obras que terminaba, como el mismo decía sobre una de sus cuadros "devo tenerlo sotto gli occhi."

26. Fotografía de una de las paredes de su estudio en Via Fondazza de 1955. Reconocemos, entre otros, los bodegones, Pasquali 1952_5, Vitali 953, Vitali 951 y Vitali 970. Fuente: Morandi Ultimo, op.cit. P. 112.

La línea, la composición, el trazo, y en su caso, los leves sombreados, abren al pintor, en los últimos años de su vida un campo de trabajo e investigación en el que volcar toda su experiencia. Mientras de 1910 a 1955, produce una media de siete dibujos al año, de 1956 a 1964, cincuenta (Anexo II). Desde esta óptica, es indicativo que la producción de óleos descienda precisamente en esos últimos ocho años de vida cuando la producción de dibujos asciende de una forma tan acusada tal y como refleja el gráfico. Sus obras son, en conjunto, el correlato del trabajo diario del pintor y cada uno de sus cuadros o dibujos puede interpretarse como la materialización de una reflexión formal concreta.

En este punto es ineludible citar el hecho de que Morandi mantuviese los cuadros ya terminados colgados en las paredes de su estudio durante al menos seis meses a pesar de las largas listas de espera de coleccionistas de todo el mundo que querían adquirir alguna de sus obras (Fig. 26 y 28). Franco Basile relata una anécdota ejemplar con un comprador, llamado profesor Dagnini, en la que explica qué tipo de condición imponía el pintor al que adquiriría alguno de sus cuadros. Basile transcribe sus palabras así: "dovrà avere pazienza di aspettare qualche mese, cinque, sei mesi almeno; sa, devo tenerlo sotto gli occhi per un certo tempo prima di consegnarlo, è una mia abitudine, ho sempre fatto così".³¹

En efecto, Morandi establecía, como mínimo, un plazo de cinco o seis meses, desde que acababa un cuadro hasta que lo entregaba a su futuro propietario, lo que ratifica la importancia que para el pintor tenía su obra ter-

minada. Una costumbre recogida también en otros textos de autores como Abramowicz³² que nos invitan a abrir los ojos sobre el alcance e importancia de las relaciones que existen entre muchos cuadros del artista. Aunque la mirada que recae sobre el motivo no es la misma que lo hace sobre un cuadro, la primera se sustancia en el salto del referente a la obra y la segunda persevera en la reflexión ya iniciada. Siempre habrá cuadros a los que referirse y sobre los que sustentar el trabajo diario.

Ahora bien, la particularidad del referente de Morandi y su insistencia en los mismos temas son hechos que llevan a evidenciar de forma excepcional las relaciones entre unos cuadros y otros. Morandi durante esos cinco o seis meses en los que mantenía sus cuadros, reflexionaba sobre ellos y los interiorizaba, sometiéndolos a la prueba del paso del tiempo para obtener una idea veraz sobre su alcance y posibilidad de desarrollo: nunca investigaba en un solo sentido, como tampoco trataba de "mejorarlos." Sus cuadros eran siempre sugerentes, y, a su vez, ejemplos para las siguientes.

Otro hecho ligado íntimamente al anterior, es el de la existencia de unas pinceladas alrededor de los cuadros colgados de su estudio, sobre la pared o sobre los papeles pegados en ella. Pinceladas que tras descolgar los cuadros cobraron gran relieve como aureola en torno a los huecos que dejaron los lienzos en la pared (Fig. 27). Aunque no conocemos con claridad su razón de ser, podemos aventurar algunas posibilidades, por ejemplo, que estas pinceladas se realizaran para tantear el tono del siguiente cuadro por comparación al que estaba colgado,

Alrededor de los cuadros colgados encontramos multitud de pinceladas de diferentes tonos de gris que forman una aureola y cuyo origen puede interpretarse de diversas maneras.



27

27. Pinceladas en las paredes del estudio de Morandi alrededor de los huecos donde antes había cuadros colgados. Fuente: Franco Basile, op. cit. P. 59.

28. Fotografía del estudio de Via Fondazza, en el año 1959. En la que distinguimos dos Bodegones, el Vitali 1149 y el Vitali 1165 que tiene mucho que ver con el modelo dispuesto sobre la mesa. Fuente: Morandi Ultimo, op. cit. P 71.



28

o que fuesen el rastro del pincel que viene a retocar los cuadros una vez están terminados, lo que no es inverosímil conociendo el aspecto de su chaqueta de pintar conservada hoy día en la Casa Museo Morandi. Ahora bien, lo que sin ninguna duda podemos afirmar es que este acontecimiento, se deba a una cosa u otra, liga estrechamente la mirada con el hacer, aproximando en este sentido la observación de los cuadros terminados a la mirada que permite dar el salto a un nuevo cuadro.

Se producirán muchas aproximaciones fallidas y se descartarán muchos cuadros hasta llegar a la solución que se busca. A ojos de todos están sus “quadri sbagliati” tal y como a él mismo le gustaba llamar a la montaña de pintura que año tras año fue formándose en su cabellete como buen testimonio de la cantidad de veces que rectificaba en la tela (Fig. 29). “Aquí están la mayoría de mis pinturas” declaraba Morandi a un periodista -tal y como recoge Robert Hughes³³-. Lo que sin ninguna duda nos dice mucho de su modo de proceder, es decir, del ejercicio de prueba y error al que el pintor sometía sus composiciones. También, Mandelli cuenta cómo rascaba con la espátula hasta el último milímetro de pintura fallida, mientras aún permanecía húmeda: “Se riprendeva un quadro, raschiava bene la parte prima di ridipingerla. ‘Hai visto? Non si conosce niente’, mi diceva, mostrandomi la tela a rovescio, controluce.”³⁴

Porque, a pesar de lo que pueda parecer, Morandi no andaba sobre seguro. Su acotación temática y su método basado en la realización de series no le eximirán de protagonizar episodios como el que relata Magnani a pro-

►29. Cabellete y “Quadri sbagliati”. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar. Casa Museo Morandi, 2010.

pósito de la finalización de uno de sus cuadros puesto en “cuarentena” durante algo más de un año porque en palabras de Morandi: “C’è qui qualcosa che non va ... non so bene cosa ... ma sento che qualcosa proprio non va.”³⁵

Sensación que ilustra el contexto en el que se mueve el pintor moderno tras la desaparición de las convenciones y la nueva relevancia que adquiere su subjetividad. Se abren nuevas perspectivas en su práctica que vienen a cubrir las áreas que han quedado al descubierto tras las nuevas reglas del juego en la relación obra-pintor. Adorno se refiere a ello cuando escribe: “Cuando al impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido, los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los experimentos.”³⁶ La experimentación penetra en la modernidad con todos sus matices y las particularidades que cada artista le impone. Puede tender al azar o a la determinación. En el equilibrio entre el uno y la otra residirá la calidad del experimento. Una obra que no arriesgue nada estará condenada a la esterilidad, pero una que se deje en manos del azar, resultará arbitraria.

Por un lado, el método de Morandi basado en la realización de sucesivas tentativas, parece inclinarse hacia la determinación del experimento. Tanto su acotación temática como su modo de proceder apuntan en ese sentido. De hecho, cada cuadro ofrece una idea muy aproximada de cómo se produce el tránsito de unos planteamientos a otros, o sencillamente, el paso de un cuadro a otro. Tránsitos que determinan y definen las pautas de su experimentación.



Por otro lado, sus particularidades implican grandes dosis de novedad, e incluso de riesgo, no tanto en el paso de una obra a otra como en la constatación de su método. Morandi, demuestra que tras una temática monótona y un desarrollo exhaustivo sobre los mismos motivos existe la posibilidad de ofrecer en cada obra un cuadro nuevo, es decir, la posibilidad de crear obras siempre diferentes, y en última instancia, ratificar la "sua riduzione del soggetto che gira al minimo; l'abolizione, in ogni caso, del soggetto,"³⁷ en palabras de Longhi. Experimentalismo que aproxima a Morandi a la idea de investigación, con la que comparte algunas características.

Cuando Umberto Eco apela al carácter autocrítico de Morandi identifica las series con su capacidad de innovación al contrario de otras lecturas que creen ver en ellas cierta monotonía y narra su experiencia tras ver por primera vez un bodegón de Morandi en la Pinacoteca Civica.³⁸ Explica que tras una primera visita fue a mirar aquel cuadro todos los días que duró la exposición y cómo cada día se le mostraba diferente, es decir, cómo se le aparecía como nuevo cada vez que lo volvía a ver.

Tal y como leemos en la transcripción de su conferencia, Eco dice: "Era preparato para cogliere la tecnica segreta di una innovazione continua, che ha fatto di tutto per non farsi notare. Qual e' il meccanismo elementare dell'innovazione e dello sviluppo? La variazione." Aquel cuadro, en su aislamiento, era capaz de sugerir otros. Impresión que escondía la posibilidad e incluso la materialización de una nueva obra. Es decir, aquel cuadro que día tras día el escritor admiraba, evocó en él todo el

mundo que formaba parte de él, aún sin presentársele. Tal y como continúa: "Senza lanciare alcun proclama, in ogni quadro ha messo in questione se stesso e la propria arte." Morandi se ponía a prueba en cada uno de sus cuadros, extremando la idea de composición, añadiendo y sustrayendo objetos, cambiando el punto de vista...

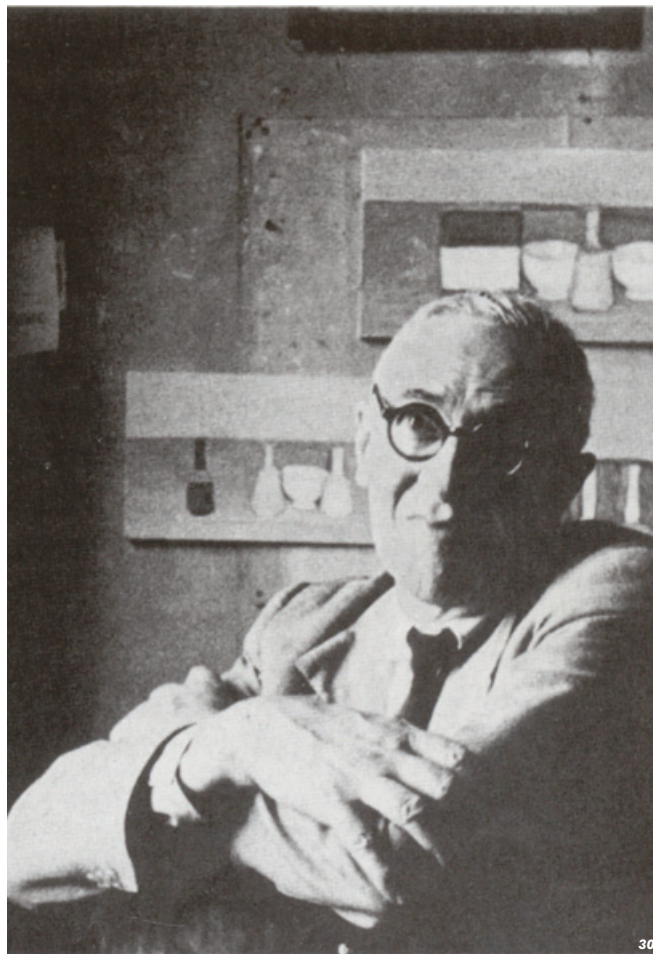
Pero, tanto si hablamos de experimento como de investigación, las conclusiones pueden ser muy parecidas, ya que ambas ideas nos orientan hacia el mismo lugar, hacia el estudio de las series de Morandi y su desarrollo. De hecho, la obstinación del pintor en ciertos motivos es una de las decisiones más determinantes de su obra. La caracteriza y configura como una suma de series más o menos extensas. Como apunta Piñón,³⁹ "La insistencia en los temas acentúa la irrelevancia del objeto," lo que, probablemente, contribuye a la desaparición del mismo. De este modo, solo a través del estudio de la obra en su conjunto podemos profundizar en ella porque las relaciones entre los diferentes cuadros, formen parte o no de una misma serie, nos hablan más de la naturaleza de la obra y de la manera en la que Morandi abordaba su práctica que cualquier otro análisis.

3.3 LAS SERIES

De este modo, la información sobre cómo Morandi planteaba sus modelos o cuando realizaba un dibujo, resulta mucho menos explicativa que el estudio de sus series. Es decir, importa más el orden lógico de la reflexión formal que traducen los cuadros que su orden temporal. Además, ambos podrían parecer contradictorios, sin serlo. Una perspectiva que implica no solo atender a las relaciones entre el sujeto, el "material" y la obra, sino también a la evolución y trayectoria propia del artista. Y es que, en Morandi, resulta muy difícil o casi imposible diferenciar entre lo uno y lo otro, ya que para analizar el proceso que gesta una obra en particular necesariamente tendremos que aludir a otras, anteriores, posteriores o simultáneas dada la genealogía que relaciona todos sus cuadros.

Cualquier reflexión sobre sus cuadros parte, necesariamente, de sus series, en la medida que cada uno forma parte de alguna. Es decir, cada cuadro, cobra sentido en el contexto que ofrece la totalidad de la obra, y sobre todo, en el de los cuadros con los que mantiene una relación más estrecha. Si antes planteábamos la tríada material-pintor-obra sobre la de objeto-pintor-obra, ahora proponemos matizarla con la idea de serie, lo que supone atender a las relaciones entre las obras, la biografía y la evolución del artista.

El motivo ligado estrechamente a la idea de referente, es una de las condiciones que nos permite relacionar unas obras con otras ya que pone de relieve los filtros que el pintor interpone entre el referente y su obra. Es decir, manifiesta el proceso creativo que media entre el uno y el otro, y que convierte cada obra en única. Lo que



implica no limitarse a fijar la atención en un proceso que empieza y termina con la realización de una obra en particular, sino que va más allá de la obra concreta, que abarca un grupo de ellas o incluso la obra completa.

Como señalaba Greenberg,⁴⁰ en la pintura moderna los medios propios de la disciplina se convierten en el tema mismo del arte, lo que el espectador contempla y valora de una obra. Una transformación que influye directamente en la idea de serie y la define. El concepto de serie se confunde con el de obra y la idea de obra concluida da paso a la de proyecto. Un proyecto que se sustancia en los procesos pictóricos que el artista desarrolla y en las obras y series que de éste se desprenden. La idea de proyecto que en autores como Tomás Llorens caracterizan el arte moderno⁴¹ adquiere en Morandi una ejemplificación sin igual. Podría parecer que el pintor lo tuviera todo planificado, cuando sabemos que esto es algo si no imposible, muy complejo.

Es en el ejercicio que le lleva de lienzo a lienzo y de tentativa en tentativa en el que se sustanciará su práctica, lo que aconseja aproximarnos a su obra en su conjunto, y sobre todo, a través del concepto de serie. Idea a la que a veces no se le presta la atención que merece o no se le reconoce la importancia donde la tiene. Es una idea inherente al concepto de pintura y todo artista la ha practicado a lo largo de su vida aunque de maneras diferentes. Son, precisamente, las particularidades de cada uno lo que nos permite aproximarnos a las características de su obra. Basta con contrastar las series de Morandi con las de otros pintores como Cézanne, Picasso o Bacon,

para advertir su excepcionalidad dentro de las cualidades que los hermanan.

Morandi, a largo de toda su vida, pintó tres temas principales, los paisajes, las flores y los bodegones -además de algunos cuadros del Patio de Via Fondazza y unos pocos autorretratos-. Temas que no abandonó nunca y en los que insistió una y otra vez, pintando siempre las mismas cosas de formas muy diferentes, manifestando con su práctica la relación que mantuvo con el referente y el valor que otorgó a cada cuadro como síntesis de una idea formal distinta.

Cada uno de sus temas, adquirió a lo largo de los años sus propias peculiaridades. Los bodegones, y en concreto, los de los últimos quince años, se caracterizan por la intensidad y extensión de las relaciones que mantienen, cualidad a la que seguramente contribuyó el referente del que partían. En efecto, éste permitía a Morandi ensayar un amplio abanico de posibilidades en la combinación de las formas que sugerían las botellas y otros objetos ya que los cambios en la posición o las alternancias en su combinación se relacionaba directamente con la composición del cuadro. En suma, los cuadros del último periodo de Morandi suponen, salvo excepciones, una especie de revisiones de planteamientos anteriores, interpretaciones del tema original sujeto a modificaciones, tanto si identificamos el tema original con el referente como con cuadros anteriores.

A lo largo de la crítica especializada la idea o el término de serie, secuencia o variación, entre otros, son recurrentes, lo cual no significa que se interpreten en todos

A lo largo de su vida Morandi desarrolló tres temáticas principales, los bodegones, los paisajes y las flores, además de algunos cuadros del Patio de Via Fondazza y unos cuantos autorretratos.

31. Paisaje, 1961. Vitali 1252.
32. Flores, 1959. Vitali 1119.



los casos del mismo modo. En consecuencia, la agrupación de cuadros en series o las relaciones que se establecen entre ellos resultan demasiado cambiantes. También, el mismo término de serie o variación ofrece alguna duda ya que muchas veces los cuadros se identifican más con la idea de aproximaciones sucesivas o tentativas que con la de variaciones definitivas.

De este modo, mientras no reflexionemos sobre los anteriores términos difícilmente podremos establecer relaciones coherentes y, en consecuencia, podremos perder la noción de la parte y el todo. Cuestión que nos lleva necesariamente a delimitar el término o a distinguir dentro de él diferentes acepciones: no todos los cuadros responden al mismo concepto ni del mismo modo, y, por eso, no a todos los podemos pedir las mismas cosas.

Un buen ejemplo de los equívocos a los que puede inducir planteamientos como los anteriores se vislumbran en la definición que esboza Marinela Pasquali⁴² sobre la idea de variación como “la repetición diferente de una misma composición básica, retocada una y otra vez mediante mínimas alteraciones de luz, de escala de la perspectiva, de colocación formal, hasta crear cada vez una obra que es totalmente distinta a sus telas hermanas,” ya que acota el concepto a tres variables -luz, perspectiva y colocación formal- que solo hacen referencia al modelo del natural, y, además, las sitúa al mismo nivel cuando no tienen el mismo peso específico.

Magnani, músico de la época y amigo del pintor propone otra desde el punto de vista que le brinda su profesión, y escribe: “Presiede infatti alla sua pittura un

motivo fondamentale che, come in una musica, genera variazioni secondo un certo ordine di successione in esso implicito e che si attua nel tempo (...) Ciascuna di esse, infatti, non solo ci appare quale un arricchimento dell'idea fondamentale, ma anche nuova ed originale sua proliferazione, che senza esaurirne l'originaria essenza, partecipa sia dell'unità che della molteplicità, per essere unità vivente e non astratta.”⁴³

Por su lado, Francesco Arcangeli⁴⁴ describe el modo de proceder de Morandi como una “inesausta, accanita, variazione sul motivo, assorta e quasi ossessiva monotonia della variazione su un ‘motivo’ dato di composizione” y a la aparición de cada serie como el comienzo de “Un nuovo ciclo.” Idea de “insistencia” que también encontramos en Renato Miracco cuando habla de “forma reiterata (...) astrazione metodica quanto ossessiva,”⁴⁵ sumándose a una tendencia en la que caben algunas matizaciones ya que se corre el peligro de invertir algunos términos si se atiende más a los móviles subjetivos del artista que a las determinaciones de los procesos pictóricos que les acompañan.

En la misma línea, Laura Mattioli Rossi,⁴⁶ en el catálogo de la exposición “Morandi ultimo” -de la que es comisaria-, alude a la relación entre los cuadros de Morandi, su proceso creativo y significado, cuando escribe: “al modo di operare dell’artista e il significato stesso delle opere: esso è strettamente legato a la realizzazione delle serie, cioè di numerosi quadri di soggetto analogo differenziati da varianti di diverso tipo.” En su texto, Mattioli continúa explicando la cantidad de variables de la que puede ser

objeto cada motivo, en concreto, en el periodo que nosotros estudiamos: "I mutamenti di tono si aggiugono a quelli di formato, composizione, punto di vista, distanza, nonché linea d'orizzonte e piano di posa".

De este modo, tanto la relación que sus obras mantienen entre sí como el sentido de su trayectoria se convierten en temas ineludibles sobre los que reflexionar. Lo que nos lleva a asumir sus series como una prerrogativa que amplía los límites del investigador dispuesto a interpretarlas, una especie de libro abierto en el que se traslucen muchos de los entresijos de su pintura.

En este sentido, el carácter sistemático de Morandi, tal y como se refleja en su obra, y su trayectoria que culmina en las obras de los últimos años de su producción, requiere un esfuerzo adicional. No solo se trata de conocer su obra a partir de ciertos cuadros, sino de su totalidad, es decir, de las relaciones internas que entre ellos se producen, devolviéndoles el orden que un día, durante el proceso artístico del pintor, pudieron tener.

Ejemplo de dos tentativas de una serie más amplia

33. Bodegón 1952. Vitali 823.

34. Bodegón 1952. Vitali 826.



1. Un ejemplo son las cajas que suelen presentarse agrupadas de tres en tres forradas con la misma cartulina que se interpretan con tonalidades diferentes en torno al naranja claro.
2. ABRAMOWICZ, Janet, *Giorgio Morandi: The art of silence*. Yale University Press, 2004. P. 7.
3. BECCARIA, Arnaldo, "Il pittore che detesta il danaro," en *Tempo*, 26 de octubre de 1963.
4. RUGGERI, Giorgio, "Un brindisi in casa Morandi", en *Omaggio a Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria La Casa Dell'Arte, 22 octubre -30 noviembre 1977), al cuidado de Efrem Tavoni, 6 octubre 1977.
5. PASQUALI, Marinela, "Lo studio e il método" en *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Noèdizioni, Florencia, 2007. P. 148
6. BRANDI, Cesare, "Ricordo di Morandi" en revista no identificada, 1964. Ahora en: BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 81 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 103).
7. En PASQUALI, Marinela, *op. cit.* P. 148.
8. BRANDI, Cesare, "Giorgio Morandi", en *Giorgio Morandi (1890-1964)*, catálogo de la exposición (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 mayo-22 julio 1973), al cuidado de G. Marchis, A. del Monte y M. P. D'Orazio (otros textos de P. Bucarelli y C. Brandi). De Luca Editore, 1973. Ahora en: BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 110 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 139).
9. LLEDÓ, *Ser quien eres*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. P. 107.
10. ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983. P. 197.
11. BRANDI, Cesare, "I Morandi di Magnani", en *The Collection of Works by Giorgio Morandi 1890-1964*, Edinburgo; Scottish National Gallery of Modern Art, 1965. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 87 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 109).
12. ADORNO, Theodor W, *op. cit.* P. 223.
13. Como Clement Greenberg explica la pintura moderna encuentra en los recursos aprendidos a través de la conducta mimética la limitación que puede regir las nuevas relaciones entre el tema, la técnica y la forma. En el mismo sentido, Adorno apunta cómo las técnicas artísticas "desmitificadas" se prestan fácilmente a su "clarificación racional", o lo que es lo mismo, cómo pasan a convertirse en recursos plásticos y formales independientes de la representación. GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006. P. 26.
14. ADORNO, Theodor W, *op. cit.* P. 80.
14. BRANDI, Cesare, *op. cit.* (1990) P. 87 (2008) P. 109.
15. MAGNANI, Luigi, *Il mio Morandi*. Turín, Einaudi, 1982. P. 7.
16. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*. Milán, Edizioni del Milione, 1964. (II edición 1968; III edición, Turín, Einaudi, 1981 P. 237; IV edición, Stesura originaria inédita, al cuidado de L. Cesari, Turín; Allemandi, 2007. P. 451).
17. BRANDI, Cesare, "Cammino di Morandi", en *Le Monnier*, Florencia 1942 (2ª ed. Revisada y ampliada, Florencia 1952, reeditada en *Scritti sull'arte contemporanea*, Turín, 1976. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 30 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 43).
18. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 185 (2007) P. 371.
19. Entrevista a Giorgio Morandi, emitida el 25 de abril de 1957 en la "Voce dell'America" de la Agencia de información de los Estados Unidos (Propiedad del Gobierno de los Estados Unidos: Presto Recording Corporation Paramus, New Jersey). Se encuentra publicada en diversas monografías y catálogos. Por ejemplo, en VITALI, Lamberto, *Giorgio Morandi. Pittore*. Milán, Edizioni del Milione, 1964 (II edición ampliada 1965, III edición ampliada, 1970). P. 86. También en RENZI, Renzo, *La città di Morandi, 1890-1990*. Bologna, Capella editore, 1989. P. 113.
20. Cézanne, catálogo de la exposición (París, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septiembre 1995- 7 enero 1996; Londres, Tate Gallery, 8 febrero-28 abril 1996; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 26 mayo-18 agosto 1996) al cuidado de Françoise Cachin y Joseph J. Rishel (otro texto de Walter Feilchenfeldt) Madrid, Electa, 1995. P. 16.
21. MAGNANI, Luigi, *op. cit.* P. 15.
22. Entrevista a Giorgio Morandi, emitida el 25 de abril de 1957 en la "Voce dell'America", *op. cit.*
23. Cézanne, *op.cit.* P. 38.
24. PASQUALI, Marinela, "Lo studio e il método" en *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Noèdizioni, Florencia, 2007. P. 153.
25. PASQUALI, Marinela, "Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi" en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biuno, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997. P. 42. Ahora en PASQUALI, Marinela, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Florencia, Noedizione, 2007. P. 172.
26. ADORNO, Theodor W, *op. cit.* P. 283.
27. ABRAMOWICZ, Janet, *op.cit.* P. 8.
28. MANDELLI, Pompilio, *Via delle Belle Arti*, Bologna, Minerva Edizioni, 2002. P. 202
29. BRANDI, Cesare, "I disegni di Morandi," 1968. Publicado en *Morandi lungo il cammino*, Milán, Rizzoli, 1970. Ahora en, BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 95 (II edición revisada y ampliada,

Prato-Siena, Gli Ori, 2008).

30. LONGHI, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor Distribuciones, S. A., 1994. P. 51.

31. BASILE, Franco, *Morandi. Il laboratorio della solitudine*. Bolonia, La Casa dell'Arte Editrice, Sasso Marconi, 1982. P. 52.

32. ABRAMOWICZ, Janet, *op.cit.* P. 213.

33. HUGHES, Robert, "Giorgio Morandi", en *Time*, 1981. Ahora en HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama. Colección Argumentos, 1992. P. 216.

34. MANDELLI, Pompilio, *op.cit.* P. 79.

35. MAGNANI, Luigi, *op. cit.* P. 31.

36. ADORNO, Theodor W., *op.cit.* PP. 38-40.

37. LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en *Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Florencia, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945) Texto de Roberto Longhi. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio - 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ràfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Tr. española de M. M. Solimán, M. I. Villarino). P. 269.

38. ECO, Umberto, "Il mio primo Morandi." Extracto del discurso con motivo de la apertura del Museo Morandi el 4 de octubre de 1993. Ahora en, *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, , 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009.) PP. 342-344.

39. PIÑÓN, Helio, "Prólogo: perfiles encontrados" en BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987. P. 21.

40. GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006. PP. 112-113.

41. Notas tomadas por la doctoranda durante su asistencia al curso "Saber del arte del s. XX" impartido por Tomás Llorens en la Universidad de Alicante (marzo-abril 2007)

42. PASQUALI, Marinela, "Ocho reflexiones sobre el arte de Giorgio Morandi", en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio - 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros

textos J. F. Yvars, A. Ràfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Tr. española de M. M. Solimán, M. I. Villarino). P. 29.

43. MAGNANI, Luigi, *op. cit.* P. 29.

44. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 228 (2007) P. 437.

45. MIRACCO, Renato, "Nulla è più astratto del reale," en *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, , 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009.) P. 291.

46. MATTIOLI ROSSI, Laura, "Giorgio Morandi: questione di método", en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997). PP. 9-26.

4. EL PROYECTO MORANDI

Sabemos que las lecturas que se hacen de Morandi a partir de un cuadro resultan limitadas y que su obra precisa de un análisis más amplio que contemple un número sustancial de ellas. Como decía J. T. Soby, su aparente monotonía desaparece sólo en el examen prolongado y comparativo de sus pinturas.¹ Las series se convierten en la substancia misma de la obra y traducen un orden o estructura cuyo estudio nos aproxima mucho más al conocimiento de su obra que otras lecturas que ponen el acento en una obra concreta.

Pero, como avanzábamos, dicha estructura no se muestra de forma evidente, ni tan siquiera clara. Se intuye pero no se ve. Por un lado, precisa ser racionalizada para convertir las series en un campo de fuerzas susceptibles de un estudio como el que proponemos. Por otro lado, estudiarlas solo a través de sus óleos sin tener en cuenta la existencia de otras técnicas que Morandi desarrolló en paralelo no parece conveniente, sobre todo, en lo que respecta a los dibujos. Como tendremos ocasión de comprobar, en ellos se producen algunas de las tentativas más relevantes que en ocasiones no llegan a materializarse en ningún óleo y en las que el pintor puede aproximarse a los límites de su pintura.

De este modo, las series de Morandi no se hallan por sí mismas en condiciones de guiar ningún estudio sino que necesitan de un orden que evidencie su estructura. Una tarea que atienda a las relaciones existentes entre telas hermanas y que descubra la verdadera dimensión de cada una dentro del conjunto de la obra.

Planteamiento, ya sugerido, en la exposición "Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964" celebrada en 1997, centrada en la obra pictórica de Morandi realizada a partir de 1950 y al ya citado catálogo que le acompaña, que amerita ser la única monografía que se centra en el estudio de las series y que aventura una codificación. Un acontecimiento que marca un antes y un después en los estudios sobre la obra del artista. En él, Fergonzoni ordena las obras expuestas en "secuencias" o "series" bajo ciertos criterios,² como pueden ser un tema iconográfico, una particularidad de color o ejecución pictórica, la disposición de los objetos -por ejemplo en "pianta quadrata"- o un formato insólito, estudio que completa y documenta con dibujos, fotografías y citas de la crítica especializada.

Pero tal y como se desprende de su introducción y se constata a lo largo de todo el catálogo, los criterios se refieren a campos muy distintos en cada caso de forma que a las "familias" o "secuencias" que responden a la particularidad de un color o la ejecución pictórica, se les otorga el mismo rango que a otras que responden a criterios más determinantes como puede ser la composición. De este modo, aún reconociendo la gran importancia y valor de un estudio de este tipo cabe señalar que en ocasiones son la suma de particularidades las que establecen un orden mientras los criterios globales brillan por su ausencia.

Ahora bien, la anterior exposición no nace de la nada, son muchos los críticos y amigos que mucho antes habían sugerido esta opción. Un ejemplo es Cesare Brandi,³ tal

y como escribe en el artículo que dedica al pintor tras su muerte: "Quando si farà (...) la grande Mostra che Morandi tenacemente non volle in vita, ma che ora è il solo monumento che si possa erigere alla sua morte, quando si farà questa Mostra, il confronto diretto fra le sue opere dei grandi periodi, dimostrerà, pienamente, questa forza di individuazione, questa scelta irrefutabile, questa vivificazione che sono la struttura stessa della sua intensità formale. E si riconoscerà, sul vivo delle opere, come Morandi non ha dipinto sempre lo stesso quadro, ma ha dipinto sempre con la ferma coscienza d'una direzione formale che egli rinnova indefinidamente alla radice, scomponendola e ricomponendola nei suoi medesimi atomi." Palabras que denotan la preferencia de muchos por aproximarse a la obra del pintor a partir del contraste de los cuadros que comparten una misma investigación formal, de forma contraria a aquellos que prefieren detenerse en la percepción de la similitud epidérmica de algunas composiciones. El sueño de Brandi se hizo esperar treinta tres años con la citada exposición. Desconocemos si hubiera cumplido con sus expectativas.

Pero, si un acontecimiento es realmente relevante en el sentido que venimos estudiando es la publicación de las obras completas de Morandi a cargo de Lamberto Vitali.⁴ Las únicas que en realidad ofrecen la posibilidad de conocer la trayectoria del artista y vislumbrar sus series y a partir de las cuales se desprenden todos los estudios posteriores que recalcan en este sentido. Desde su publicación se abren nuevos horizontes para entender la estructura y el alcance de su obra. Aunque, no deja de

resultar llamativo que mientras son muchos los admiradores de Morandi, no son tantos los que conocen la dimensión de ésta faceta de su trabajo, entre otras cosas por su limitada difusión. Sus obras completas son una de las pocas vías que permiten entenderla y su acceso no es siempre fácil.

Lo que sitúa en desventaja a estudiosos de la obra de Morandi tan importantes como Arcangeli, que murió tres años antes de la publicación de Vitali, tal y como se demuestra cuando en su monografía plantea la necesidad por tener una visión de conjunto de la obra y describe cómo extiende en el suelo, a modo 'dripping', las 175 fotografías que disponía de cuadros del pintor. Su impresión es previsible: "è un panorama impressionante. Mentre quello dei dieci anni precedenti colpiva per la varietà profonda, questo colpisce piuttosto per la quasi alucinante insistenza sui temi, e sulle variazioni dei temi, di natura morta."⁵

En suma, todo aconseja que establezcamos criterios globales que en forma de pensamiento adicional brinden algún tipo de limitación o rigor al estudio de sus series, y sobre todo, a su configuración. Lo que apunta a un pensamiento emparentado con el discurso científico que vía clasificación, hace acto de presencia en más de un estudio de este tipo dada su capacidad para relacionar y ordenar diferentes obras. Nos referimos a la Genealogía. Un marco interpretativo que viene como anillo al dedo para ordenar los bodegones del artista producidos entre 1946 y 1964.

4.1. LA GENEALOGÍA DE LOS BODEGONES (1946-1964)

La genealogía se identifica, en líneas generales con la idea de filiación, de origen, de génesis, de evolución, et- cetera. En el diccionario de Ferrater Mora⁶ encontramos apreciaciones tan sugerentes como las de Beaufret quien se refiere a la genealogía como una disciplina que se ocupa más de reconocer que de conocer y más de aclarar que de explicar, una especie de “re-fundamentación de lo fundamentado.”

También, la definición de Schelling, resulta interesante por cuanto incide en el “regreso al fundamento” entendido como principio y fuerza propulsora. En nuestro caso, un cuadro puede establecer relaciones de necesidad con otro, de manera que no solo el primero explica al segundo sino también al contrario. Pero es Nietzsche, a través de su exégeta Michel Foucault,⁷ quien se encargará de afinar definitivamente el concepto de genealogía como instrumento de conocimiento crítico.

De él deduciremos algunos de los instrumentos conceptuales encargados de modelar nuestro estudio, tales como el origen, el origen como procedencia, el origen como emergencia o el sentido histórico. Conceptos que podrían esclarecer diferentes aspectos de la obra del pintor, como por ejemplo, sus referentes estilísticos o su historia, pero que nosotros aplicaremos al estudio de sus bodegones de posguerra bajo los siguientes parámetros.



4.1.1. LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN

Tanto la idea de origen como la de su búsqueda se identifica directamente con la Genealogía, y en el modo en el que ésta se entienda reside el factor diferencial entre un estudio genealógico y otro. Buscar el origen podría suponer indagar sobre qué cuadros preceden y explican otros; sin embargo, tal búsqueda resultaría cuestionable porque el pensamiento de Morandi no es lineal, como tampoco lo es la obra que se desprende de él.

Según Foucault, la vuelta al origen como tal, puede resultar una falacia, y por ello, se opone a la búsqueda del origen por lo azarosa, discontinua y falta de verdad. En nuestro caso, la idea de origen no solo resulta discutible por lo anterior, sino también por la esterilidad de sus resultados, es decir, no nos interesa simplificar los lazos entre las obras sino profundizar en ellos preservando toda su complejidad. Son muchos los cuadros que pueden entremezclarse para converger en otros que a su vez pueden dar lugar a otros nuevos.

Además, en un análisis como el que proponemos, con una acotación temporal concreta, la búsqueda del origen necesariamente es relativa. Podríamos tratar de tender lazos más allá de los límites establecidos y abarcar obra de los inicios de Morandi pero la pertinencia de hacerlo deja lugar a más de una duda. Como podemos observar los cuadros que Morandi pintó en la década de los sesenta mantienen muy pocas características en común con algunos de sus inicios, más próximos a la idea de pintura metafísica (Fig. 2 y 3).



◀◀1. *Morandi sentado en la cama de su estudio*. Fuente: VITALI, Lamberto, *Morandi, dipinti. Catalogo generale 2 voll.*, Electa, Milán, 1977. II ed. 1983, reimpresión, 1994, Milán.

◀2. *Bodegón*, 1930. Vitali 158.

◀3. *Bodegón*, 1963. Vitali 1322.

Ahora bien, tal y como explica Foucault cabe la posibilidad de buscar el origen como procedencia. Como él mismo explica: “Seguir el hilo complejo de la procedencia es (...) conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones – o al contrario, los giros completos-, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente.”⁸ Palabras que si las extrapolamos al pintor pueden poner de relieve que el desarrollo de un motivo no tiene por qué tener un sentido y que los caminos que sigue a lo largo de su desarrollo están determinados por una suma de circunstancias de diferente naturaleza. Por supuesto, siempre modelado por los Materiales y la Técnica que el pintor posee.

El mismo autor, a propósito del hilo de la procedencia insiste en otras ideas, como la de singularidad y fragmentación, ideas que podemos tomar para explicar ciertos acontecimientos que se producen en el desarrollo de las series. La idea de singularidad, nos lleva a destacar las particularidades o diferencias de los cuadros que mantienen en común el mismo motivo: “(...) no se trata tanto de encontrar en un individuo, un sentimiento o una idea, los caracteres genéricos que permiten asimilarlos a otros (...) como de descubrir todas las marcas sutiles, singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en él y formar una red difícil de desenmarañar.”⁹ Además, las singularidades pueden ser las que determinen los límites

de las series, es decir, el alcance de la singularidad de un cuadro concreto puede ser la que disuelva el hilo de la procedencia. En este sentido, si respecto a las series de Morandi siempre se ha destacado la semejanza de sus componentes, nosotros proponemos como uno de los objetivos genéricos de la investigación subrayar sus diferencias, desvelar su complejidad, y en definitiva, poner énfasis en la riqueza pictórica que se esconde tras su aparente homogeneidad.

La fragmentación puede explicar la escisión del motivo de un cuadro. Es decir, el hecho de que algunas tentativas se configuran como fragmentos de otras, o incluso la suma de varios fragmentos ordenados bajo nuevas leyes compositivas. Según Foucault “captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que ha representado distintos papeles.”¹⁰

Pero, si la procedencia es básica en el análisis de la genealogía morandiana, la emergencia no lo es menos, en tanto que punto de surgimiento o de ruptura, es decir, de aparición de un nuevo cuadro. De la misma manera que Foucault no busca la procedencia en la continuidad sin interrupción, explica que sería equivocado buscar la emergencia en el último término. En este sentido, las series de Morandi no se desarrollan siempre en un mismo sentido formal ni en un mismo orden cronológico. La relación entre lo próximo y lo lejano, entre lo parecido y lo diferente, se relativiza y se ponen de relieve las relaciones que estructuran la obra desde un punto de vista global.

FRAGMENTACIÓN

Algunas tentativas constituyen fragmentos de otras ordenados bajo nuevas leyes compositivas.

4. Fragmentación
a. Bodegón, 1958. Vitali 1107.
b. Bodegón, 1959. Vitali 1166.



EMERGENCIA

Otras incorporan variables que dadas sus cualidades llegan a identificarse con el comienzo de una nueva serie.

5. Emergencia
a. Bodegón, 1960. Vitali 1190.
b. Bodegón, 1960. Vitali 1188.



La idea de intersticio¹¹ como el lugar o coyuntura en el que se produce la emergencia, un “no-lugar,” o una “pura distancia”, es significativa. Define el lugar de ruptura, más allá de los límites de cada serie, en el que aparece un nuevo cuadro. Es la pausa en el desarrollo de una serie, el lugar en el que se extingue el hilo de su procedencia.

4.1.2. LOS CRITERIOS DE ORDENACIÓN

Si la búsqueda del “origen” es falaz en muchos sentidos, dada la falta de linealidad de los procesos creativos y el hecho de que las obras de Morandi se explican a partir de varias y no solo de una, el origen como procedencia o emergencia que explica Foucault precisa de otras ideas como la del “complejo hilo de la procedencia” – tal y como lo llama el mismo filósofo- para poner de relieve los rasgos que mantienen entre sí las obras. Posee un carácter integrador, es decir, une más que separa, y con calidades diversas, ya que puede relacionar cuadros que mantienen relaciones directas como otros que lo hacen de forma más distante.

De este modo, el hilo de la procedencia trata de poner de manifiesto las relaciones allí dónde parecían perderse sin que nosotros las determinemos. Por ejemplo, será más apropiado pensar que el hilo de la procedencia se extingue o desaparece que se corta o se rompe. Lo importante será la visión de conjunto y la idea de totalidad, es decir, la trama de hilos que conforman la obra del pintor como traducción de las relaciones que poseen entre sí.

Unas relaciones que se mueven entre dos polos con posibilidades intermedias de diferente naturaleza que van desde la idea de tentativa -dentro de una misma familia- a la de extinción -que da lugar a una emergencia, y a una nueva serie. Relaciones que podemos visualizar en un esquema como el de la Fig. 8 en el que a a partir de dos polos, el positivo y el negativo, destacamos diferentes tipos de relación según su grado de intensidad. El polo

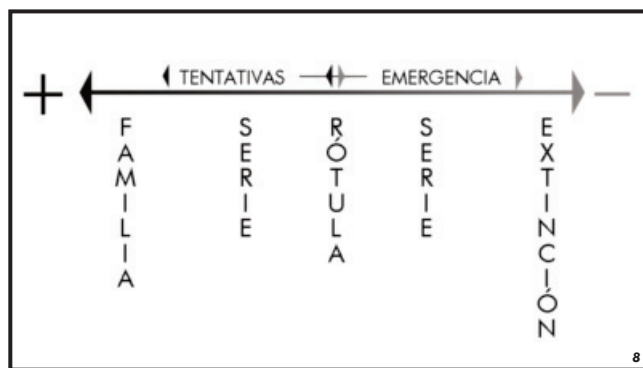


Las relaciones entre tentativas poseen diferentes grados de intensidad que podemos representar mediante dos polos, positivo y negativo, es decir, de las que tienen lugar dentro de una familia a las que desembocan en una nueva serie.

◀6. Objetos en el estudio de Grizzana que podemos relacionar con la obra de la imagen 3 de este capítulo. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2003. Casa Museo Morandi, Grizzana.

◀7. Objetos del estudio de Via Fondazza que también sirvieron de modelos para las obras de la imagen 2 del mismo capítulo. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2010. Casa Morandi, Via Fondazza.

8. Esquema que representa las relaciones entre tentativas.



positivo ejemplifica las relaciones más estrechas que identificamos con las tentativas que pertenecen a una misma familia o investigación formal. El negativo representa las relaciones más distantes, incluso la extinción de éstas, lo que a su vez puede identificarse con la aparición de una nueva serie y/o emergencia. Entre ambos polos se pueden producir multitud de relaciones intermedias de diferentes grados, como las que existen entre tentativas de diferentes familias pero de una misma serie, o de cuadros de series distintas, aún sea en los límites. Aparece entonces la idea de rótula para definir las tentativas que mantienen ese vínculo. Pero, ¿cuáles son las razones, criterios, o -de forma metafórica-, la calidad de los hilos que tejen la trama que traduce la obra del artista?

En primer lugar, cabe destacar el motivo entendido como el conjunto de objetos que se encuentran en el origen de la forma de un cuadro. Un motivo que, por un lado, hay que interpretar con cautela, dada la insistencia de Morandi sobre los mismos temas, y por otro, conviene distinguir del referente como tal -lo que no es óbice para que podamos reconocer en uno, el otro, gracias a la información que nos ofrece el estudio y la Casa Morandi-. También, es posible que en aras de facilitar la descripción de algún cuadro hagamos uso del nombre de las botellas u objetos cuando en realidad no nos estamos refiriendo a ellas sino a su forma.

Además, el proceso creativo de Morandi, profundo, prolongado en el tiempo y lleno de saltos entre el referente y el cuadro no nos ayuda mucho a distinguir entre motivo y referente. A mayor abundamiento, los cuadros

terminados del mismo pintor pueden ser referentes más verosímiles que los propios objetos, así como sus propias fotografías. Ambigüedades que nos acompañarán inevitablemente en su análisis y que se compensarán en la práctica gracias a la lógica que tienen las series.

En segundo lugar, la datación de cada cuadro, establecida por Vitali se convierte en una referencia imprescindible a la que se suma la realizada por Marinela Pasquali¹³ de la obra catalogada de 1985 al 2000. En ocasiones, las fechas de algunas obras son algo cuestionables, no solo por la lógica de las relaciones que mantienen, sino por su contraste con otros documentos -como por ejemplo las fotografías de los cuadros colgados en el estudio de Morandi- aunque casi siempre se trata de casos puntuales de poca relevancia.

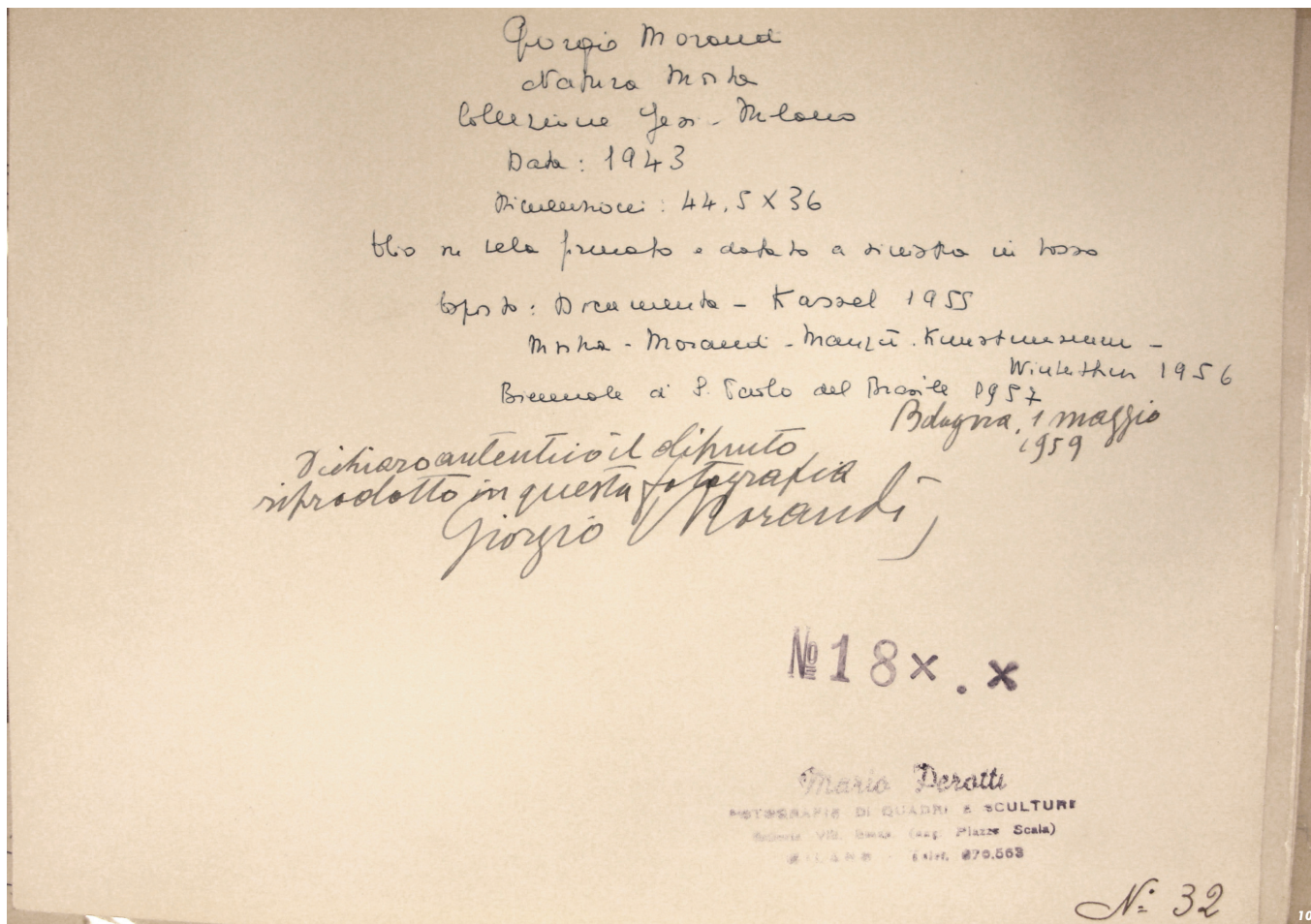
Sin ninguna duda, datar la obra del pintor fue una labor ardua y compleja dadas sus particularidades, como las que se derivan de los fuertes parecidos entre tentativas de fechas distintas, de su título siempre igual -"Nature morte"- y de la firma, "Morandi" -que rara vez se acompaña del año-. También es cierto que a partir de cierto momento, el pintor y sus hermanas trataron de ordenar o registrar todas sus obras a través de fotografías. Cuestión que seguramente tuvo su origen en la necesidad de autenticar sus obras ya que todas parecen estar tomadas a finales de la década de los cincuenta; cuando el reconocimiento de Morandi era un hecho y las falsificaciones de su obra proliferaban. Fotografías que se recopilaron en un álbum sobre el que Vitali realizó su catalogación y que hoy día se conserva en el Museo Morandi.



La familia Morandi elaboró un registro de las obras mediante fotografías provistas en su reverso de una ficha con algunos datos de interés que difieren según el caso junto a la declaración del pintor sobre su autenticidad.

9. Álbumes del catálogo de la familia Morandi. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2010. Museo Morandi.

10. Ficha tipo. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2010. Museo Morandi.



Son 6 álbumes que contienen en fundas transparentes de plástico unas 802 fotografías en blanco y negro, sobre todo óleos, sin orden cronológico (Fig. 9), mientras en las catalogaciones posteriores contamos 1376 óleos por parte de Vitali y 78 por Pasquali, es decir, un total de 1456 óleos. Cada fotografía del álbum, en su dorso, está autenticada por el mismo pintor -excepto a partir de 1960 cuando su convalecencia le obliga a delegar esa tarea en sus hermanas- y anotados algunos datos de interés, más o menos completos en cada caso, relativos al comprador de la obra, ubicación de la misma, exposiciones, numeración de algún galerista y medidas (Fig. 10).

Además, estos álbumes nos invitan a reflexionar sobre la posibilidad de que dichas fotografías respondan a la incógnita de cómo el pintor retomaba algunos motivos tras un espacio dilatado de tiempo, cuando ya no conservaba ningún cuadro de la serie colgado en la pared del estudio. De hecho, Morandi pudo utilizar alguna de ellas junto a otras fotografías de su obra que periódicamente aparecían en catálogos de exposiciones, revistas y monografías. Lo cual no significa que nos hallemos frente a una especie de registro de obras especialmente relevantes que pudiésemos identificar con lo que venimos definiendo como "emergencias," ya que tanto la naturaleza como el número de la obra fotografiada ofrece pocos indicios para ello.

Por lo demás, resulta cuanto menos curioso, advertir como el mismo Morandi se confundía con sus propios cuadros, al menos, en un primer momento. En muchas ocasiones encontramos fotografías de su álbum repetidas

con numeraciones diferentes, a las que se añade una inscripción que, por ejemplo, dice "426 = 794" (Fig. 11). Confusiones que también se traducen en otros ámbitos, como el de la correspondencia que se desprende de la Bienal de Sao Paolo, en la que sobre la datación de un cuadro Morandi escribe a Vitali: "Non ti posso dir nulla a proposito della data che ti interessa. Metti a tuo piacere 1947 o 1948. Impossibile ricordarsene."¹³

Pero, en todos los casos, la datación de las obras de Morandi será importante en la medida que nos ayuda a pensar en su proceso creativo. En principio, la condición histórica de cada cuadro podría identificarse con la dirección de su trabajo, es decir, de la idea de que unos cuadros no solo se relacionan con otros sino que lo hacen en cierto sentido. O lo que es lo mismo, que unos cuadros llevan a otros en un orden concreto. Sin embargo, se nos plantean diversas dudas que parten de una principal: la de si el orden lógico formal que se desprende de algunas obras se corresponde con el temporal. También, puede ocurrir que un grupo de cuadros de un mismo año sugiera diversas interpretaciones y que cada una de éstas implique un orden lógico diferente. Es decir, no solo la datación sino el sentido mismo del trabajo es complejo, lo que nos invita a relativizarlo (Fig. 12).

Si hablamos en términos genealógicos la datación será la principal referencia para establecer una dirección en el proceso creativo, de modo que siempre irá en un mismo sentido: de arriba -años anteriores- abajo -años posteriores-; y el orden en un mismo año será inexistente por el desconocimiento del mes. Pero, si por el contrario,

La datación de la obra de Morandi no es fácil dadas sus características, entre ellas, la insistencia en los mismos temas y el parecido de muchas de sus tentativas. En ocasiones, el mismo Morandi se confundía a la hora de numerar sus cuadros en su registro particular.

La investigación que tiene lugar en las familias de Morandi no siempre muestra una sola dirección, lo que permite proponer diversas interpretaciones, todas ellas válidas. Además, ese sentido no siempre se corresponde con su orden temporal.

11. Detalle de una de las páginas de su álbum en el que observamos una rectificación que advierte que este cuadro está numerado dos veces "426=794." Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, 2010, Museo Morandi.

12. En la familia S2, de 1955, se ensaya una progresiva aproximación del punto de vista, lo que permite proponer una dirección del trabajo. Sin embargo, la familia S4, de la misma serie, 2 años después, no sugiere un sentido.



nos proponemos desentrañar una direccionalidad basada en el sentido formal que orientan las tentativas, aun a sabiendas de que éste no tiene que ser fiel a un supuesto orden temporal real, corremos el riesgo de caer en ciertas arbitrariedades dada la diversidad de interpretaciones de las que pueden ser objeto. En consecuencia, lo más adecuado parece ser reservarnos la posibilidad de señalar, o no, la dirección de los procesos que dan lugar al desarrollo de las series en función de lo evidente que sea, para sugerir más que sancionar. Siempre atendiendo tanto a la cronología como al proceso de investigación formal que traducen.

En tercer lugar, podemos avanzar los procesos principales que suceden en una serie, es decir, los acontecimientos más frecuentes que se producirán en relación al motivo entre el primer y último cuadro que conforma cada hilo. A gran escala podemos diferenciar cuatro. Uno, el "Desarrollo autónomo," en el que el hilo de la procedencia sigue con pequeños cambios, cortos o prolongados en el tiempo, leves o profundos que no implican relación con otras series. Dos, la "Convergencia," cuando dos procedencias distintas confluyen en determinado punto y a partir de él se desarrollan en común. Tres, la "Divergencia," el caso contrario al anterior, es decir, cuando una misma procedencia se diversifica en varias ramas. Entonces las tentativas en las que se produce ese punto de inflexión, sea en el caso de la divergencia o en el de su contrario, la convergencia, podemos llamarlas "rótulas." Y, cuarto, y último, la "Extinción" del hilo de la procedencia o aparición de una "emergencia," cuando

se produce un cambio precursor de una nueva serie o un cuadro singular -en función de su nivel de desarrollo-.

De este modo, todos los procesos anteriores pueden caracterizarse según su grado, es decir, pueden dar como resultado una única obra o muchas, lo que podemos distinguir incorporando el término genético a aquellas convergencias, divergencias o emergencias que dan lugar al desarrollo profundo de la serie. Caben diversas posibilidades según el caso susceptibles a su vez de diferentes interpretaciones. El interés residirá, sobre todo, en las relaciones transversales entre series. Pocas veces encontramos un proceso de este tipo en estado puro: varias series pueden confluír en una o diversificarse en varias, un cuadro aislado puede generar una nueva junto a otra o generar dos distintas, dos pueden identificarse en algunas de sus tentativas sin establecer un vínculo continuo, etc.

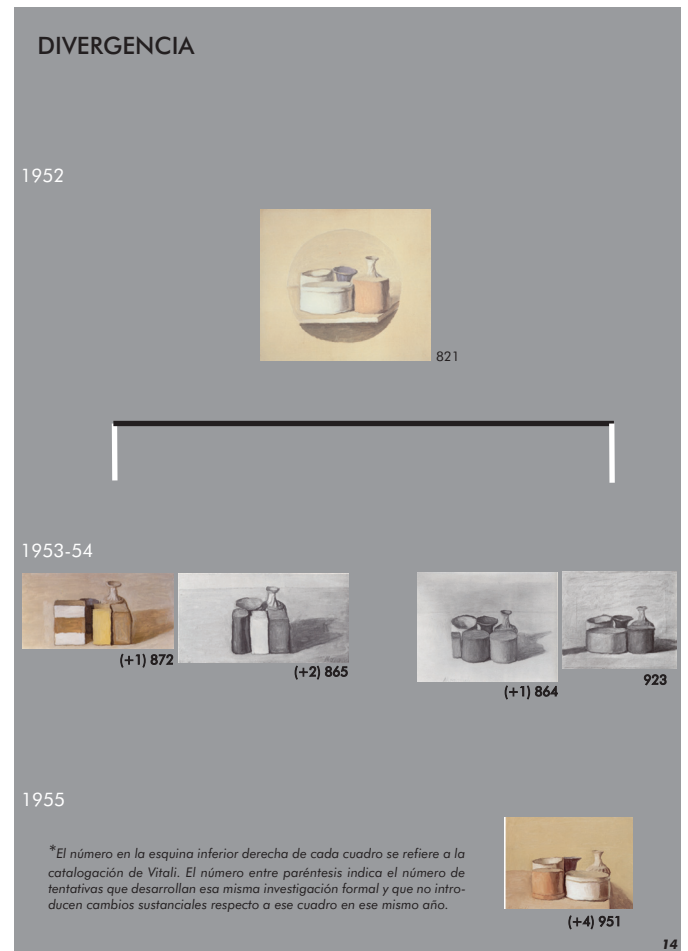
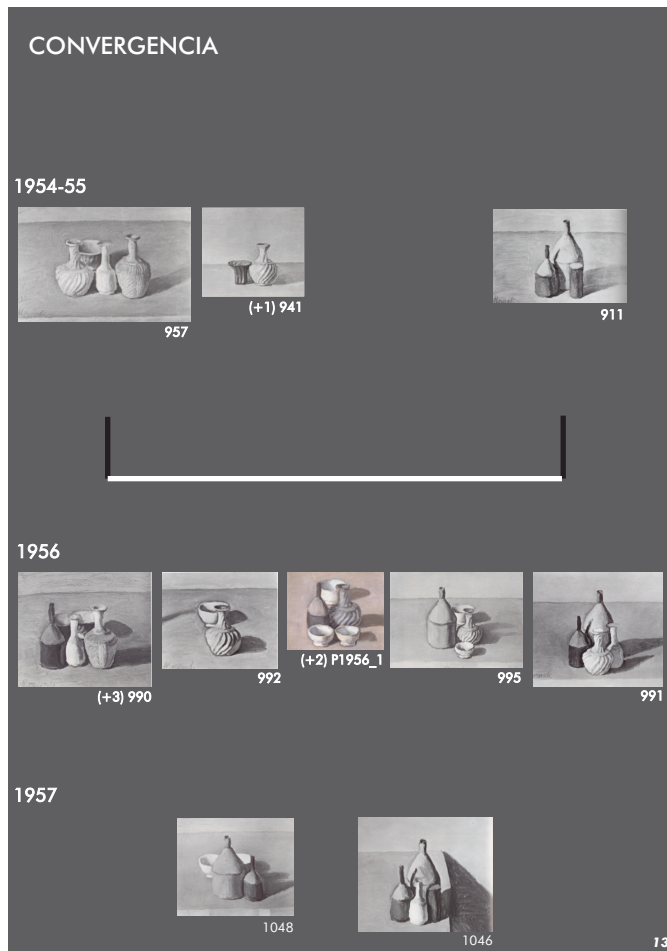
Por lo demás, los cuatro procesos anteriores se sustancian a su vez en otros de escala menor que se suceden y repiten dentro de ellos, y que en última instancia los determinan. Someramente podemos citar, la sustracción o adición de los elementos, con sus particularidades -desagregación, segmentación, yuxtaposición o integración-, la sustitución de elementos, cambio en su orden o posición a través de deslizamientos, intercambio de planos o similares. También, las modificaciones en el punto de vista y en el encuadre, con todas sus variables.

Procesos que se encuentran ligados a investigaciones formales aunque no se identifican, en la medida que la correspondencia entre proceso -relativo al referente- y la composición del cuadro -relativo a la forma- no será uní-

La convergencia tiene lugar cuando tentativas de dos procedencias distintas confluyen y dan lugar a nuevas relaciones. Por el contrario, la divergencia, describe la diversificación en varios sentidos de una misma procedencia. Dos sentidos de un mismo proceso que tienen mucho que ver con la condición histórica de cada cuadro.

13. Gráfico de la convergencia en la serie W. En este caso dos familias distintas dan lugar a otras nuevas. Como por ejemplo el Bodegón 1956, Vitali 990 que forma parte de una investigación específica junto a otros tres cuadros, como el Bodegón 1956, Pasquali 1956_1 lo hace con otros dos.

14. Gráfico de la divergencia que tiene lugar en la serie S. Destacamos como la familia S.1 diverge en otros cuadros, como el Vitali 872 o 865 con su consiguiente desarrollo que los convierte en una nueva familia, que a su vez forma parte de otra serie, concretamente la K, con la que mantiene vínculos de otra naturaleza.



voca, es decir, un proceso de carácter genealógico podrá desembocar en diferentes composiciones que a su vez podrán desprenderse de procesos genealógicos distintos.

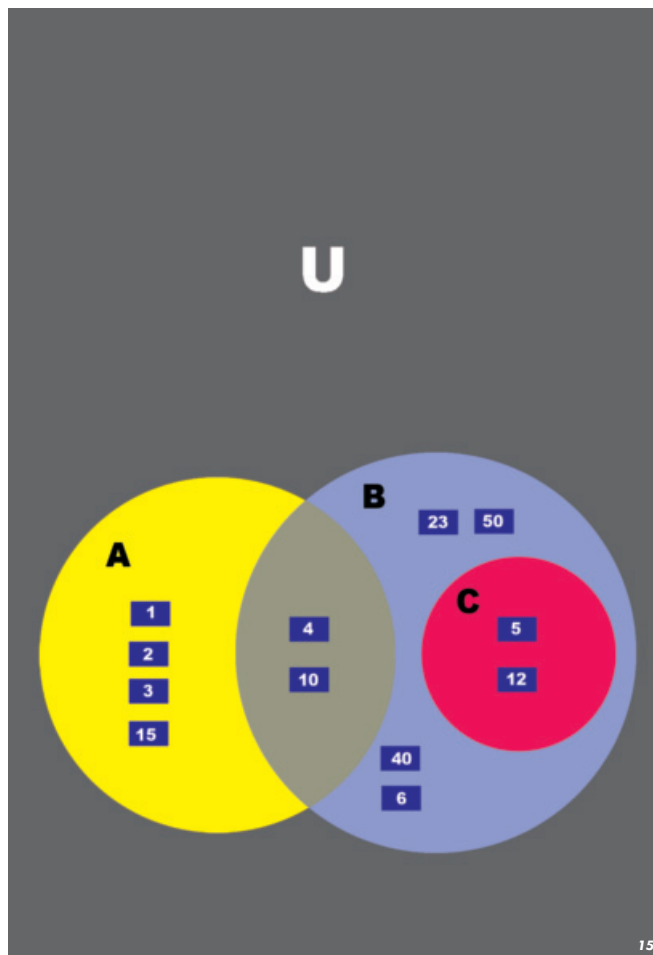
Por ello, cuando tratamos de profundizar en la investigación formal que subyace al desarrollo de algunas series sentimos la necesidad de extraerlas de la totalidad para poder estudiarlas sin perder de vista las relaciones que mantienen con el resto. Hecho que nos llevará a preguntarnos qué criterios aplicar en dicha extracción, es decir, dónde situar los límites para aislar un grupo de cuadros del resto. La Teoría de los conjuntos, como veremos a continuación, puede ofrecernos un buen marco de referencia.

4.2. SERIES Y FAMILIAS: LA TEORÍA DE LOS CONJUNTOS.

Si por conjunto entendemos “la agrupación en un todo de objetos bien diferenciados de nuestra intuición o nuestra mente,”¹⁴ un conjunto será aquel que se constituye por ciertos elementos que se agrupan bajo un criterio común, de manera que en función del criterio que apliquemos obtendremos unos conjuntos u otros.

A grandes rasgos podemos distinguir: Uno, el Conjunto Universal (U), que se define como aquel que contiene todos los elementos del universo, lo que en nuestro caso identificamos con el que contiene todos los cuadros de Morandi que son objeto de análisis, es decir, los bodegones entre el año 1946 y 1964. Dos, los Conjuntos, por ejemplo, B, será el formado por elementos que se agrupan bajo un criterio común: en nuestro caso, este criterio será el de aglutinar los cuadros que se encuentran relacionados genealógicamente, es decir, las tentativas que se dan entre el principio y el fin del hilo de la procedencia -toma los resultados obtenidos por la Genealogía y extrae algunas de sus partes sin alterar sus relaciones. Y tres, los subconjuntos, C, formados por un grupo de elementos que se aúnan bajo ciertas condiciones dentro de un mismo conjunto. (Fig. 15)

De este modo, un subconjunto será el formado por un grupo de tentativas que bajo un criterio dado se agrupan y mantienen ciertas características en común que las distinguen del resto. Criterio, que en líneas generales, será aquel que determina el sentido de investigación formal que orienta cada tentativa. Las tentativas que forman un conjunto las llamaremos “Series” y las que forman un subconjunto, “Familias.” La diferencia fundamental entre



◀ 15. Gráfico de dos conjuntos interseccionados y un subconjunto.

ambas se sustancia en el planteamiento que las origina. Mientras en las series las relaciones entre tentativas vienen dadas por su genealogía, en las familias estableceremos nosotros los criterios para definir las. En la manera que apliquemos dichos criterios y definamos sus límites residirá su interés: en algunas ocasiones, reconoceremos los límites de un grupo de forma clara, en otras los límites serán confusos y se precisará de una norma para dibujar la ruptura.

En este sentido, los criterios que informan sobre los límites de una familia serán flexibles dadas las particularidades de cada una. Podrá tratarse de las relaciones entre la figura y el fondo, de la distribución de las masas de color respecto a los ejes cartesianos, de la posición de la línea de horizonte o de las diferentes alineaciones entre los elementos de la composición.

Por lo demás, las relaciones que establece la Genealogía tienen su equivalencia en la Teoría de los Conjuntos. Así, lo que llamamos una convergencia o divergencia podría representarse, en este caso, mediante dos conjuntos interseccionados; o una emergencia en el intersticio podría identificarse con un elemento que se encontrase entre dos conjuntos disjuntos. Ha sido la dificultad para traducir la cronología de las tentativas en la representación gráfica de la Teoría de los Conjuntos la que nos ha llevado a limitar su uso a la definición de series y familias, lo cual no es óbice para que si en algún caso las características de las relaciones lo aconsejan nos apoyemos en su representación gráfica.

NOTAS

1. *Twentieth-Century Italian Art*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949), al cuidado de James Thrall Soby y JR. Alfred H. Barr. P. 26
2. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997. P. 99.
3. BRANDI, Cesare, "Il miracolo di Morandi" en *Il Punto*, Roma, 24 de junio 1964. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Corrispondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 78 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 100). Hecho que se constata en los catálogos que hemos podido consultar en los que nunca aparecen más de dos cuadros de una misma serie.
4. VITALI, Lamberto, *Morandi. Dipinti. Catálogo general*. Milán, Electa, 1977 (II ed. 1983, reimpresión, 1994), 2 volúmenes.
5. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*. Milán, Edizioni del Milione, 1964. (II edición 1968; III edición, Turín, Einaudi, 1981. P. 225; IV edición, Stesura originaria inédita, al cuidado de L. Cesari, Turín; Allemandi, 2007. P. 433).
6. FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Editorial Ariel 1994 (1ª edición, revisada, aumentada y actualizada). 4 Tomos. PP. 1445-1446
7. FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988.
8. FOUCAULT, Michel, op. cit. P. 27.
9. FOUCAULT, Michel, op. cit. P. 25.
10. FOUCAULT, Michel, op. cit. P. 12.
11. FOUCAULT, Michel, op. cit. P. 38.
12. PASQUALI, Marinela, *Morandi. Opere catalogate tra il 1985 e il 2000*, Museo Morandi, Bologna, 2000.
13. BANDERA, Maria Cristina, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Milán, Edizioni Charta, 2001. P. 28.
14. George Cantor en http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_conjuntos

5. ANÁLISIS DE LA FORMA. LOS BODEGONES DE 1946 A 1964

Una de las primeras impresiones que ofrece al observador atento el desarrollo genealógico de sus bodegones y la yuxtaposición de tentativas sobre un mismo motivo son las múltiples formas, tonalidades y tratamientos plásticos que un mismo objeto o botella es capaz de sugerir, o lo que es lo mismo, la constatación de la riqueza compositiva y plástica, directamente relacionada con las posibilidades del motivo.

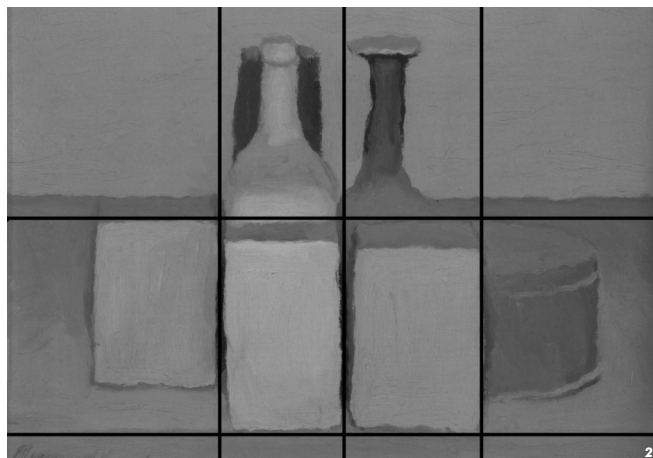
5.1. ELEMENTOS DE LA FORMA

Por lo que se refiere a la forma resalta no solo la profusión de las tentativas, sino la importancia que la composición adquiere en su desarrollo, siendo una constante, en la medida que rige todos sus cuadros, la ortogonalidad a través de la horizontal de la mesa y la verticalidad de los objetos. La cruz y la cuadrícula siempre están presentes en sus bodegones de una forma más o menos evidente, de la misma manera que el ángulo recto aparece en casi todas sus composiciones (Fig. 1 y 2).

Pero, sería un error pensar en la ortogonalidad de Morandi como en un a priori insoslayable o como en una regla que siempre hay que cumplir ya que es precisamente la existencia de la misma la que permite trasgredirla abriendo un amplio campo de investigación al pintor, como lo demuestra el uso de diagonales que llegan a caracterizar muchos de sus cuadros. Las posibilidades son infinitas gracias al desplazamiento, adhesión, o supresión de los elementos sobre un fondo caracterizado por la horizontalidad de la mesa y el sistema que se establece entre ella y el fondo de la escena.

En muchas ocasiones existe un sistema dual de dos bandas o masas de color, divididas por lo que podemos identificar con la línea de horizonte, sobre la que los objetos se ordenan y distribuyen (Fig. 7) y que se convierte en una referencia imprescindible para el desarrollo de tentativas posteriores. Una línea, recta o curva, que en ocasiones coincide con la mitad del formato mientras en otras lo supera o desciende sobre él.

Sobre esta concepción caben otras, como trasgresiones de la primera, gracias a la elección del encuadre, el for-



◀1. *Bodegón, 1956. Vitali 1011.*

◀2. *Esquema sobre la ortogonalidad en el Bodegón, 1956. Vitali 1011.*

mato y el punto de vista del pintor. Casos como en los que el punto de vista del pintor se eleva (Fig. 6) o en el que el encuadre desciende hasta aparecer la parte baja de la mesa (Fig. 4) explican el campo de investigación al que están sujetos sus motivos. También, la posibilidad de cortar la mesa por uno de sus lados, generando la mayoría de veces una sombra oscura que equilibra la composición -corte que siempre se produce en el lado derecho del cuadro si tomamos como punto de referencia la posición del espectador (Fig. 3)-, y la contraria, cuando la mesa y el fondo se funden, y se intuye su superficie a partir de la sombra arrojada de los objetos (Fig. 6).

En este sentido, una de las relaciones más determinantes de las composiciones de Morandi es la del conjunto de los objetos con la mesa y el fondo, o lo que es lo mismo, la relación entre la figura y el fondo. Aunque, en ocasiones, resulta complicado hablar de fondo cuando la profundidad es prácticamente inexistente o cuando los fundidos unifican la figura con él. De todos modos, la proximidad que tiene el grupo de elementos respecto al fondo en el que se inscribe, sobre todo, en los últimos años de su vida, es sobresaliente. Conforman una unidad que se va fraguando y definiendo a lo largo de la trayectoria del artista y en la que se advierte con claridad una evolución que corre pareja a su madurez.

Si en su juventud la dispersión de los objetos es una realidad, en su madurez lo es la unidad que poseen. Con el tiempo, las relaciones de dispersión dan paso a las de contigüidad en un proceso de progresivo agolpamiento que culmina con la integración de unos elementos con

otros gracias a diferentes recursos como la alineación de elementos, los fundidos de color o la utilización de la línea –que se engrosa o interrumpe según interese- lo cual no es óbice para que dicha progresión no esté exenta de saltos y descubramos tantos avances como altos en el camino, sobre todo, cuando nos detenemos en algunas de sus series más prolíficas.

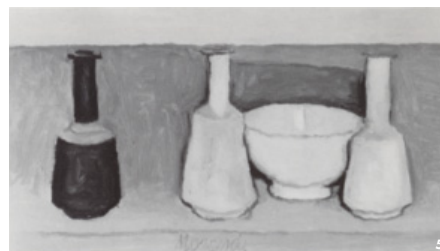
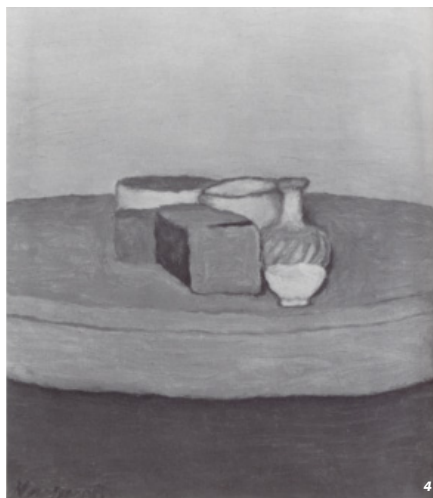
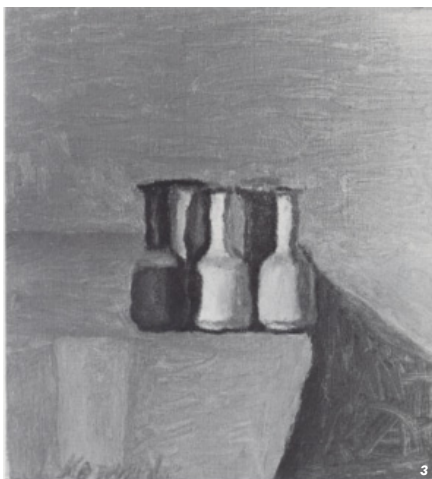
El grupo de objetos puede llegar a convertirse en una unidad que recuerda un puzzle en el que cada elemento parece una pieza. Concepción que ofrecerá diversas opciones al pintor en función de las relaciones que establezca entre los objetos y las que éstas mantengan con el fondo. Objetos y fondo mantendrán entre sí relaciones complejas y variadas, en ocasiones se desdibujarán sus límites, y en otras, serán confusas o difíciles de discernir, como por ejemplo cuando los huecos entre objetos adquieren la misma o mayor entidad que los objetos mismos.

De esta forma, dispersión, contigüidad, agolpamiento, integración y fusión, son algunos de los términos que pueden describir los diferentes estadios que atravesará la forma morandiana en su constante capacidad de revisión y desarrollo (Fig. 9-14). Revisión que aportará a la obra una unidad particular, sobre todo, en las tentativas de los últimos cinco años. Punto de vista que contradice, en cierta medida, el expuesto por Brandi,¹ quién ya veía en las pinturas de Morandi, en 1935, las características que nosotros solo reconocemos en su madurez.

Pero, de la misma manera que las leyes que rigen las anteriores relaciones son complejas, su reconocimiento

Contamos con numerosas variables en las relaciones entre los objetos, la mesa y el fondo influidas a su vez por el encuadre, el formato y el punto de vista que adopta al pintor.

3. Bodegón, 1958, Vitali 1089.
4. Bodegón, 1957, Vitali 1043.
5. Bodegón, 1954, Vitali 901.
6. Bodegón, 1957, Vitali 1047.
7. Bodegón, 1955, Vitali 975.
8. Bodegón, 1957, Vitali 1066.



nos brinda diferentes filtros discursivos, como por ejemplo, la forma que cobra ese grupo unitario de elementos. Si la ortogonalidad de las composiciones de Morandi es determinante, es el rectángulo la forma geométrica en la que se inscribe el conjunto de los elementos respecto al fondo. Un modo de componer que Arcangeli denomina en "pianta quadrata"² a propósito de algunos cuadros como el *Bodegón 1954*, Vitali 917 o el *Bodegón 1953*, Vitali 849 de la Serie A (Anexo VI), donde encontramos tentativas en las que resulta especialmente obvio dicho rectángulo. Idea a la que también se refiere Vitali, entre otros, cuando describe sus pinturas de posguerra: "gli oggetti vengono a inscrivarsi (...) in un rettangolo perfetto, perfino con una serie di rettangoli nel rettangolo."³

En este sentido, se abre todo un abanico de posibilidades a partir de las cualidades de dicha forma y sus desviaciones (Fig. 15-20). Una, aquella en la que se satura el rectángulo superponiendo unos objetos sobre otros. Muchas veces se trata de relaciones en dos planos, algunos en primero, de color claro, y otros, como telón de fondo, de color oscuro, que resaltan la forma de los primeros (Fig. 15). Dos, la que incide en el rectángulo inicial con una especie de muescas que no permiten completarlo. Bocados que suelen alinearse con la cuadrícula que subyace a la composición y que da lugar a huecos casi geométricos (Fig. 17).

Tres, la que presenta huecos que no se identifican con partes estructurales del cuadro. Es el caso de los espacios entre los cuellos altos de las botellas en el que el rectángulo se pierde por la falta de definición de su perímetro

o por la presencia de objetos irregulares, como el de la bandeja de tres pisos -opción menos frecuente que las anteriores y que aparece por última vez en 1948 (*Bodegón 1948*, Vitali 604-612)-.

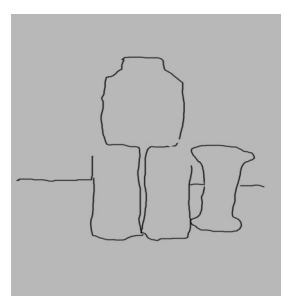
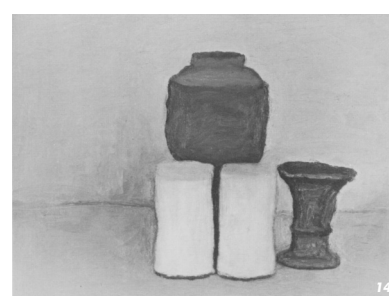
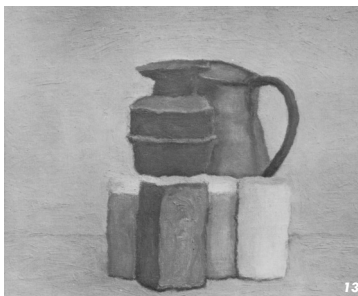
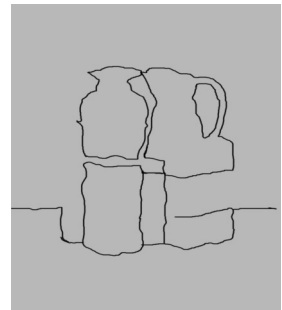
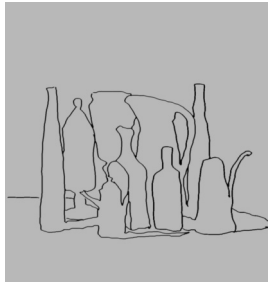
Dentro de esta posibilidad encontramos una variable que pone fin a esos espacios irregulares: Se trata de alinear la parte superior de los objetos a la línea de horizonte que se convierte en el límite que los ordena por arriba (Fig. 18). Síntesis, pues, de la primera posibilidad en la que el pintor añadía unos objetos detrás de otros hasta completar el rectángulo. Dos tipos de composición similares pero con diferencias notables, como por ejemplo, en lo que se refiere a la definición del rectángulo, menos recortado y preciso en el segundo caso.

Cuarta, aquellas composiciones que no se someten al rigor del rectángulo por la presencia de un objeto principal que resalta sobre todos los demás, como la jarra o jarras altas de grandes asas, de la botella blanca estriada o del candil cilíndrico. Dentro de este grupo contamos con un caso raro dadas sus contadas apariciones, aquel en el que se distinguen dos grupos de elementos a diferente profundidad (Fig. 19).

Y, por último, como quinta posibilidad, las composiciones que no toman como referencia el rectángulo dentro del cuadro ya que saturan todo el lienzo, sea porque el pintor fuerza el corte de los elementos por un formato vertical o porque los elementos sobrepasan los límites del lienzo por su composición, opción que el pintor solo desarrolla en tres cuadros de los dos últimos años de su vida y que prueban su ensayo de verificación (Fig. 20).

Dispersión, contigüidad, agolpamiento, integración y fusión son algunos de los términos que pueden describir la tendencia hacia la unidad de las composiciones de Morandi a lo largo de su trayectoria.

- 9. Bodegón, 1940, Vitali 262 y esquema.
- 10. Bodegón, 1943, Vitali 425 y esquema.
- 11. Bodegón, 1949, Vitali 691 y esquema.
- 12. Bodegón, 1960, Vitali 1193 y esquema.
- 13. Bodegón, 1960, Vitali 1195 y esquema.
- 14. Bodegón, 1961, Vitali 1234 y esquema.



De este modo, la ortogonalidad y el rectángulo a través de la relación entre la figura y el fondo, pueden revelar muchas de las posibilidades que explora Morandi a lo largo de su obra aunque por sí solas no pueden explicar su carácter. Las luces y las sombras, el juego entre el color y el claroscuro, o la materialidad de su pintura son variables igualmente importantes que junto a las anteriores conforman un todo, complejo e inseparable. Unas responden a otras, se vinculan, contraponen o identifican, como lo demuestra, por ejemplo, la existencia de las sombras arrojadas y el papel que éstas pueden llegar a jugar en la composición.

De hecho, las sombras que proyectan los objetos sobre las mesas pueden convertirse en un elemento más por su consistencia y forma, lo que nos permite equipararlas a los objetos que aparecen en el cuadro. Como Brandi escribe: "né le ombre hanno minor realtà dei corpi solidi, né questi più consistenza delle ombre."⁴ Forman parte del fondo pero también son un elemento más del conjunto. En muchas ocasiones se comportan como objetos, con la particularidad de que siempre se sitúan fuera del rectángulo que conforman. Además, no solo las sombras arrojadas llegan a adquirir esa entidad sino también, las sombras propias de los objetos, como observamos en el cuadro que muchos defienden como el último que Morandi pintó. Nos referimos al *Bodegón 1964*, Vitali 1342 (Fig. 22), en el que la sombra del candel y de la lata juegan un papel principal en la composición (Fig 21).

Y todo lo anterior sin entrar a debatir la relación que las sombras mantienen con la luz. Igual que el pintor tru-

caba las altura de la línea de horizonte con bloques de madera para ajustar lo visible a su proyecto formal, la luz era un recurso sobre el que desarrollar su propia concepción del claroscuro, las tonalidades y el contraste. Aunque encontramos textos que lo ven de otro modo y que, bajo nuestro punto de vista, sobrestiman los efectos lumínicos de la habitación-estudio que tantas veces ha sido objeto de mitificación. Un ejemplo es la exposición que en 1996 se celebró en Ischia bajo el título "Giorgio Morandi e la luce del Mediterraneo"⁵ como comprobamos en la extensa antología crítica que en el catálogo de dicha exposición se recoge.

En efecto, la luz puede ser una idea difusa si no se define en términos pictóricos y por el contrario se acarician las posibilidades del juego dialéctico que ofrece el claroscuro y la luz natural asociada a diferentes momentos del día. Pueden surgir dudas razonables de afirmaciones como las de Marinela Pasquali en su artículo "Il sentimento dell luce,"⁶ cuando escribe: "Come Claude Monet, Morandi dipinge le ore del giorno e non sopporta che l'atmosfera luminosa cambi per lui durante la realizzazione di un dipinto, ma mentre ciò che il maestro francese dell' 'impressione' insegue per tutta la vita è il fluir continuato de la luce, il suo incesante svariare di attimo in attimo, Morandi, come Piero della Francesca, 'ferma' la luce di un istante e la rende eterna, consegnandoci eterne primavere, mattini invernali di trasparenze cristalline, estati assolate che versano il loro oro nella pasta pittorica dei dipinti e la fanno risplendere." Idea sugerente pero imprecisa por la distancia que media entre la obra y su

En líneas generales, el rectángulo es la forma geométrica en la que se inscribe el conjunto de elementos respecto al fondo. Idea que abarca un amplio abanico de posibilidades a partir de las cualidades de dicha forma y sus desviaciones.

15. Rectángulo definido y completo, con objetos en primer y segundo plano, claros y oscuros respectivamente. Bodegón, 1953. Vitali 853.

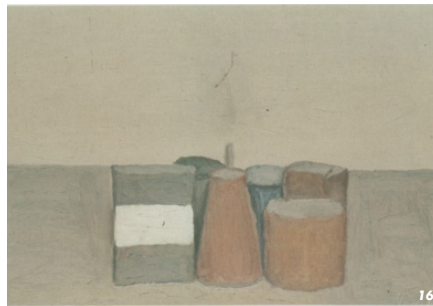
16. Rectángulo saturado por el agolpamiento de objetos, ordenado por su lado superior con la línea de horizonte. Bodegón, 1951. Vitali 768.

17. Rectángulo con muesca que relacionada con la cuadrícula subyacente a la composición. Bodegón, 1956. Vitali 985

18. Rectángulo poco definido que la línea de horizonte regulariza. Bodegón, 1964. Vitali 1343.

19. Rectángulo que se desvanece por la presencia de un objeto principal. Bodegón, 1959. Vitali 1125.

20. Rectángulo inexistente porque el conjunto de objetos rebasa los límites del lienzo. Bodegón, 1964. Vitali 1340.



referente natural. Y eso, sin contar con la contradicción que supone en relación a las numerosas alusiones en monografías y artículos en las que se explica que el artista siempre pintaba por la tarde, como por ejemplo, las recogidas en Abramowicz, Beccaria o Sandler.⁷

Consideraciones que nos invitan a navegar por los orígenes de la crítica morandiana y, sobre todo, de aquella que más ligada estuvo a su trayectoria, como es la de Brandi, quien no titubea al recalcar que "l'arte di Morandi, quella sua incomparabile fermezza, la depurazione naturalistica, la possibilità di usare della luce e dell'ombra non come di un mezzo descrittivo ma come della sostanza stessa di cui si materiavano le sue immagini."⁸

Y es que, en la temprana fecha de 1942 y sin desdeñar las valiosas aportaciones que han supuesto otros textos en este sentido, Brandi, ya sentaba las bases de la teoría que mantendría sobre el pintor a lo largo de toda su vida. Nos referimos al ensayo "Cammino di Morandi"⁹ en el que el crítico expone su punto de vista sobre su construcción espacial y cromática, así como la importancia e incidencia que su obra gráfica tiene en la pictórica en relación al claroscuro y al color. Ideas que años más tarde dan lugar a su teoría sobre el "colore di posizione."¹⁰ Como explica: "nell'incisione Morandi, per realizzare uno scaglionamento spaziale, era costretto a suggerire una larva di colore con quegli stessi mezzi con i quali manifestava la masa e le distanze: nell'incisione i diversi oggetti non dovevano affatto apparire come plastificati d'una stessa creta." Es decir, el color con todas sus variables de tono y valor, junto a las diferentes texturas y con-

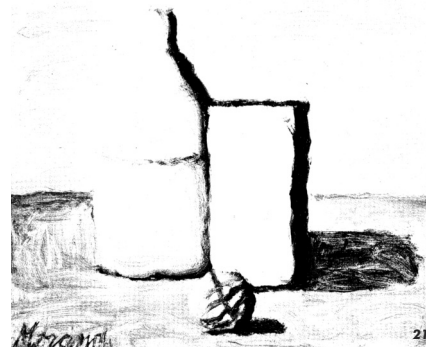
sistencia de cada elemento debía expresarse solo a través del claroscuro, lo que Morandi conseguía gracias a grafismos y tramas.

Del salto entre las limitaciones coloristas del grabado y sus posibilidades en la pintura al óleo nacía el "color de posición" que exprimía las posibilidades de una misma tonalidad en función del lugar que ocupara en la composición. "Morandi non recuperava, ma addirittura creava il colore, facendolo avvertire anche dove non era" (Fig. 23-25). Además, la aparición de nuevos colores y los diferentes niveles de saturación de los mismos se veían amplificadas por la discreción y austeridad que caracterizaba la tonalidad general del cuadro organizada a partir de tonos quebrados. Tal y como señala Arcangeli "Morandi è nato con la grazia della moderazione 'tonal'."¹¹

Ahora bien, todo lo anterior hay que entenderlo desde el punto de vista que nos brinda la relación que el color mantiene con la forma: entre color y objeto, o lo que es lo mismo, entre tono y forma, advertimos una correspondencia (Fig. 28). Es decir, a excepción de los objetos rallados, de los que poseen algún dibujo en su superficie o de los que son bicolors, cada elemento se corresponde con un color y nunca en un mismo objeto encontramos dos tonalidades diferentes ya que en el caso de las sombras se trata de uno o dos saltos de valor.

La pincelada de Morandi arrastra el mismo color sobre la superficie del objeto sin dar toques sueltos de diferentes matices que por yuxtaposición generarían otros nuevos, como hacían los impresionistas. Los colores de Morandi responden a la unidad entre tonalidad y composición, es

La sombra de la lata y el candil cobra tal protagonismo que determina la composición del cuadro.



21. Ejercicio en "Photoshop" sobre el Bodegón, 1964 -Vitali 1342- en el que destacamos mediante contraste la relevancia de las sombras tanto propias como arrojadas.

22. Bodegón, 1964. Vitali 1342.



La comparación entre los aguafuertes y las pinturas abre diferentes vías de reflexión en cuanto al color, el claroscuro, las texturas y la forma. El “colore di posizione” enunciado por Brandi tiene su origen en esa diyuntiva.

Comparación aguafuerte y pintura:

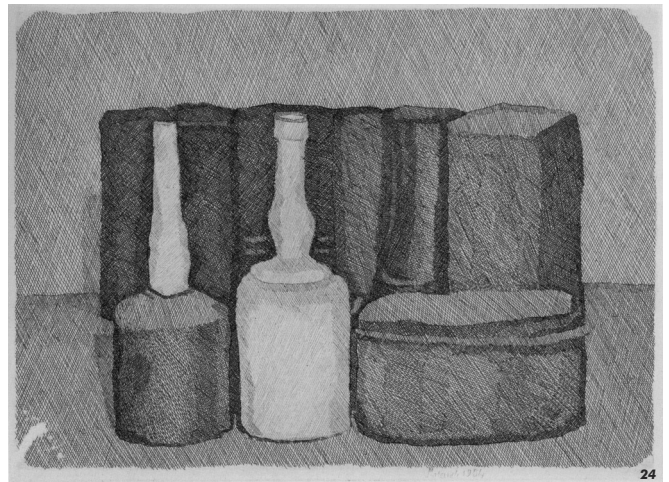
23. Óleo en escala de grises: Bodegón, 1954, Vitali 920.

24. Bodegón con nueve objetos, 1954. Vitali, inc. n. 115. Cordaro n. 1954/1

25. Óleo en color: Bodegón, 1954, Vitali 918.



23



24



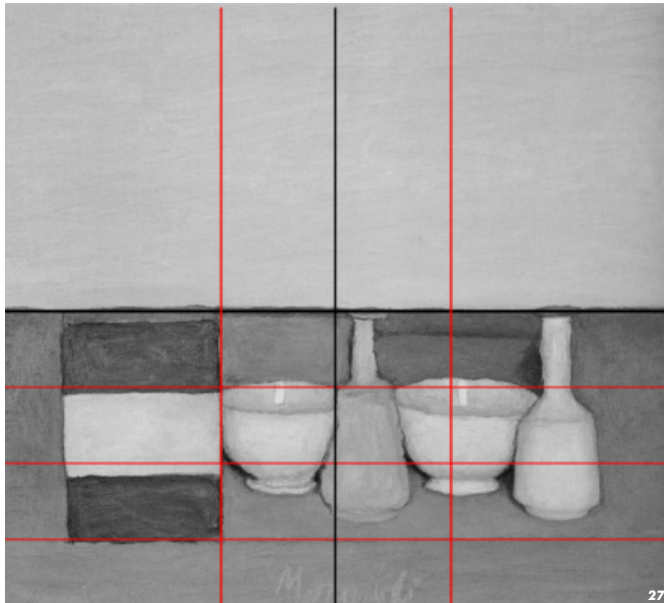
25

Existe una correspondencia entre color y forma de manera que cada elemento se tiñe de un mismo tono en toda su superficie. A veces, se incorporan "brillos" o dibujos que rompen esa homogeneidad y que refuerzan la composición del cuadro.

26. Bodegón, 1954, Vitali 895.

27. Esquema sobre el Bodegón, 1954, Vitali 895 en el que podemos observar la distribución de los brillos.

28. Esquema sobre el Bodegón, 1954, Vitali 895 sobre la relación: color y objeto.



decir, cada objeto suele corresponderse con un tono. Aunque la existencia de fundidos entre elementos, y, entre éstos y el fondo, da idea de los límites de la estructura a la que nos referimos: es la línea y los contornos los que arbitran el diálogo entre las diferentes masas de color.

Por su lado, el claroscuro se mueve entre cuatro valores básicos: claro, claro-medio, intermedio y oscuro, sin apenas gradaciones (Fig. 30). Morandi nunca se recrea en la descripción del volumen de los objetos, cuestión que aborda con pocos valores o soluciones planas. Y cuando parece hacerlo, como es en el caso de la representación de "brillos," siempre encontramos una ley compositiva que los justifican (Fig. 27). Posibilidades que evolucionan con su madurez, de más a menos valores hacia el final de su trayectoria. Como escribe Brandi "l'elaborazione pittorica si articola nel senso di una progressiva spoliazione chiaroscurale e di una luminosità sempre piú radiante."¹² Así, la síntesis del claroscuro da paso a soluciones en las que los claros adquieren más relevancia por su absorción de los valores medios.

En cuanto a los tonos (Fig. 31-34) predominan los tierras aunque también contamos con casos notables en los que el azul rige la tonalidad del conjunto. Es el caso de algunas tentativas de la serie S, por ejemplo del *Bodegón 1957*, Vitali 1041, uno de los cuadros elegidos para la gran monografía de Vitali en 1963,¹³ en el que el fondo adquiere un azul intenso, o el de la familia de las grandes jarras de fondo azul claro (Fig. 34).

En este sentido, el tratamiento tonal oscila mucho dependiendo de la superficie del cuadro en la que nos en-

contremos. Si se trata de un área que corresponde al fondo se tiende a quebrar el color y a aclararlo, pero si se trata de los objetos, la tendencia es distinta, puede saturarse, quebrarse, oscurecerse o aclararse y abarcar un abanico de posibilidades mayor. Morandi puede desarrollar en ellos su capacidad colorista, atribuyendo colores distintos a las diferentes formas de la composición. Mientras, en términos generales, los ocre y grises cálidos orientan la tonalidad general de sus cuadros; en términos particulares las variables son inmensas.

Ocres, amarillos y marrones, unas veces próximos a los verdes, y otras a los azules conforman el grueso de las tonalidades morandianas. Cabe destacar los naranjas, desde los rosáceos hasta los que se aproximan al bermellón que pueden vibrar junto a su complementario el verde y que suele ocupar zonas reducidas del cuadro o añadir a la escala de los amarillos y los ocre un tono intermedio entre éstos y el azul.

Los morados y los azules oscuros se usan con frecuencia en pequeños objetos, lo que nos invita a destacar otra de las características de Morandi en relación al color: la importancia del contrapunto en pequeñas superficies que se colorean de un tono más saturado que el resto del cuadro. El blanco ocupa un lugar principal en las composiciones de Morandi, con más o menos protagonismo, pero siempre importante. Venturi llegara a decir que: "ogni suo bianco appare la voce di un angelo."¹⁴

Pero, no podemos confundir el blanco con la luminosidad, es decir, si la pintura de Morandi es luminosa, sobre todo en su madurez, no es por eso. El blanco

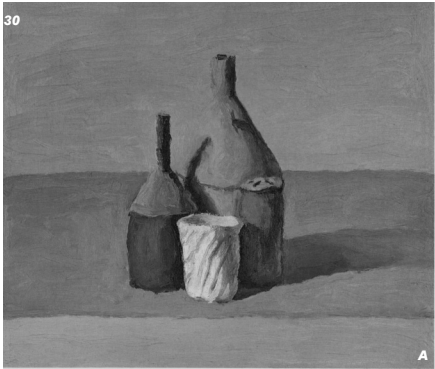


29

El claroscuro de Morandi se mueve entre cuatro o cinco valores principales. Es un claroscuro sin apenas gradaciones que sintetiza la descripción volumétrica de las formas, sobre todo, en los últimos años su vida.

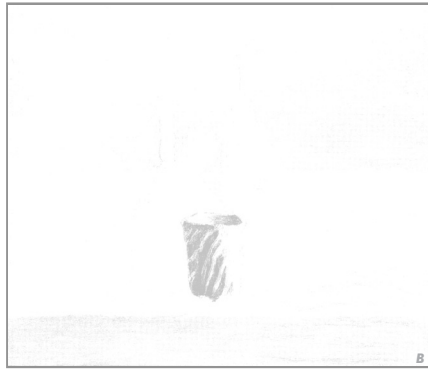
29. Bodegón, 1956, Vitali 1004

30. Discriminación de cinco valores de claroscuro sobre el Bodegón, 1956, Vitali 1004: a. Vitali 1004 en escala de grises. b. Mancha de las zonas más claras. c. Mancha del valor claro-medio. d. Mancha del valor medio. e. Mancha del valor medio-oscuro. f. Mancha del valor oscuro.

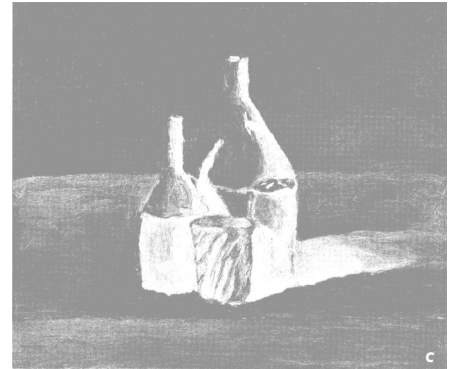


30

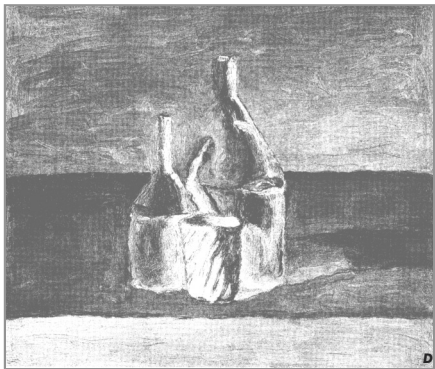
A



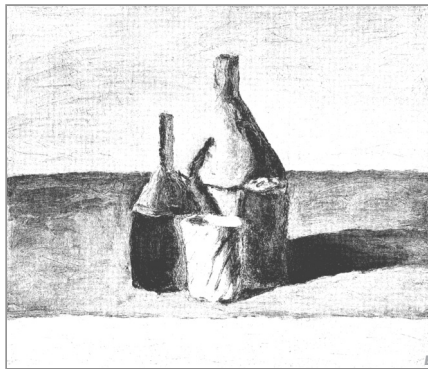
B



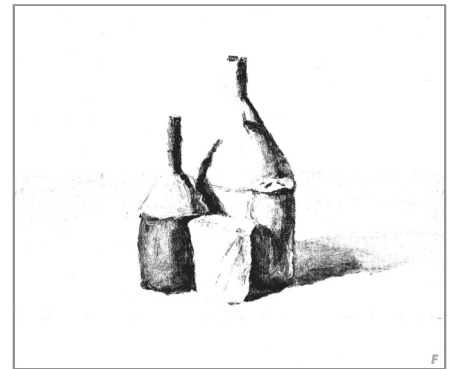
C



D



E



F

aclara pero no aporta luz. Son las transparencias de la materia las que hacen que los colores de Morandi posean ese brillo. Y aunque a lo largo de toda la obra contamos con casos de todos los tipos y especies, la tendencia a la transparencia también acompaña la madurez del pintor. Morandi arrastra el pincel sobre la superficie del cuadro dejando tras de sí el color y la cantidad de materia deseada. Unas veces la pintura deja huella, otras, desaparece en veladura de color que deja entrever la tela. En todos los casos es una pincelada continua que se desliza sobre la superficie del cuadro, forma parte de la composición, la crea y la refuerza, y su dirección se adapta al contorno de los elementos que representa.

Contorno, línea y pincelada pueden identificarse y convertirse en una misma cosa: Se tuercen, interrumpen o convergen; se siguen, engordan o desvanecen. La tela del lienzo, aparece, desaparece y vuelve a aparecer. Espacios, contornos y líneas de diferentes calidades surgen entre las diferentes masas de color que raras veces se tocan. En este sentido, describir la pincelada o la línea del pintor no es fácil. Es complejo traducir a palabras lo que una línea de Morandi es capaz de sugerir. Explicarla tomando como referencia algunos de los manuales que han tratado de definirla puede aproximarnos a ella pero también puede banalizarla. Porque, la línea de Morandi se encuentra ligada a la pincelada, a la composición y al color.

También, las transparencias de las masas de color y la ausencia de contornos entre ellas pueden dejar al descubierto el dibujo bajo la pintura. Los finos trazos de grafito se convierten en un elemento más del cuadro y la pintura

desnuda, sin materia, muestra las huellas del proceso que le da lugar.

Cuando Brandi escribe sobre la línea, explica: “i contorni, a cui l’immagine è affidata, sono tremolanti, incerti, possono addirittura sembrare delineati dalla mano malferma di un vecchio o di un bambino.”¹⁵ Pero, el trazo de Morandi es preciso a pesar de su temblor, además, si quiere, lo evita. Cuando Brandi describe su trazo como “incierto” lo hace con la intención de plantear una reflexión, ya que ese mismo carácter es después rebatido en su propio texto. El temblor lejos de ser una cualidad no deseada por Morandi es uno de los factores más relevantes de su expresividad. La línea es temblorosa, pero cierta. El pintor la recorre bajo su voluntad, la empieza y termina en el punto que desea. Mientras la línea de un niño es indeterminada, la del pintor persigue una nueva estructuración “spaziale-luminosa.” Es una línea cargada de emotividad, vibrante y discontinua, con diferentes grosores a lo largo de todo su recorrido. Su calidad puede ser la misma cuando define un contorno, una sombra o el grafismo de la superficie de un objeto, sea en un dibujo o en un óleo, porque no es descriptiva sino expresiva, y siempre forma parte de la composición.

En este sentido, la relación entre la línea y la sombra es toda una lección sobre lo que la forma supone respecto a la representación. La idea de sombra, sea arrojada o propia, amplia o estrecha, existe siempre en la medida que juega un papel plástico y/o compositivo en el conjunto, nunca mimético. Por ello, sombra, línea, contraste y color se identifican y confunden.

La mayor parte de los tonos de Morandi pertenecen a la gama de los tierras aunque también contamos con casos notables de azul y gris. Usa colores complementarios o pequeñas áreas de color más saturado que el resto sobre fondos neutros. La luminosidad la consigue a través de la transparencia que la huella del pincel deja tras de sí.

- 31. Bodegón, 1955. Vitali 945.
- 32. Bodegón, 1957. Vitali 1059.
- 33. Bodegón, 1956. Pasquali 1956_1.
- 34. Bodegón, 1962. Vitali 1262.



En este contexto, aún a sabiendas de las limitaciones, podemos tratar de describir, no tanto diferentes tipos de líneas como algunos de los recursos plásticos que se encuentran asociados a ellas, sin que necesariamente, éstos se correspondan directamente a un tipo u otro, es decir, una línea puede expresar varias cosas a la vez (Fig. 35 y 36). En primer lugar (a), juega un papel fundamental en relación a las formas, puede describir el contorno de un elemento cuando la masa de color en la que se sustancia no lo hace, o lo que es lo mismo, puede marcar los límites entre elementos, tanto entre objetos como en los encuentros entre objeto-mesa u objeto-fondo.

En segundo lugar (b), incide en el cromatismo porque las masas de color se definen en sus límites por líneas de color que potencian su contraste. Líneas que toman el valor más contrastado de un color respecto al otro, de tonos claros, medios o bajos en función de las relaciones de clarooscuro de las que forman parte.

En tercer lugar (c), la línea puede convertirse en un grafismo independiente de las formas de los elementos. Esto se produce cuando se identifica con sus texturas y diseños en superficie, ofreciendo a la totalidad del cuadro diferentes calidades plásticas. Un buen ejemplo es el de la botella blanca y cuencos estriados, elementos que adquieren una textura diferente al resto.

Ahora bien, otras veces, esos grafismos poseen una entidad diferente y pueden llegar a convertirse en los ejes estructurales de la composición, como ocurre con las líneas que caracterizan la superficie de tetera en las tentativas de los últimos años (Anexo VI, Serie M).

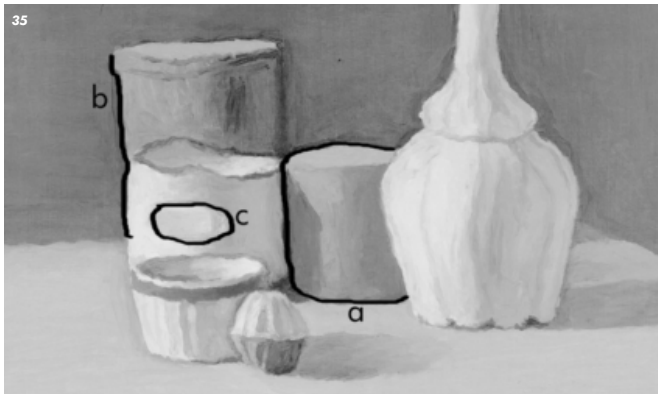
Pero, de la misma forma que la línea brilla por su presencia, también puede hacerlo por su negación (d). La línea se desvanece y los colores se funden, sobrepasan las formas y la pincelada se extiende más allá de lo previsible. A veces, los tonos se unifican y otras la contigüidad de colores similares, pero diferentes, sin que medie entre ellos línea alguna, da lugar a una impresión similar llena matices. Líneas y fundidos son las dos caras de la misma moneda en la etapa madura del pintor, convirtiéndose en la piedra angular sobre la que descarrolla su plástica.

La líneas pueden presentarse como contornos de formas, como manchas que potencian el contraste entre masas de color o como grafismos que pasan a formar parte estructural del cuadro. También puede desvanecerse y dar lugar a fundidos entre masas de color.

Variables plásticas de la línea:

35. Esquema y detalle del Bodegón, 1951. Vitali 763.

36. Esquema y detalle del Bodegón, 1957. Vitali 1049.



5.2. ENSAYO DE VERIFICACIÓN

5.2.1. LA SERIE DEL CANDIL (1954-1963)

En ocasiones la presencia de un solo objeto puede determinar toda una serie de cuadros por sus cualidades formales y la manera en la que el pintor las destaca respecto al resto de elementos que conforman el motivo. El candil de forma cilíndrica (Fig. 37) acompaña a Morandi a lo largo de toda su vida y aunque es capaz de integrarse de muchas maneras suele destacar.

En el catálogo razonado de la exposición "Morandi último," el *Bodegón 1960*, Vitali 1176 (Fig. 46) se incluye en una secuencia¹⁶ junto a otros cuadros bajo ciertos criterios en común como los de poseer formatos cuadrados o casi cuadrados o por pertenecer a los últimos cuatro años de la trayectoria del pintor. Se argumenta que una de las soluciones que se adoptan para componer en este formato es resaltar uno de los elementos por encima de los demás, como ocurre en el citado óleo, en el que el candil sobresale. Si pasamos por alto la discusión sobre la disparidad de criterios que aplicamos unos y otros en la conformación de las series, podemos reconocer una característica que coincidimos en describir: el papel que puede llegar a jugar un objeto por sus cualidades formales y posición, convirtiéndose en elemento principal de la composición.

La serie que proponemos -en la que se inscribe el citado cuadro- es un buen ejemplo de ello. La presencia de dicho objeto es determinante. Da lugar a un amplio campo de posibilidades a partir de las cuales el pintor desarrolla investigaciones específicas tal y como obser-



◀37. *Objetos sobre una mesa del estudio.* Fuente: *Fotografía de Raquel Aguilar.* Casa Morandi, Bolonia 2010..

vamos en las numerosas familias que posee. En este sentido, la sustracción o sustitución del elemento principal da lugar a investigaciones donde su experimentación ensaya soluciones muy diversas, tanto dentro de la serie como fuera de ella.

La sustracción del elemento principal desencadena familias de cuadros en las que las leyes compositivas del conjunto original se transgreden en busca de un nuevo equilibrio. Es el caso de la desagregación de la familia X.2 en la que los objetos antes secundarios pasan a ser principales. Se ordenan a partir del eje de simetría de la composición en un sistema marcado por la dualidad asimétrica que generan ambos recipientes -el contraste del objeto oscuro con el blanco potencia dicha relación-. Es una familia con un amplio correlato en los dibujos; solo en 1960 encontramos once directamente relacionados con ella que reflejan su investigación. El caso del *Bodegón 1960*, dibujo 1960_13 (Fig. 40) en contraste con los *Bodegones 1960*, dibujos 1960_10, 1960_11 (Fig. 41) y 1960_12 es claro en la medida de que nos muestra la inclinación del pintor en determinado momento por ensayar una concepción volúmetrica del motivo en la que tanto las sombras propias de los objetos como las arrojadas cobran presencia. Planteamientos con amplia repercusión en los óleos, basta comparar el *Bodegón 1960*, Vitali 1182 (Fig. 43) y el *Bodegón 1961*, Vitali 1223 (Fig. 42) para advertir la diferencia.

Criterio al que se suman otros como la reflexión sobre el punto de vista -véase de nuevo los anteriores cuadros- el encuadre, como en el *Bodegón 1960*, Vitali 1184

(Fig. 44) en el que la dualidad que caracteriza la relación entre el elemento claro y el oscuro desaparece al desplazar este último hasta el borde del lienzo. A la modificación de encuadre se suma la del punto de vista, aproximándose al motivo y cortando uno de sus lados. Resulta una composición en la que el elemento claro ocupa la posición central siendo las sombras arrojadas los elementos con los que se equilibra. Reflexión que se extrema en otros bodegones del mismo año, en el Vitali 1180 y 1181 (Fig. 45) el encuadre recorta la parte superior del conjunto de elementos y muestra la parte inferior de la mesa -en el primero con un forma circular y en el segundo sin alterar la forma rectangular del lienzo-. Variables que alteran las leyes compositivas de los cuadros y el papel que juega el candil.

También, puede sustraerse alguno de los elementos secundarios, como en la familia X.3 en la que el objeto oscuro desaparece y se abre un nuevo horizonte de posibilidades entre las que destacan los fundidos. En ese sentido, tanto el candil como el resto de objetos se caracterizan por su forma abierta. En las cuatro tentativas de esta familia el objeto principal rompe su contorno por el lado izquierdo -atendiendo al punto de vista del espectador- su centro coincide con la mitad del cuadro y, a su vez, con la de la jarrita blanca y la caja ovalada naranja, superficies que también se funden. Aunque no siempre es un mismo color el que pasa del fondo a un objeto, sino que también podemos encontrarnos con manchas iguales en lo que se refiere al valor -o grado de clarooscuro- con pequeñas diferencias en lo que res-

38. Esquema de la composición del Bodegón, 1954, Vitali 912.

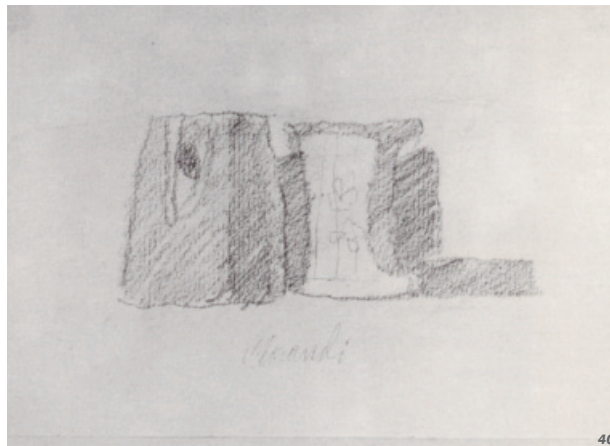
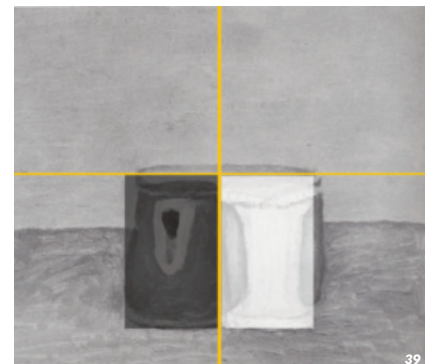
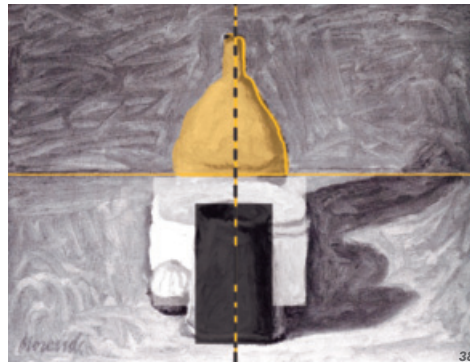
39. Esquema de la composición del Bodegón, 1960, Vitali 1182.

40. Bodegón, 1960, dibujo 1960__13.

41. Bodegón, 1960, dibujo 1960__11.

42. Bodegón, 1961, Vitali 1223.

43. Bodegón, 1960, Vitali 1182.



44. Bodegón, 1960. Vitali 1184.

45. Bodegón, 1960. Vitali 1181.



pecta al tono -color-. Como observamos en el *Bodegón 1960*, Vitali 1171 (Fig. 47) el gris del recipiente junto al ocre del fondo ofrece una solución en la que ambas manchas se integran sin llegar a identificarse.

Pero, lo que caracteriza por encima de todo a esta familia es la relevancia del eje vertical que subyace a la composición a partir del cual se ordenan los elementos con una clara vocación de centralidad, alineándose unos respecto a otros. La caja ovalada merece una mención aparte por su especial integración con el objeto principal llegando incluso a confundirse con él. Hecho que responde a una estrategia compositiva que advertimos con claridad en los esquemas en planta del motivo de toda la serie, en los que constatamos que la inclinación más o menos acusada de dicho objeto es crucial. En unos casos la caja gira hasta coincidir en su vista de frente con la anchura del candil (Fig. 50), mientras en otros la sobrepasa por uno de sus lados (Fig. 49) o ambos, cuando no presenta inclinación alguna (Fig. 48)-solución que se da en otras familias de la serie- (Anexo VII. Serie X en planta).

Lo que se traduce en el cuadro en el desplazamiento a un lado y a otro -respecto al eje vertical- de las masas de color. Desplazamiento que también puede secundar la jarrita blanca, en este caso no por su inclinación -su base es circular- sino por su posición, como en el *Bodegón 1960*, Vitali 1173 (Fig. 50). En la familia X.4, interseccionada con la anterior a través del *Bodegón, 1960*, Vitali 1174, se continúa profundizando en el mismo sentido. La caja ovalada, la jarrita blanca, y la rayada -de reciente

46. Bodegón, 1960. Vitali 1176.
47. Bodegón, 1960. Vitali 1171.



aparición- se desplazan a un lado y al otro del eje central sin rebasar la mitad superior del cuadro. El motivo adquiere una apariencia escalonada que propician, también, los fundidos de las tapas o bocas de los objetos.

De nuevo, la perspectiva que nos ofrece el estudio en planta de los objetos nos alumbró mucho sobre la composición de los cuadros (Anexo VII. Serie X en planta). Destacan soluciones como las de los *Bodegones 1960*, Vitali 1206 (Fig. 51) o 1204, en los que los objetos se disponen hacia la izquierda o a la derecha respectivamente, dando uno junto a otro una imagen simétrica del motivo. Aunque la tendencia a la centralidad es una constante de la serie y en los *Bodegones 1960*, Vitali 1202 y 1205, se vuelven a alinear los objetos. Ahora bien, en el Vitali 1205 (Fig. 52) se incorpora la variable que introduce la ostensible elevación del punto de vista que partiendo de un motivo prácticamente igual que el 1202, ofrece una solución completamente distinta. Investigaciones, todas ellas, manifiestas claramente en los dibujos.

Dibujos a través de los cuales descubrimos la particular relación que mantiene esta familia con la X. 5 en la que otra botella de cuello alargado y base cilíndrica sustituye al candil. Es un dibujo, el *Bodegón 1961*, dibujo 1961_15 (Fig. 53) el que nos permite establecer la continuidad del hilo de la procedencia aún reconociendo las diferencias entre esta familia y el resto de la serie, ya que en él, ambos objetos, el candil y la botella de cuello alargado, componen el motivo.

Solución que no se refleja en ningún óleo, ya que en estos se opta directamente por la sustitución del candil

por la botella. Este dibujo se convierte así en la rótula entre la familia X. 3 y la X.5. De hecho, los *Bodegones 1961*, Vitali 1216 o 1217, entre otros, parten de una concepción totalmente distinta respecto a otras tentativas de la serie, por ejemplo en la relación mancha, forma y claroscuro. Mientras en la primera familia la mancha que se extiende sobre los elementos se identifica con la luz - o tono claro de la composición- y la impresión de volumen se mantiene, en esta familia la integración de algunas partes de los objetos y de estos con el fondo muestra una cara distinta.

La planitud se sobrepone a cualquier concepción espacial del cuadro debido, en gran medida, a que los fundidos no se identifican con las zonas de luz sino con las de medios tonos o tonos oscuros. Los contornos no se interrumpen respecto al fondo -Vitali 1217- y cuando lo hacen se sigue manifestando, incluso con más fuerza el plano del lienzo -Vitali 1216 (Fig. 54)-. Características en las que sin duda interviene la línea de horizonte que se eleva hasta la mitad del motivo.

Relaciones que encontramos también en los dibujos. Tal y como se desprende de ellos la entidad formal y materialidad que puede llegar a adquirir la suma de formas fundidas es la misma o más rotunda que la de cualquier otro elemento, no hay más que pararse a observar el contorno que las definen para advertir su corporeidad. Cualidad que ilustra bien el *Bodegón 1960*, dibujo 1960_17 (Fig. 58), los *Bodegones 1961*, dibujo 1961_17 (Fig. 60), dibujo 1961_18 (Fig. 57) o dibujo 1961_19 (Fig. 59), entre otros.

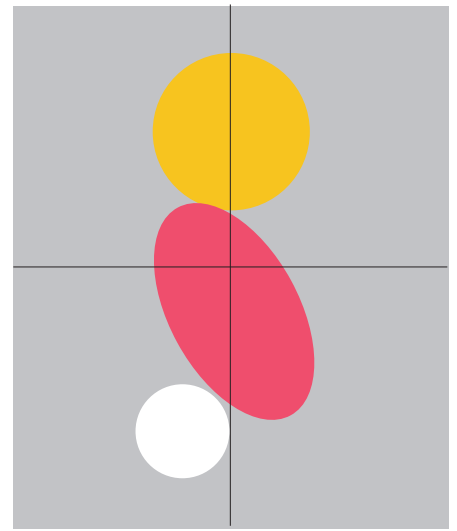
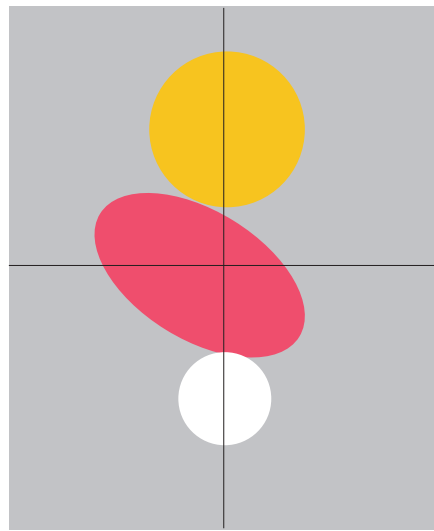
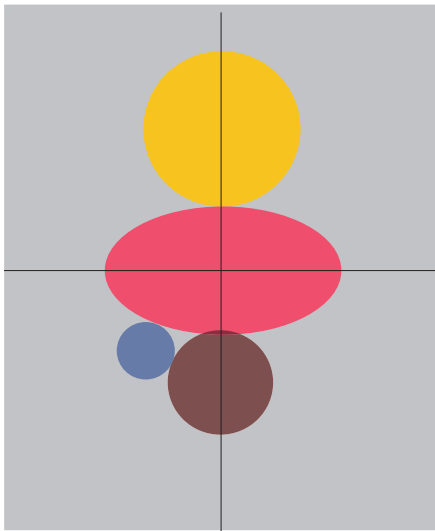
La disposición de los objetos en planta determina la composición del motivo en su vista frontal. En este caso, la inclinación de la caja ovalada sugiere diferentes soluciones formales respecto al candel.

Esquemas sobre la disposición en planta del motivo con la caja ovalada como hilo conductor:

48. Esquema y detalle del Bodegón, 1960. Vitali 1201.

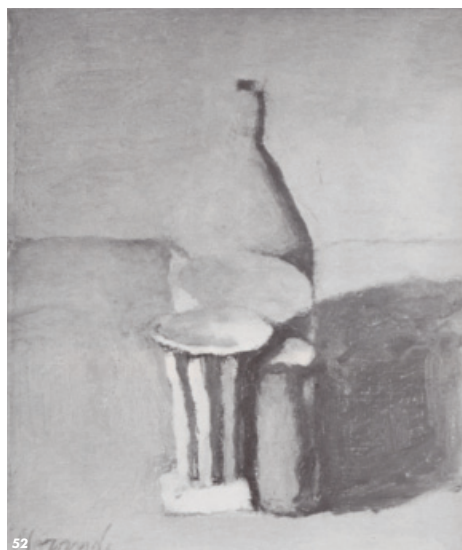
49. Esquema y detalle del Bodegón, 1960. Vitali 1175.

50. Esquema y detalle del Bodegón 1961. Vitali 1173.



51. Bodegón, 1960. Vitali 1206.

52. Bodegón, 1960. Vitali 1205.

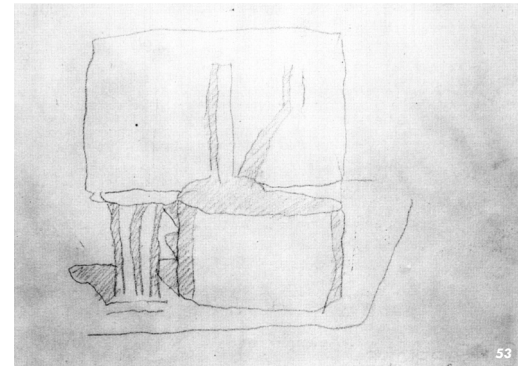


También, podemos destacar la novedad en la forma de concebir el fondo de varias de las tentativas de esta familia, tanto en los dibujos como en las pinturas, ya que es de los pocos casos en los que éste aparece partido por una línea vertical. Acontencimiento que también recogen las siguientes tentativas, en concreto las de la familia X.6, desagregadas de las anteriores -en una relación muy similar a la que se producía entre la X.1 y la X.2-. En ambos casos, la sustracción del objeto principal hace que el conjunto de pequeños objetos forme el motivo principal del cuadro estableciendo relaciones basadas en un sistema de tríada (Fig. 55).

En este sentido, la importancia del eje de simetría es común a todos los cuadros de la serie. A partir de él se organizan todos los elementos aplicando, en cada caso, leyes compositivas distintas. Unas veces el eje coincide con las alineaciones de unos objetos tras otros dando lugar a composiciones simétricas. Son numerosos los casos en los que se da esta solución, como vemos en el *Bodegón, 1954, Vitali 912, Bodegones, 1960, Vitali 1176 y 1171* (Fig. 47), o el *Bodegón, 1961, Vitali 1222*, por citar algunos de los cuadros más representativos de cada familia. Otras veces, la distribución de los elementos da lugar a relaciones asimétricas como por ejemplo en los *Bodegones, 1960, Vitali 1177, 1173 o 1206* (Fig. 51). Composiciones en las que las masas de color en que se sustentan los elementos secundarios se equilibran a un lado y a otro del eje.

Por el contrario la línea de horizonte caracteriza menos a la serie porque su variabilidad es mucho mayor y su

53. Bodegón, 1961, dibujo 1961_15.
54. Bodegón, 1961. Vitali 1216.





55. *Bodegón 1963. Vitali 1270.*

presencia muchas veces inapreciable. Sin embargo, contamos con casos, en los que sí adquiere importancia, como en el *Bodegón, 1960, Vitali 1176* (Fig. 46), en el que se hace coincidir la mitad del lienzo y el conjunto de los elementos con la línea del fondo de la mesa. En palabras de Flavio Fergonzi “un forte nodo di attrazione dove convergono i bordi delle due tazzine in primo piano, il coperchio della scatola retrostante, l’asse delle bottiglie, la línea dell’orizzonte.”¹⁷ Coincidencia presente, también, en la familia X.5.

Sin embargo, en la mayoría de tentativas de la serie, la línea de horizonte no tendrá tal relevancia, llegando incluso a desaparecer y a definirse por las sombras arrojadas del grupo de elementos sobre la mesa. Las sombras, tanto las propias como las arrojadas, destacan en la serie, a excepción de las familias X.5, X.6 y de algún cuadro aislado de otras, hasta casi poder afirmar que el protagonismo del candil no es tanto el de su forma como el de su sombra. En este sentido, esta serie es un buen ejemplo de la importancia compositiva que pueden llegar a adquirir las sombras en el sentido que Brandi exponía. Pero las sombras, no pueden entenderse de forma aislada, sino a través de su relación con los fundidos y el sentido de unidad que junto a éstos dan a la composición.

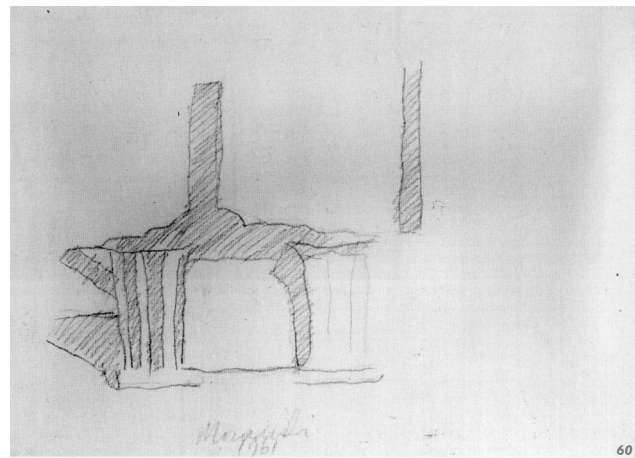
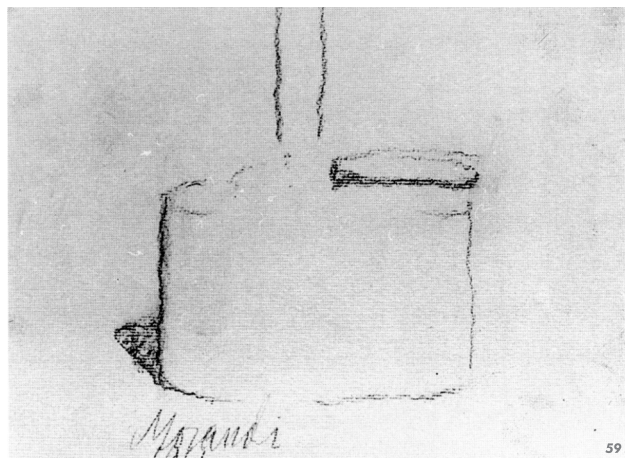
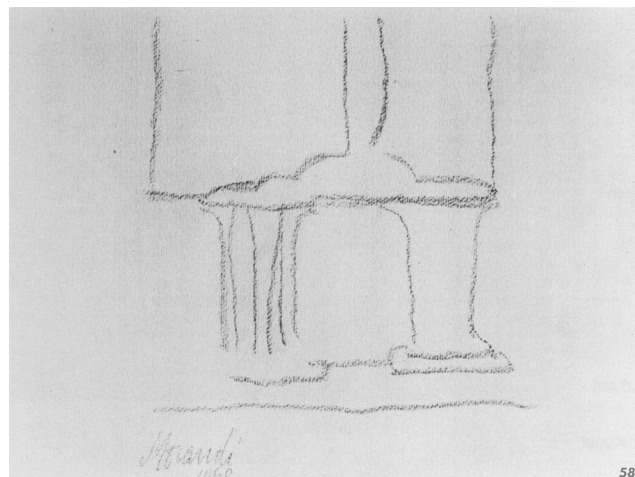
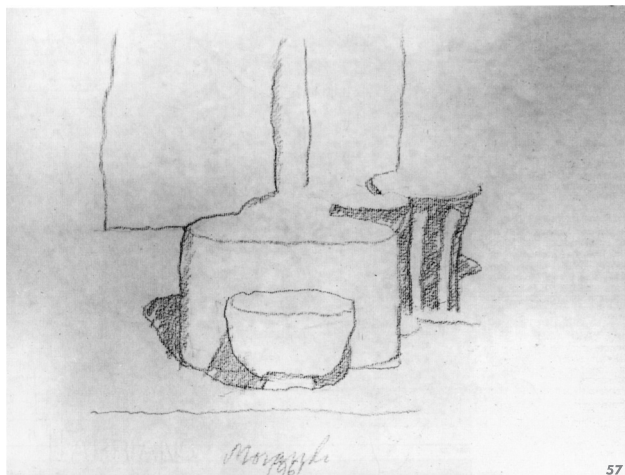
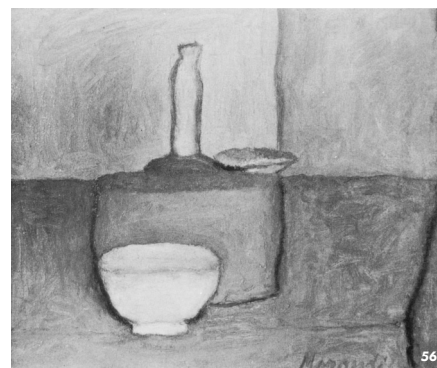
Así, la lámpara suele fundirse con el fondo por la parte izquierda del cuadro dando lugar a una sombra acusada en su lado derecho, que a modo de línea gruesa y quebrada marca los límites o contornos de la composición por unos de sus lados. Línea a la que da continuidad el resto de elementos con sus propias sombras dibujando

un contorno oscuro que perfila el motivo por uno de sus lados. La línea que conforma el conjunto de sombras de los elementos se convierte en una de las principales referencias compositivas, del mismo modo que en otras composiciones morandianas lo es la forma rectangular en la que se inscribe el conjunto.

Sin embargo, no se trata de un recurso compositivo exclusivo de esta serie sino que parece acompañar en diversas ocasiones al objeto principal repitiéndose de forma muy similar en otros cuadros. Nos referimos, por ejemplo, a la serie AH, *Bodegones, 1963, Vitali 1310, 1312-1316* (Fig. 64), y al *Bodegón, 1964, Vitali 1342* en los que las sombras, los fundidos y, en consecuencia, la concepción del claroscuro se encuentra muy próximo a la serie que estudiamos con la particularidad de que sus sombras arrojadas son perpendiculares a los objetos y se disponen como una secuencia de tres manchas paralelas entre sí. Resultado, no solo de la inclinación de la luz sino de la disposición de los objetos en planta (Fig. 63), en este caso más espaciados que en los bodegones anteriores -en los que los elementos del motivo se aproximaban dando lugar a una sombra uniforme-.

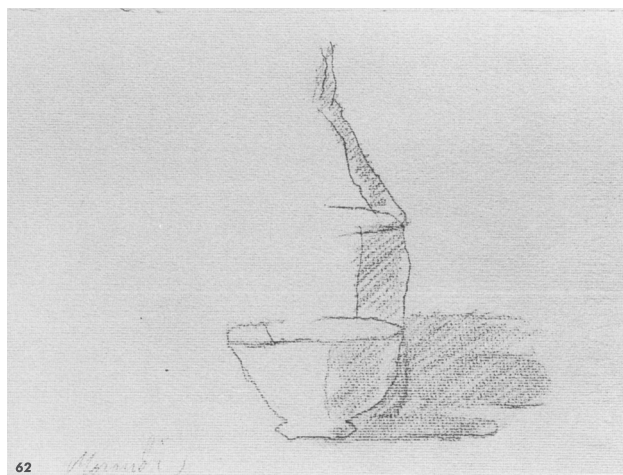
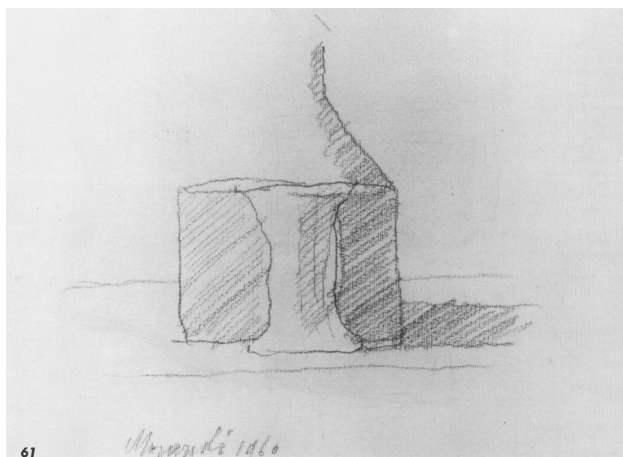
Pero el candil no es el único que se funde sino que los objetos secundarios también lo hacen dando lugar a una serie de relaciones que, en última instancia, refuerzan la unidad e integración compositiva entre los elementos del cuadro, y de éstos, respecto al fondo. Las tapas de los pequeños botes, alineadas con la parte inferior del objeto principal, fundidas con la parte superior del mismo, y, en consecuencia, con el fondo del cuadro generan una serie

56. Bodegón 1961. Vitali 1217.
 57. Bodegón, 1961, dibujo de 1961_18.
 58. Bodegón, 1960, dibujo de 1960_17.
 59. Bodegón, 1961, dibujo 1961_19.
 60. Bodegón, 1961, dibujo de 1961_17.



61. Bodegón, 1960, dibujo_1960_24.

62. Bodegón, 1960, dibujo_1960_22.



de relaciones fondo-figura con diferentes soluciones pero con un denominador común, siempre refuerzan el eje horizontal que marca la mitad del cuadro.

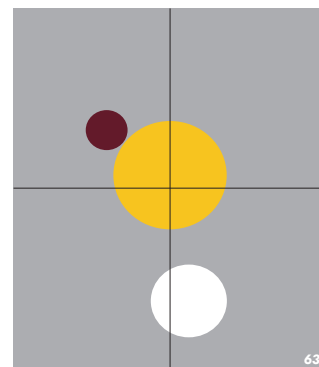
Sin embargo, los fundidos no siempre están ligados al claroscuro, como estudiábamos en la familia X.5. y X.6. Morandi explora sus posibilidades y límites junto a su capacidad para integrar los elementos de la composición: los fundidos son uno de los recursos principales que superan la tiranía del referente.

Los objetos se tintan del mismo tono que el fondo o de tonalidades muy próximas de igual valor. Las áreas que no se funden destacan por contraste respecto a las demás. Es el caso de los tonos anaranjados y rojizos, muy luminosos por su tono y transparencia -gracias al tratamiento de la pincelada-. Los blancos resaltan por el mismo motivo apareciendo en todas las tentativas de la familia, bien como una jarrita estriada o como con una de rallas azules sobre fondo blanco. Elementos que aportan otra cualidad plástica a la familia basada en la textura.

La pincelada acompaña, en todos los casos, la dirección de los contornos de los objetos o los dibujos de su superficie. Dibujos, pincelada y línea se confunden diferenciándose de las áreas en las que la pincelada describe masas homogéneas.

Desde este punto de vista, otro elemento determina algunas de las tentativas de la serie, concretamente las de la familia X.2, en las que aparece un grafismo muy destacado sobre la superficie del objeto gris (Fig. 65). Se trata de la "descripción" de un accidente de la superficie del objeto en cuestión, que el pintor potencia por su fun-

63. Esquema en planta del Bodegón, 1963, Vitali 1312.
64. Bodegón, 1963, Vitali 1312.



63



64



65. Objeto y detalle del Bodegón, 1960, Vitali 1178. Observamos que el accidente de la superficie del objeto se convierte en un grafismo en el cuadro. Recurso que se repite en otras obras de la familia X.2. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar. Casa Morandi, Bolonia 2010.

ción compositiva y la riqueza plástica que aporta a la textura del cuadro.

En este punto, conviene traer a colación la familia de las jarras, de la serie I, que el pintor desarrolla por los mismos años durante sus estancias en Grizzana. Mientras en la serie que estudiamos la unidad e integración de elementos viene determinada por el juego entre sombras y fundidos -salvo excepciones-, en la de las jarras, la idea de mancha sustituye a la de fundido y a la de sombra. Forma parte de una serie extensa y compleja, con raíces muy profundas en la genealogía pictórica del artista, cuyos antecedentes se remontan a la década de los cuarenta y que adquiere un carácter particular en las familias de los últimos cuatro años de su vida.

Desde el punto de vista genealógico se caracteriza por el abandono que sufre durante un lapso de tiempo prolongado, ocho años, concretamente de 1952 a 1960, intervalo en el que no contamos con ninguna tentativa, frente a la abundancia de los periodos en los que trabaja. Sin embargo, la continuidad genealógica de esta serie es clara gracias a determinados cuadros que ejemplifican la transición entre diferentes familias. Continuidad que ratifica una fotografía tomada en los años sesenta en el estudio de Grizzana (Fig. 69), en la que bajo una de las mesas descubrimos una fotografía de un bodegón, concretamente el *Bodegón*, 1942, Vitali 376 (Fig. 68) de la serie en cuestión, que Morandi pudo utilizar como referencia. Dato que Pasquali advirtió, y expuso como prueba del método de Morandi en su artículo "Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi".¹⁸

Del mismo modo que uno de los rasgos principales de la serie de la lámpara era la elevación de ésta sobre el resto de elementos, en la de las jarras ocurre algo similar, una o dos jarras, sobresalen sobre pequeños botes que se ordenan entre sí en una relación contigua que coincide con el límite del asa representada de perfil. Las jarras son grandes manchas oscuras recortadas respecto al fondo. En contadas ocasiones se funden, es el caso del *Bodegón*, 1960, Vitali 1200, los *Bodegones*, 1961, Vitali 1226 (Fig. 66) y 1228. Por el contrario, sí suelen fundirse los pequeños objetos que las acompañan, siempre bajo el rigor compositivo que establecen los objetos principales y los ejes estructurales del cuadro.

Aunque las relaciones fondo-figura no por ello dejan de ser complejas, los huecos entre las jarras y sus asas pueden adquirir entidad, destacando muchas veces sobre el propio objeto. En este sentido, se parece a la familia X.6, en la que la idea de mancha predominaba. Pero, la planitud y uniformidad del motivo asociada a la de mancha no hace que el pintor descuide los encuentros y calidades entre las mismas. Aunque sea de forma mínima, Morandi diferencia y contrasta los colores bajando o subiendo un valor a la línea de contorno de cada una de las manchas. Recurso que se reduce del todo en las acuarelas, técnica en la que la idea de mancha se extrema. Mientras en los dibujos la línea es el recurso principal, en la acuarela lo son las manchas que a pesar de su simplificación discursiva son capaces de expresar la concepción pictórica morandiana, y sobre todo, la de los últimos años de su vida.

66. Bodegón, 1961. Vitali 1226.
67. Bodegón, 1962. Vitali 1262.



68. Bodegón 1942. Vitali 376

69. Foto del motivo en el estudio de Grizzana. Fuente Morandi ultimo. op. cit.



Parecen discurrir por caminos similares a los dibujos ya que se nos presentan como una especie de verificación técnica de una concepción particular de la pintura, es decir, desarrollan el conocimiento adquirido previamente en ella y lo ponen a prueba en el sentido de la síntesis que implican sus particularidades técnicas. Son las obras menos numerosas, y como los dibujos, se desarrollan, sobre todo, en los últimos años de la vida del pintor. Si, de 1910 a 1955, contamos con alrededor de treinta acuarelas, de 1955 a 1964, casi con doscientas cincuenta, de modo que su producción, también aumenta en los años en los que la obra pictórica y gráfica comienza a decaer.

En suma, comprobamos que la investigación que Morandi desarrolla en esta serie es extensa y variada. Destaca la reflexión sobre la corporeidad de los elementos y la relación entre la figura y el fondo. También, la importancia del eje de simetría como referencia imprescindible de las diferentes leyes compositivas que a partir de él se ordenan. Hecho que como a continuación tendremos ocasión de comprobar comparte con la serie que sigue.

70. Bodegón 1962. Acuarela_1962_3
71. Bodegón 1962. Acuarela_1962_12



70



71

5.2.2. LA SERIE DE LAS BOTELLAS PERSAS (1957-1964)

En ocasiones, el trabajo de reconocer las distintas relaciones entre algunos cuadros puede resultar difícil si no se encuentran definidos a priori los criterios que permiten establecerlas. Un ejemplo es el catálogo razonado de la exposición "Morandi ultimo," en el que sus autores ordenan los bodegones del pintor en series o secuencias bajo criterios diferentes a los que nosotros aplicamos. Ahora bien, las particularidades de unos cuadros pueden ser tan acusadas que lleven, aún sin saberlo, a agrupar los mismos cuadros bajo criterios distintos.¹⁹ Es el caso de la familia de las botellas persas (Fig. 72) que muchos autores han reconocido, posiblemente, por un motivo bien sencillo: es la única vez en toda la vida del pintor que estos objetos aparecen como elementos principales de la composición. Hasta entonces, estas botellas habían aparecido en algunas composiciones, pero nunca juntas ni con tanto protagonismo. Sí destaca una de ellas en la Serie K (1948 y 1953) donde cobra presencia por su contigüidad a la de la caja de tres bandas de color, como en el *Bodegón 1949*, *Vitali 666* o el *Bodegón 1951*, *Vitali 776* (Fig. 73).

De este modo, las variables dentro de la serie casi siempre tienen que ver con la paridad de las dos botellas, ya que el resto de objetos las acompañan en un proceso que las anteriores protagonizan. Un caso que suele repetirse con frecuencia en las series que se desarrollan en





◀72. Las dos botellas persas y otra de cristal colocadas de forma muy parecida al Bodegón, 1963, Vitali 1302 y 1300 en la Casa Morandi. Fuente: Fotografía de Raquel Aguilar, Bolonia 2010.

73. Detalle Bodegón 1951. Vitali 776.

estos años, a diferencia de lo que ocurría antes, sobre todo, en los años 50, en los que resulta difícil encontrar series en las que destaque un elemento sobre los demás, salvo excepciones, como puede ser el de la gran botella blanca estriada. Botella que, unas veces, se convierte en el único elemento principal del cuadro, como ocurre en el *Bodegón 1955*, Vitali 949, y otras es capaz vincular un grupo de cuadros dada la incidencia compositiva que posee, como por ejemplo en el *Bodegón 1957*, Vitali 1059 o el *Bodegón 1959*, Vitali 1125, por citar algunos de los más relevantes.

Pero la excepción no es la regla y las series de los años cincuenta se caracterizan, no por poseer un elemento principal sino por la suma de varios. Puede existir cierta jerarquía pero nunca tan acusada y siempre con la posibilidad de variar sin por ello modificar la idea general del cuadro. Un caso que ejemplifica lo anterior es el de la Serie S (Anexo VI) en la que a lo largo de todo su desarrollo resulta difícil destacar uno de sus elementos, sobre todo, en los últimos tres años, en los que el conjunto de objetos se agrupa formando una especie de masa. Da la impresión de que cada forma se ablanda respecto a las demás como si se tratase de arcilla húmeda. Impresión que se potencia cuando la agrupación de elementos coincide con el borde redondeado de la mesa -la familia S.3 es una de las pocas veces en la que la mesa ovalada se evidencia con tanta fuerza-.

Por el contrario, en la serie que nos ocupa se evidencia y recorta con nitidez la forma de cada una de las botellas. Aunque una desaparezca, altere su orden o se le

sumen otros objetos; lo característico de la serie será la presencia de las dos botellas ordenadas a un lado y otro del eje de simetría del cuadro, dando lugar a composiciones centradas y casi simétricas. Unas veces, las botellas se caracterizan por su frontalidad y otras por pequeñas desviaciones respecto al plano principal. Además, la incorporación de pequeños objetos entre ellas, normalmente de color oscuro, refuerza la idea simétrica del cuadro.

En este sentido, es notable la posición que adquiere un objeto bicolor en las familias AC.1 y AC.2 justamente, porque coincide el encuentro de sus dos colores, o su sombra, con el eje de simetría de la composición (Fig. 75 y 76). Aunque en otros bodegones de la serie, como los de la familia AC.3, estos pequeños objetos desaparecen y el encuentro entre las dos botellas persas se reduce a una línea. El cambio plástico que ofrece el conjunto es notable (Fig. 74).

Sin embargo, lo característico en Morandi no es solo la aparición de la ley sino también su trasgresión, y el eje de simetría da paso a relaciones asimétricas. En efecto, en los prolegómenos de la serie, concretamente en la familia AC.1, las dos partes del cuadro nunca pueden ser iguales porque la botella persa se equipara al candil y sus diferencias formales son patentes a pesar de los parecidos que mantienen en lo que respecta a su altura y tamaño (Fig. 76). En la familia AC.4 se tienta la posibilidad de quitar una de las dos botellas principales, lo que da lugar a tentativas que pierden muchas de las particularidades de la serie.

74. Bodegón, 1958. Vitali 1100.
75. Bodegón, 1958. Vitali 1055.



Fig. 76. Bodegón, 1957. Vitali 1049.

Fig. 77. Bodegón, 1960. Vitali 1187.



También, se producen cambios profundos alterando la posición de los elementos como en la familia AC.5, en la que las relaciones se trasgreden al situar ambas botellas de frente (Fig.78). Pero el cambio más importante lo representa la familia AC.6 en la que el eje central ya no es la referencia entre las dos botellas sino entre el conjunto que conforman las dos y otros objetos (Fig. 77 y 80). Las botellas persas se agrupan dando lugar a una unidad de dos caras, una, la de la superficie frontal de la primera, y otra, la de la suma de uno de los lados de la primera con la cara frontal de la segunda. Unidad a la que se yuxtapone el reloj visto por detrás. Llama la atención el juego de sombras y luces entre los diferentes planos de los elementos ya que se trata en todos los casos de objetos de superficies rectas.

Investigación que continúa en otra familia, la AC.7, como podemos observar en el *Bodegón, 1960*, Vitali 1186 (Fig. 81) en la que al conjunto de las botellas persas se suma otro objeto, esta vez de superficie redondeada. Hablamos de una de las botellas blancas de base cilíndrica, tantas veces presentes en los bodegones de Morandi que después se intercambia por otra igual pero de color azul. El eje central vuelve a situarse sobre las botellas persas pero sin establecer relaciones ni duales ni simétricas sino basadas en la idea de tríada. En los esquemas de la composición de las botellas persas en planta respecto al eje de simetría (Fig. 79, 80 y 81) podemos observar las tres relaciones básicas.

Aunque las relaciones asimétricas no siempre son tan evidentes, en otras tentativas la adición de diferentes ele-

78. Bodegón, 1959. Vitali 1138.

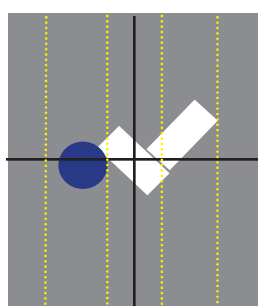
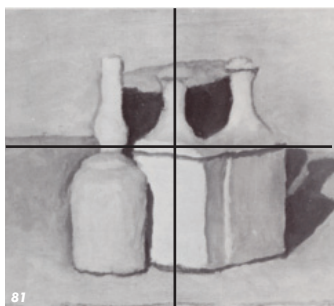
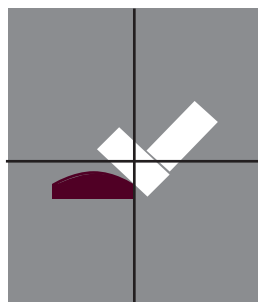
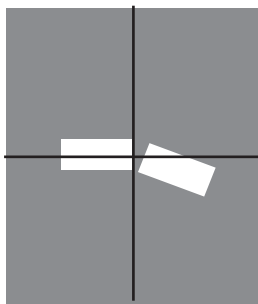
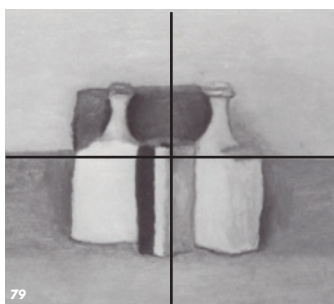


Esquemas de la composición de las botellas persas en planta respecto al eje de simetría.

79. Detalle del Bodegón, 1958. Vitali 1091.

80. Detalle del Bodegón, 1963. Vitali 1308.

81. Detalle del Bodegón, 1960. Vitali 1186.



mentos a un lado y otro de la composición o la alteración en la frontalidad de las botellas respecto al centro bastará para generar diferentes pesos en las dos mitades del cuadro, como ocurre en la familia AC.2 en la que se juega incorporando y sustrayendo pequeños objetos sobre la superficie de las dos botellas persas.

Ahora bien, a pesar de la importancia del eje de simetría, la línea de horizonte, situada a la misma altura que los elementos principales del cuadro, también se convierte en una referencia imprescindible en el desarrollo de la serie. Se manifiesta, una vez más, la preocupación de Morandi por ordenar el encuentro entre los diferentes cuellos de las botellas, lo que le lleva a hacer coincidir el punto donde arrancan con la línea de horizonte o final de la mesa (Fig. 82). Norma a la que se puede sumar otra, aquella que añade unos elementos detrás de otros para completar los huecos entre botellas, como ocurre en la familia AC.2/6/7 y 8, en las que el hueco se rellena con una mancha de color oscuro dando lugar a un contraste imprescindible para la composición (Fig. 83).

Cinco años más tarde Morandi encuentra una nueva estrategia al cambiar su punto de vista respecto al referente (Fig. 84). Su mirada se aproxima a las dos botellas persas hasta que el mismo formato es el que corta el final de los cuellos —algo que ya se podía intuir en una tentativa de 1958, concretamente en el *Bodegón, 1958*, Vitali 1098, en el que se consigue lo mismo modificando el encuadre. Además, la línea de horizonte se eleva hasta coincidir con la altura de las botellas que se extienden hasta rozar los límites del cuadro. El encuentro entre ellas,

Se ensayan diferentes modos de componer las dos botellas persas respecto al eje de simetría y la línea de horizonte directamente relacionadas con la voluntad de regularizar la forma del conjunto.

Esquema de la composición de las dos botellas persas respecto a la línea de horizonte:

82. Detalle del Bodegón, 1959. Vitali 1137.

83. Detalle del Bodegón, 1958. Vitali 1095.

84. Detalle del Bodegón, 1963. Vitali 1301.

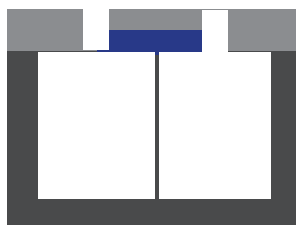
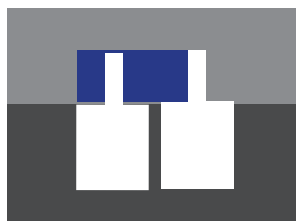
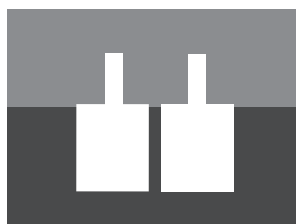
85. Detalle del Bodegón, 1963. Vitali 1300.

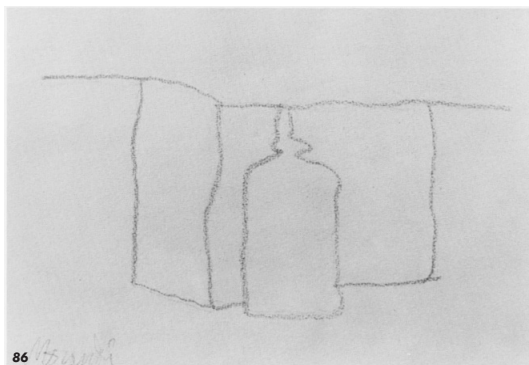
coincidente con el eje de simetría de la composición se refuerza con pequeñas botellas oscuras que se encajan en la superficie. Otro elemento vuelve a aparecer: la jarrita rallada, que se sitúa tras las botellas principales para llenar y ordenar el pequeño hueco o hendidura que existe entre ambas (Fig. 84).

Sin embargo, la capacidad de síntesis de Morandi continúa, como lo demuestra el *Bodegón 1963*, Vitali 1300, (Fig. 85) en el que los cuellos se cortan por completo y el tránsito de estos hacia su cuerpo se funde con el fondo. Pero, es en un dibujo de ese mismo año en el que las botellas pierden definitivamente su parte superior. Las líneas del *Bodegón 1963*, dibujo 1963/22, describen al mismo tiempo la mesa y el final de la superficie de las dos botellas (Fig.86).

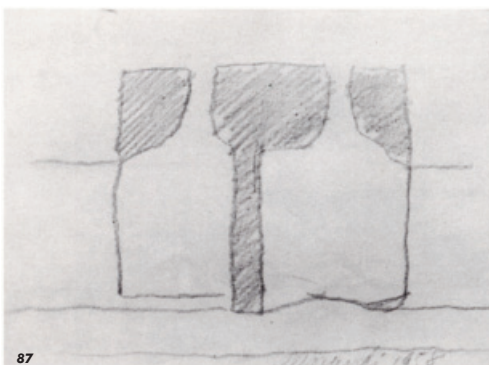
En este sentido, se investigan en los dibujos soluciones formales que no tienen su correspondencia en los óleos. Si hacemos un repaso por los mismos nos encontramos con soluciones inéditas en pintura, como la inscripción del motivo en un rectángulo, *Bodegones, 1958*, dibujo 1958/29 (Fig. 87), 1958/30 y 1958/34 en los que el rectángulo es aristado y muy evidente. También, el intercambio del rectángulo del fondo por unas rayas en sentido horizontal entre los cuellos de las botellas - *Bodegón, 1963*, dibujo 1963/27, *Bodegones, 1964*, dibujo 1964/1 y 1964/2.

En efecto, los dibujos citados traducen la búsqueda de unidad que caracteriza la obra de estos años y no es de extrañar que en una familia en la que el motivo se recorta respecto al fondo se tienda a su inscripción en una forma





86



87

rectangular. Aunque, a pesar de lo “recortado de las formas” y de la eventualidad de fundidos entre elementos respecto a otras series, el contraste de tono y valor de los elementos principales respecto al fondo es poco intenso. Éste se reserva para los objetos secundarios, y los principales, de color claro, se envuelven de medios tonos de poca intensidad. Sobre todo, en los cuadros de los últimos años en los que la materia se vuelve transparente. Sin embargo, no se trata de una característica de todos los óleos de la serie; en la familia de 1957, las cajas que acompañan a las dos botellas principales son de colores muy saturados y complementarios, el naranja y el verde, que potencian la dualidad presente en la composición y que Marinela Pasquali²⁶ describe como “tinte contrastanti e inusitadamente forti per l’artista.”

Ahora bien, si volvemos a los dibujos, hay uno que merece una mención especial. Resulta revelador para la genealogía de la serie el *Bodegón, 1964*, dibujo 1964/7 (Fig. 88) ya que representa el tránsito entre el *Bodegón, 1964*, Vitali 1341 y el de otra serie, el Vitali 1342 (Fig. 21) considerado el último cuadro pintado por Morandi. En dicho dibujo comprobamos que el parecido entre los anteriores óleos no solo se debe al hecho de compartir algunos elementos y a su datación, sino que se constata que hubo un momento, durante el último año de vida del artista, en el que el candil y la botella persa compartieron mesa. Hecho sobre el que se puede reflexionar a través de una fotografía de su estudio (Fig. 89) a pesar de que su datación resulte confusa por la relación entre los cuadros colgados y el referente planteado en la mesa.²⁰

Aunque la relación más estrecha que mantiene la serie que nos ocupa con otras no es la anterior, ni siquiera aquella que tiene con las que parten del mismo motivo y desarrollan leyes compositivas similares: la relación más íntima la encontramos con algunos paisajes de Grizzana dado el parecido formal que existe entre la forma de la botella persa sin cuello y las casas del villorrio. Comparación que ya propuso Abramowicz²¹ en su artículo “The Liberation of the Object,” en 1983 y que Marinela Pasquali²² recogió años más tarde en una de sus publicaciones de forma gráfica. Un parecido que se potencia si a la variable de la forma le sumamos la de la disposición.

Si miramos los paisajes de 1961 a 1963 podemos constatar los parecidos. Tanto en los paisajes como en los bodegones hay dos elementos principales iguales, en un caso botellas y en otro casas, de facetas planas que se ordenan a un lado y a otro del eje de simetría. El encuentro entre los dos elementos se cuida y trabaja en ambos casos, obteniendo resultados parecidos con soluciones distintas. Si en las series de las botellas persas, Morandi inserta pequeños objetos oscuros que refuerzan el encuentro, en los paisajes bastará la sombra arrojada de una casa sobre la otra para obtener el mismo efecto, es decir, una mancha oscura de características formales y compositivas semejantes, como en el *Paisaje, 1960*, Vitali 1213 y el *Paisaje 1961*, Vitali 1248 (Fig. 93).

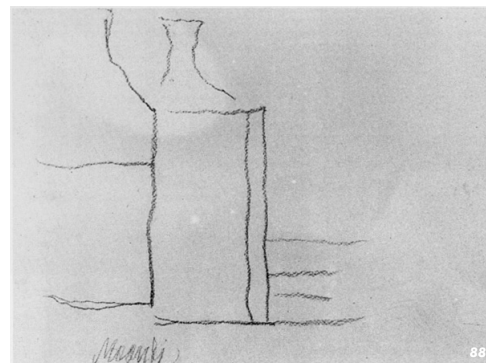
También la relación entre el fondo y la forma triangular de la parte superior de los elementos es una preocupación compartida en paisajes y bodegones, aunque el punto de partida de los primeros no es el mismo que en

◀ 86. Bodegón, 1963, dibujo 1963/22.

◀ 87. Bodegón, 1958, dibujo 1958/29.

88. Bodegón, 1964, dibujo 1964/7.

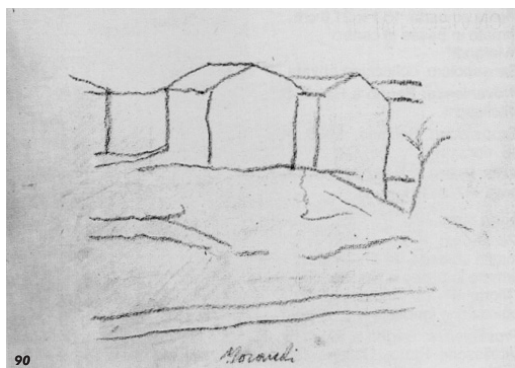
89. Fotografía del estudio de Morandi en Via Fondazza. Fuente: VITALI, Lamberto, Morandi, dipinti. Catalogo generale. Volume secondo, Electa, Milán, 1977. II ed. 1983, reimpresión, 1994, Milán.



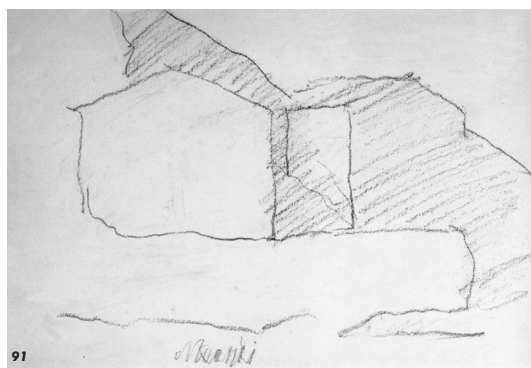
88



89



90. Paisaje, 1960, dibujo 1960/74



91. Paisaje, 1960, dibujo 1960/70

los segundos. Lo que no eximirá a Morandi de buscar mayor regularidad en la forma triangular de los tejados, aspecto que se trabajará de dos maneras. O bien se fundirá uno de los tejados con el fondo mientras el otro se inscribe en la diagonal que representa la montaña, como en el *Paisaje, 1963*, Vitali 1334 (Fig. 92), o bien se dejará recaer a ambos bajo dicha diagonal, tintándose del mismo color, como en el *Paisaje 1961*, Vitali 1248 (Fig. 93) y el *Paisaje 1962*, Vitali 1292.

También los dibujos relacionados con estos paisajes son notables, algunos con su correspondiente reflejo en los óleos, y otros, sin él -no podemos perder de vista que nos encontramos en una de las etapas más productivas del pintor, sobre todo, en lo que se refiere a los dibujos-. Dos de ellos sobresalen por sus particularidades, como el *Paisaje 1960*, dibujo 1960/70 (Fig. 91) en el que la casa se inscribe ahora en su totalidad en una sombra que la confunde con la geografía, y el *Paisaje 1960*, dibujo 1960/74 (Fig. 90), en el que descende el punto de vista, la diagonal de la montaña que regulariza las formas de las casas se convierte en una recta, los tejados se nivelan y dos líneas horizontales aparecen en el fondo dando continuidad a los tejados. Por lo demás, en un dibujo de las botellas persas, el *Bodegón, 1958*, dibujo 1958/40, la línea de horizonte da entrada a la diagonal a través de la aparición de una extraña sombra en el fondo. Lo que nos permite concluir que la investigación, tanto en los bodegones como en los paisajes, tendrá un sentido común, el de inscribir o fundir las formas triangulares en otras de mayor regularidad.

Ahora bien, la datación de los paisajes y los bodegones es próxima pero no exactamente la misma. La solución que en los bodegones se adopta en 1963, en los paisajes ya se ponía en práctica tres años antes. Lo que nos recuerda que, en ocasiones, el género del paisaje es capaz de avanzar respecto al del bodegón, sobre todo, si nos referimos a los paisajes que Morandi pinta en los inicios de la década de los cuarenta, cuando se refugia de la guerra en Grizzana. De hecho, Longhi,²³ en 1945, a propósito de la primera exposición del pintor tras la guerra, escribe que sus obras son "belli quanto si può dire." Y, en efecto, así son: se vislumbra en ellas lo que serán las cualidades de la obra madura.

Además, descubrimos relaciones de parentesco con las que estudiábamos antes. El *Paisaje 1942*, catalogado por Pasquali 1942/2 (Fig. 95) y el *Paisaje* del mismo año, Vitali 396 (Fig. 94) ofrecen soluciones muy similares a las que Morandi desarrolla veinte años más tarde. En el primero, la diagonal de la montaña se parece mucho a la de los paisajes de los sesenta, mientras el tejado de las casas ya no se funde de la misma forma con el cielo sino que ofrece otra solución: la copa de un árbol se posa sobre él. Además, en el Vitali 396 el punto de vista del pintor se acerca al motivo, se pierde el contexto, y las formas de las casas cobran más protagonismo.

En cuanto a los dibujos, la serie de *Paisajes, 1961*, dibujos 1961/36/37/38/39 (Fig. 96) parece estar más próxima a los cuadros del 42 que a los de los de la década de los sesenta, lo que nos lleva a pensar en la posibilidad de que exista un error de datación.

92. Paisaje, 1963. Vitali 1334.
93. Paisaje, 1961. Vitali 1248.



Por lo demás, no podemos obviar otras investigaciones que se producen en esta serie, como la que representa la familia AC.1 en el encuadre. El motivo se desplaza hacia un lado hasta que el formato corta alguno de los objetos en uno de sus extremos, como en el *Bodegón 1957*, Vitali 1066, o ambos, como en el bodegón del mismo año, Vitali 1065, en el que no es el motivo el que se desplaza sino el formato el que se estrecha. También, la nueva vía de investigación que aporta el *Bodegón, 1959*, Vitali 1139, única en toda la serie: la caja ovalada se superpone al conjunto de las dos botellas persas que quedan relegadas a un segundo plano. La caja se concibe volumétricamente y no se integra en el conjunto que conforman las dos botellas.

Una relación muy diferente a la que caracteriza la obra madura del pintor, en la que la superposición de elementos da lugar a concepciones planas. Soluciones a las que no se llega de un día para otro, sino que son el resultado de una reflexión que acompaña al pintor a lo largo de toda su trayectoria. Reflexión que se refleja especialmente en la serie que sigue.

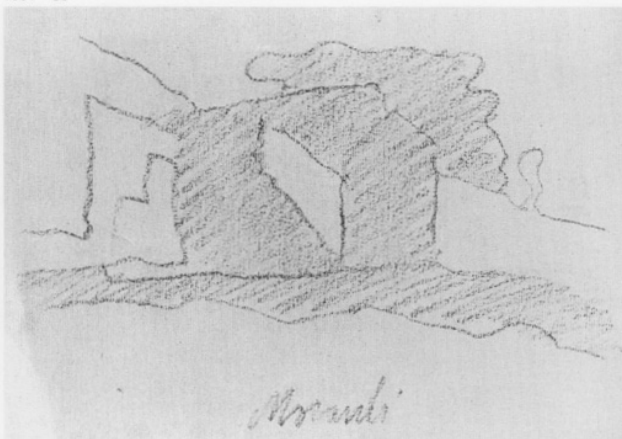


94. Paisaje 1942. Vitali 396.
95. Paisaje 1942. Pasquali 1942/2.

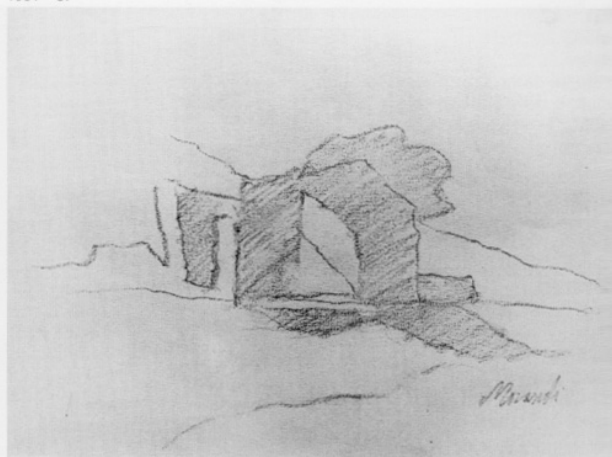


96. Paisajes 1961?, dibujos 1961/36/37/38/39.

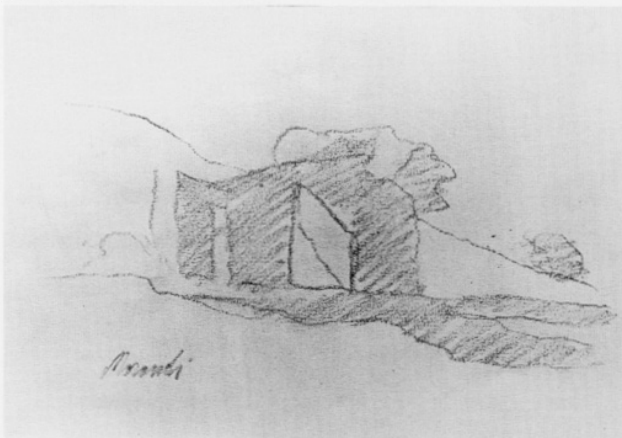
1961 36



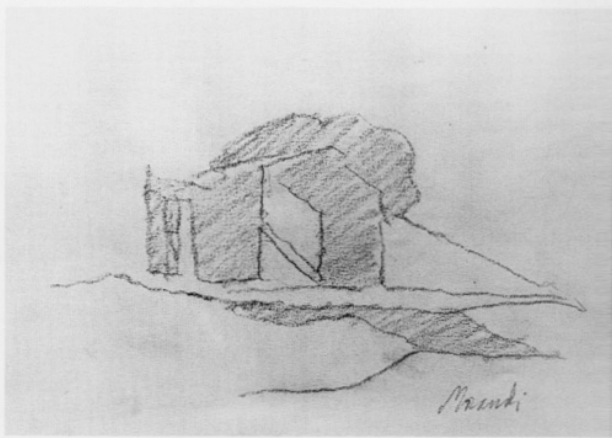
1961 37



1961 38



1961 39



5.3.3. LA SERIE DE FORMA RECTANGULAR "PIANTA QUADRATA" (-1946-1959)

Los criterios que nos llevan a relacionar las diferentes tentativas pueden ser claros, como en el anterior caso, pero, otras veces, pueden volverse confusos, sobre todo, si se substancian en cualidades que no se advierten al primer golpe de vista. Circunstancia que suele producirse en las series extensas que se desarrollan en tiempos muy prolongados. Series que se caracterizan por contener numerosas familias, y, en las que el proceso de convergencia o divergencia incide de forma especial.

Circunstancias que se producen, junto a otras, en la presente serie, por lo demás, propias de la época en la que se desarrolla, los años 50, a los que autores como Arcangeli han llegado a referirse como "gli anni difficili delle famiglia variate"²⁴ dada la extensión y complejidad de las series que en estos años se desarrollan. Además, en esta serie, no solo advertimos varias convergencias entre familias, y en años diferentes, sino también soluciones formales similares con procedencias distintas. Particularidades que complican su racionalización y que nos aconsejan proceder con cautela, sobre todo, cuando nos asaltan dudas sobre la datación de algunas obras.

Ahora bien, lo que desde el punto de vista genealógico puede interpretarse como una dificultad, dado el carácter laberíntico que adquiere el hilo de la procedencia, desde el punto de vista formal se traduce en diversidad, y, en consecuencia, riqueza. En el mismo seno de la serie se dan cita familias muy distintas, cada una con sus parti-



◀ 97. *Objetos en una de las mesas del estudio de Via Fondazza.* Fuente: fotografía raquel Aguilar. casa Museo Morandi 2019

cularidades pero capaces de fundirse en determinados momentos resaltando lo que entre ellas mantienen en común. De este modo, dentro de la variedad encontramos unas familias más características que otras, a las que la mayoría de autores se han referido, aunque sin dotarles del contexto o procedencias que nosotros sugerimos.

En efecto, en Morandi último²⁵ se propone una secuencia que contiene algunas tentativas que pertenecen a dos de nuestras familias – el *Bodegón, 1952, Vitali 817*, el *Bodegón, 1953, Vitali 848* y el *Bodegón, 1954, Vitali 920*-. Nos referimos a las familias en “*pianta quadrata*” –haciendo uso del término acuñado por Arcangeli- que no solo caracterizan a esta serie sino a la obra de Morandi en su totalidad. En ellas la forma rectangular en la que muchas composiciones tienden a inscribirse cobra su formalización más pura.

De esta manera, en los inicios de la serie se desarrollan composiciones en las que la forma rectangular no se evidencia y solo es una referencia. Aunque con el tiempo, esta relación evoluciona y cambia. Los elementos de la composición se compactan y organizan hasta inscribirse en formas rectangulares bien definidas, con pocas opciones a la trasgresión. Solución a la que ya se había llegado años antes en otra serie, bastante singular, aunque con medios distintos. Una serie que se desarrolla en su totalidad en el año 1949 y que se compone de siete cuadros, los *Bodegones, 1949, Vitali 682-688*, de rasgos muy similares (Anexo VI, Serie N). En todos ellos, los elementos se disponen en un grupo compacto que en su conjunto, da lugar a la forma del rectángulo. Incluso la

mesa, se somete a su rigor: en cuatro de las siete tentativas se corta alineándose con uno de los lados del citado rectángulo en el modo que puede observarse en el *Bodegón, 1949, Vitali 683* (Fig. 98). Lo que incide directamente en la relación entre el fondo y la figura en la medida en la que la mesa casi puede considerarse un elemento más de los que conforman el rectángulo.

Por el contrario, el rectángulo que caracteriza nuestra serie es casi independiente de la mesa y el fondo, se recorta sobre los mismos, no solo por la forma de la mesa –de la que no aparecen los bordes- sino por el uso del claroscuro, el color, y la disposición de los objetos que lo forman, muy distinta a la de la familia anterior. Mientras en la serie de 1949 el conjunto de elementos se compacta por la aproximación de unos objetos sobre otros sin un rigor aparente, en esta serie los elementos se agrupan entre sí de forma ordenada; o lo que es lo mismo, se distribuyen en dos planos, en los que los elementos del primero, de colores claros, se recortan sobre los del segundo, un plano o fondo oscuro en el que resulta muy complicado distinguir los objetos que lo forman. Nos encontramos en un estadio de la evolución artística del pintor en el que la unidad todavía no se ha alcanzado mediante la sutileza del fundido, sino a través de la rotundidad formal de los elementos. Figura o conjunto de objetos se diferencian con claridad del fondo y solo en algunas pruebas de los últimos años de la serie, fondo y figura se integran.

Pero la anterior solución no surge espontáneamente, solo a través del estudio de ciertos motivos se puede ex-

98. Bodegón, 1949, Vitali 683.
99. Bodegón, 1953. Vitali 851.



98



99

plicar y entender en profundidad. Dos familias o procedencias distintas parecen confluír en un mismo punto, es decir, en otra familia en la que el motivo es objeto de una reflexión similar. La familia A.2 y A.4 converge en la A.5. El candil continúa destacando sobre los demás elementos pero la elevación sobre la línea de horizonte de otro objeto, no menos característico, como es el cazo de base redondeada (Fig. 97) deriva en una percepción distinta del motivo que sugiere nuevos cambios. Con la incorporación de una tercera botella, la de cuello oscuro, se sientan las bases que definen la disposición de los objetos en dos planos diferentes, siempre alineados por su parte superior.

Ahora bien, esta tendencia es muy frecuente y se repite en numerosas ocasiones. La voluntad del pintor de regularizar el final de los cuellos o contornos de los objetos es evidente, y se observa, en paralelo, en familias de series distintas que comparten en común un hecho: que evolucionan en el sentido de una agrupación y alineación de elementos cada vez es más evidente. Un buen ejemplo es el de la serie H que se desarrolla en los mismos años, de botellas de base pequeña y cuellos largos, en los que el pintor parece no descansar hasta encontrar en el agolpamiento de objetos una solución formal al encuentro irregular y a los huecos que dejan entre sí las botellas. Así, los elementos del motivo se juntan por completo regularizando la forma del conjunto por su parte superior aunque esta vez describen un rectángulo en posición vertical, y no horizontal (Fig. 100). Sobre este extremo resulta reveladora la existencia de una tela catalogada por

Marinela Pasquali "Natura morta, s.d. (1942 ca)" que Morandi cortó, precisamente por la parte superior, haciendo desaparecer las embocaduras de las botellas. (Fig. 101).

De este modo, el conjunto de elementos, o figura, de estas familias poco a poco se va aproximando a la forma del rectángulo que caracteriza la serie (Fig. 102-107). En la familia A.6 se producen avances importantes cuando a la agrupación de tres elementos principales -primer plano- sobre otros tres -segundo plano- se incorporan nuevos elementos que se acompañan en todos los casos de su correspondiente objeto de fondo. Se yuxtaponen unos a otros contiguamente, nunca se solapan y siempre mantienen el punto de vista frontal que caracteriza el motivo. La idea de seriación o ritmo aparece en algunas tentativas con fuerza dejando a un lado el protagonismo de los ejes de simetría, tan relevantes en la mayoría de las obras de Morandi.

Emerge una especie de cuadrícula que distribuye los elementos dentro de la forma general del rectángulo. Una cuadrícula que se ordena con la línea de horizonte del fondo, o final de la mesa, contribuyendo a la estabilidad de la composición ya que su posición o altura coincide con la parte media del rectángulo. La cuadrícula mantiene dos partes diferenciadas en sentido vertical que se dividen justamente por el punto en el que arrancan los cuellos de las botellas del primer plano -alineadas entre sí- mientras en el sentido horizontal es más variable, es decir, encontramos seriaciones o ritmos de elementos que conforman cuadrículas de 2x3 hasta otras de 2x5 lo que

100. Bodegón, 1957. Vitali 1022.
101. Bodegón, 1942. ca 1942.



100



101

determina, en cada caso, diferentes relaciones de los elementos respecto a los ejes de simetría de la composición.

Como puede observarse las opciones son variadas a pesar de lo que se advierte una clara tendencia del pintor a eliminar cualquier hueco entre los objetos del fondo. Huecos como los del *Bodegón, 1956*, Vitali 985, sobre el que Pasquali escribe: "gli oggetti in primo piano escano dal confronto come spazi vuoti, 'ritagliati' nello spessore fondo della quinta teatrale che li sostiene e li comprende."²⁶ De hecho, la regularidad que poseen los objetos del fondo se ve truncada por el cuello de una botella en segundo plano que no satura el rectángulo, como ocurre en los *Bodegones, 1953*, Vitali 857 y 858. Similitud que cuestiona la fecha del *Bodegón, 1956*, Vitali 985, y que nos invita a datarla en el mismo año en el que Morandi pinta sus telas hermanas, es decir, en 1953, aunque otras fuentes propongan como alternativa a la datación de Vitali el año 1959.²⁷ Obra que se eligió para ocupar la primera página del opúsculo publicitario del Museo Morandi y la portada de la última exposición antológica del pintor celebrada en The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York y el Museo d'Arte Moderna di Bologna de septiembre del 2008 a abril del 2009.²⁸

Sin embargo, la tendencia del pintor a regularizar cuellos y objetos bajo la forma del rectángulo se sanciona en la familia A.7 en la que de nuevo convergen otras dos, la A.6 y la A.3, en la que se dan soluciones definitivas. Arcangeli escribe: "La luce frontale, intanto, abolisce le ombre, (...) in una 'visione sospesa' di effetto bidimensionale. Inoltre, gli oggetti son collocati in modo che il

loro limite esterno faccia quadrato: non un quadrato perfetto, Morandi non è Mondrian, ma una sorta di fortitizio rettangolo di cose."²⁹ Descripción válida para las familias anteriores en las que la bidimensionalidad del motivo y la ortogonalidad es una constante a pesar de la forma cilíndrica de casi todas las botellas.

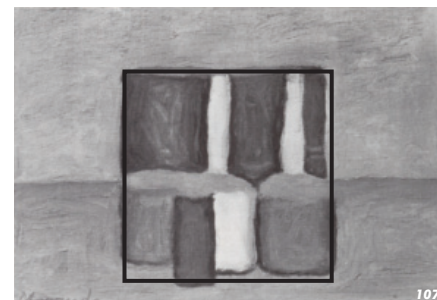
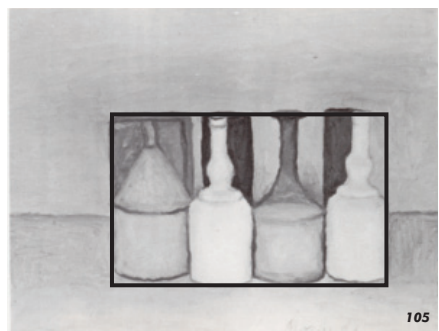
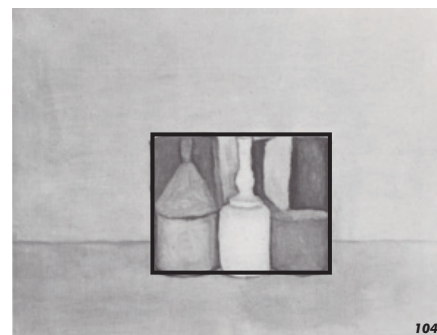
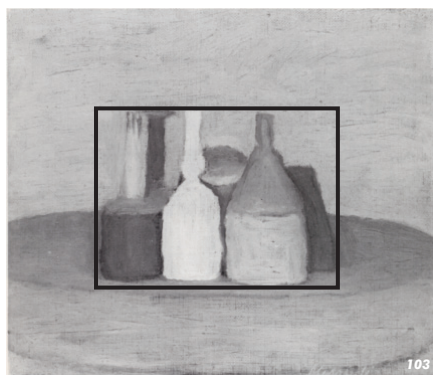
Después cada una de las familias, y de las obras que las conforman, adquirirá sus propias particularidades. Una de las más notables es la que conlleva la incorporación de la botella persa -reminiscencia de la familia A.3- de forma plana, que parece encajarse en el fondo oscuro dando entrada a otro objeto, la caja ovalada. Objeto que trasgrede la cuadrícula (Fig. 106) aunque sin modificar la forma general del rectángulo.

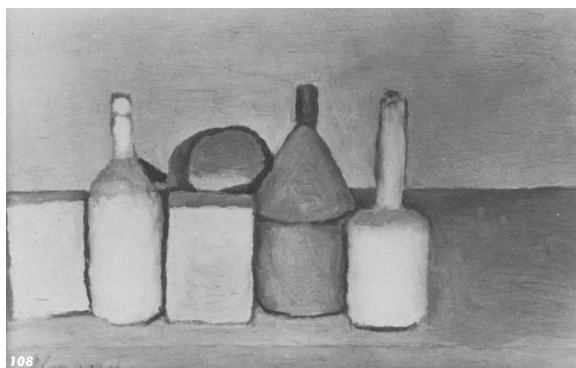
Solo en contadas ocasiones se ensaya composiciones en cuadrado mucho más sintéticas que las anteriores, como en el *Bodegón, 1955*, Vitali 976, elegido por él mismo³⁰ para la exposición antológica de 1957, en Sao Paulo, Brasil, a propósito del Gran Premio a la Pintura que ese mismo año y dicha ciudad le concedía.

Es en otras series del mismo intervalo temporal donde con mayor intensidad se desarrollan las posibilidades del cuadrado. Nos referimos a la serie Z (Anexo VI) de las cajas rectangulares (1955-1957) donde la trasgresión de la cuadrícula en el cuadrado que conforman los elementos ofrece diversas soluciones. Una serie que mantiene una estrecha relación con la que venimos estudiando como lo demuestra la existencia del *Bodegón, 1955*, Vitali 971, en el que da la impresión que al motivo de la familia A.4 se le yuxtapone la tríada de objetos que ca-

A lo largo de los años el conjunto de elementos tiende a formas de mayor regularidad como lo prueba la evolución en la manera que se inscribe el motivo en la forma del rectángulo.

102. Bodegón, 1950, Vitali 733. Familia A.5.
103. Bodegón, 1950, Vitali 1362. Familia A.4.
104. Bodegón, 1952, Vitali 817. Familia A.6.
105. Bodegón, 1953. Vitali 857. Familia A.6.
106. Bodegón, 1954, Vitali 918. Familia A.7.
107. Bodegón, 1959, Vitali 1154. Familia A.9.





108. Bodegón, 1955. Vitali 971.

▶109. Bodegón, 1956. Vitali 1013.

racteriza a la nueva serie –caja, botella blanca, caja-. En este caso, las botellas cilíndricas dan paso a las cajas rectangulares, objetos protagonistas de la composición y su concepción volumétrica por la representación, más o menos evidente de sus tapas superiores. La distribución de los elementos en diversos planos –principalmente, primer plano, cajas claras, y segundo plano, objetos oscuros de fondo- y su relación, con la línea de horizonte, la aproximan mucho a la serie A; sin embargo, el tratamiento de las cajas, la presencia del eje de simetría y las modificaciones de la cuadrícula, las distancian.

Ahora bien, tras unos años en los que el pintor abandona la serie, justamente en los que más desarrolla la anterior, aparecen nuevas tentativas. Como advierte Arcangeli: “nel’ 1959, la riapparizione semplice, ma ora solida e tremante ad un tempo nell’interrompere il camino alla luce, del vecchio motivo a pianta quadrata (...) ma ora non più confitta solennemente e quasi amaramente nello spazio sospeso, ma ravvicinata, vivente”.³¹ En efecto, en los últimos años, algunas cosas han cambiado. El contorno de la forma rectangular persiste, pero los elementos que lo forman se relacionan de manera distinta. Los fundidos aparecen y ofrecen un juego de planos más flexible del que invitaban los cuadros de años anteriores.

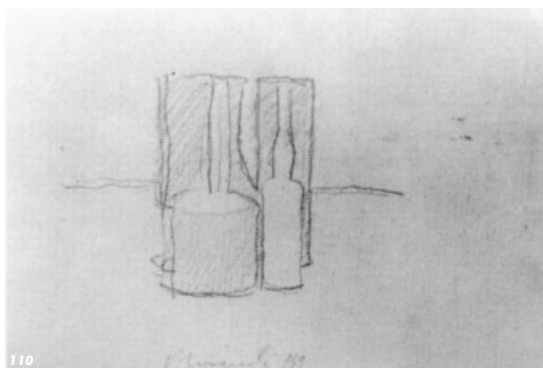
El color también sufre una transformación, parece más aterciopelado y brillante; toma como referencia una de las dos gamas que vienen caracterizando a la serie, concretamente la de tonos azulados y verdosos sobre fondos color marfil frente a la otra gama que se inclinaba más por los colores tierras. La fila de objetos, o cuadrícula, se

recorta, quedándose solamente dos de los cuerpos que la conformaban –dos botellas con sus respectivos objetos oscuros de fondo- que mantienen una relación dual entre sí: la botella blanca contrasta con la azul y ambas destacan sobre el color oscuro del fondo mientras aparecen algunos fundidos parciales de las botellas con el fondo, e incluso, con otros pequeños objetos.

Nos referimos a la familia A.8 y A.9, formalmente muy parecidas pero de procedencias distintas, ya que si las comparamos con detenimiento observamos que la botella blanca tiene el mismo origen. Mientras la familia A.9 deriva de la A.7, la familia A.8 parece derivar de la A.3 lo cual no es óbice para que termine convergiendo con las anteriores por su proximidad formal. Pero, la razón de tender un lazo entre la A.3 y la A.8 no solo se debe la diferencia de una botella blanca sobre otra, sino a la existencia de una fragmentación en la primera que da lugar a dos cuadros, los *Bodegones*, 1950, Vitali 742 y 743, extremadamente similares a los de la segunda familia aunque median entre ellos hasta nueve años de diferencia. Hecho que nos lleva a pensar en la posibilidad de que exista un error de datación en algunos cuadros y a proponer otra (Fig. 111).

En principio, las posibilidades son varias ya que en ningún cuadro se da alguna circunstancia que haga irrevocable la fecha que propone Vitali. Ningún bodegón se firma indicando el año y ninguno de los cuadros en cuestión aparece en las fotos de las paredes del estudio. A groso modo se podría considerar que las tentativas de la familia A.8 pertenecen a la fragmentación de la A.3, o





110. *Bodegón*, 1951, Dibujo 1951/ 6v.

►111. Gráfico sobre la genealogía de la familia A3, A8, A7 y A9.

que dicha fragmentación no existe, como si en realidad, se tratara de dos pruebas más de la familia A.8. Sin embargo, la complejidad del tema exige algo más de cuidado. Si tenemos en cuenta que los *Bodegones*, 1959, Vitali 1147 y 1152 de la familia A.8, fueron expuestas en 1959 y 1960, respectivamente, nos inclinamos por pensar que la fecha que propone Vitali, es decir, 1959 es adecuada, ya que parece natural que Morandi expusiera obras recientes. Además la técnica y el colorido es coherente con el de la época y con la familia A.9.

Ahora bien, si nos fijamos en los *Bodegones*, 1950, Vitali 742 y 743 -fragmentación de la A.3- las cosas se complican ya que a pesar de la proximidad formal que poseen ambos cuadros la técnica los distancia. Por un lado, el claroscuro, la pincelada y los objetos del *Bodegón*, 1950, Vitali 742 se aproxima más a las tentativas del 59 que al cuadro del mismo año. A mayor abundancia, El *Bodegón*, 1950, Vitali 743 posee una técnica que lo distancia de los anteriores y se obvian algunos elementos, como el pequeño objeto cilíndrico y alguno del fondo. Por otro lado, la existencia de un dibujo, en 1951, *Bodegón*, 1951, dibujo 1951/6v (Fig. 110) apoya la posibilidad de que se produzca una fragmentación de la familia A.3 en esa fecha, aunque solo se sustancie en un cuadro, que sería, en este caso, el Vitali 743.

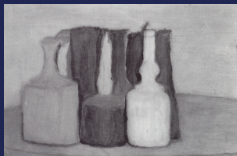
De este modo, podemos concluir que la datación del *Bodegón*, 1950, Vitali 743, permanecería inalterado desde el punto de vista que establece Vitali, mientras que cabría modificar la datación del *Bodegón*, 1950, Vitali 742, nueve años después. Cuando lo situamos en 1959,

la serie adquiere más coherencia que antes, lo cual no quiere decir que la tentativa, Vitali 743, probablemente fuera un antecedente de las de 1959.

Por lo demás, es notable la presencia de un aguafuerte *Bodegón con nueve objetos*, 1954, Vitali, inc. n. 115. Cordaro n. 1954/1 (Fig. 22) que permaneció colgado en su estudio durante años, y que es muy parecido a los bodegones de la familia A.7 y especialmente al *Bodegón* 1954, Vitali 920. Da la impresión de que el aguafuerte sale directamente del cuadro, como lo demuestra la inversión de la composición propia de la técnica de estampación. Además, la ausencia de la botella persa nos invita a pensar que pudo servir de referente para las familias del 59.

FAMILIA A3

1948



V. 1360

1949



V. 689

1950



V. 743



742

DATACIÓN CONFUSA



FAMILIA A7

1953-1955



V. 851

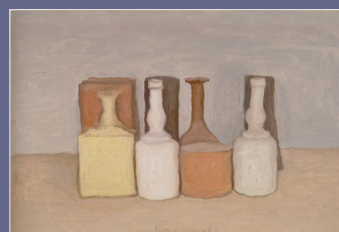


V. 918



V. 968

1956



V. 985

FAMILIA A8

1959



V. 1152

FAMILIA A9

1959



V. 1156

ESCALA 1:10

1. BRANDI, Cesare, "Cammino di Morandi", en *Le Monnier*, Florencia 1942 (2ª ed. Revisada y ampliada, Florencia 1952, reeditada en *Scritti sull' arte contemporanea*, Turín, 1976. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 31 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 43).
2. ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*. Milán, Edizioni del Milione, 1964. (II edición 1968; III edición, Turín, Einaudi, 1981. P. 229; IV edición, Stesura originaria inédita, al cuidado de L. Cesari, Turín; Allemandi, 2007. P. 439).
3. VITALI, Lamberto, *Giorgio Morandi. Pittore*. Milán, Edizioni del Milione, 1964 (II edición ampliada 1965, III edición ampliada, 1970. P. 40).
4. BRANDI, Cesare, *op. cit.* (1990) P. 26. (2008) P. 39.
5. *Giorgio Morandi e la luce del Mediterraneo*, catálogo de la exposición (Ischia, Castello Aragonese, 29 junio-29 septiembre 1996) al cuidado de Marinela Pasquali. Bolonia, Grafis, 1996.
6. PASQUALI, Marinela, "El sentimiento e la luce" en *Giorgio Morandi e la luce del Mediterraneo*, *op. cit.* P. 13.
7. Así como Abramowicz y Beccaria explicaban que Morandi prefería la luz de la tarde (Ver P. 58), Sandler escribe que el pintor no se siente con la suficiente energía para trabajar hasta después de comer. SANDLER, Dorothy, "Giorgio Morandi. His Work Reflects His Life: 'So Simple, Clear,'" en *Daily American*, Roma, 8-9 diciembre 1957.
8. BRANDI, Cesare, "I Morandi di Magnani", en *The Collection of Works by Giorgio Morandi 1890-1964*, Edinburgo; Scottish National Gallery of Modern Art, 1965. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 88 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. P. 39).
9. BRANDI, Cesare, *Cammino di Morandi*, *op. cit.* (1990) PP. 17-41 (2008) PP. 31-52.
10. BRANDI, Cesare, "Morandi a breve distanza." Texto de la conferencia en la Sala de lectura de la biblioteca del Archiginnasio, Bolonia, 1966. Publicado en *Morandi lungo il cammino*, Milán; Rizzoli, 1970. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008. PP. 111-124).
11. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 236 (2008) P. 449.
12. BRANDI, Cesare, *Giorgio Morandi, en Giorgio Morandi (1890-1964)*, catálogo de la exposición (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 mayo-22 julio 1973), al cuidado de G. Marchis, A. del Monte y M. P. D' Orazio (otros textos de P. Bucarelli y C. Brandi). De Luca Editore, 1973. P. 13. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 109 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008 P. 139).
13. VITALI, Lamberto, *op.cit.*
14. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 227 (2008) P. 436.
15. BRANDI, Cesare, "I disegni di Morandi", 1968. Publicado en, BRANDI, Cesare *Morandi lungo il cammino*, Milán; Rizzoli, 1970. Ahora en BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963*, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990. P. 95 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008 P. 129).
16. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Venecia, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997. PP. 190-197.
17. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, op.cit.* P. 190
18. PASQUALI, Marinela, "Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi" en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, op. cit.* PP. 41-50. Ahora en PASQUALI, Marinela, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Florencia, Noedizione, 2007. PP. 171-183.
19. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, op.cit.* PP.186-189.
20. Los cuadros que pueden verse colgados y en el caballete son de 1957-1958. Sobre los objetos de la mesa pueden hacerse diversas interpretaciones: una, como referente del Bodegón, 1964, Vitali 1341 -lo cual no es demasiado verosímil por los seis años de distancia que median entre la foto y el cuadro-, otra, como referente de la familia AC. 4 de 1958, más factible en lo que respecta a la fecha pero menos en relación al motivo.
21. ABRAMOVICZ, Janet, "The Liberation of the Object", en *Art in America*, N. 3, Nueva York, marzo 1983.
22. PASQUALI, Marinela, *Morandi. Art dossier*. Florencia, Giunti Gruppo Editoriale, 1990. P. 46. Compara el Bodegón, 1963, Vitali 1300 con el Paisaje, 1964, Vitali 1334.
23. LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en *Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Florencia, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945) Texto de Roberto Longhi. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio - 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ràfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Tr. española de M. M. Solimán, M. I. Villarino). P. 267.
24. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 246 (2007) P. 464.
25. *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964. op. cit.* PP. 142-147.
26. *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali.

Textos de AA.VV. Charta, Milán, 1993. (II edición, Grafis, Bologna, 1996, III edición revisada y ampliada, Silvana Editoriale, Milán, 2004. P. 196).

27. *Museo Morandi. Il Catalogo generale, ibidem.*

28. *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009.

29. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 230 (2007) P. 440.

30. BANDERA, Maria Cristina, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Milán, Edizioni Charta, 2001.

31. ARCANGELI, Francesco, *op. cit.* (1981) P. 244 (2007) P. 462.

A modo de conclusión

LA IDEA DE SERIE COMO TEMA

Una investigación sobre los límites de la forma y la representación

La obra de Morandi es una aguerrida defensa de los valores de lo pictórico y una lección sobre su inagotable riqueza. Sin dudas ni fisuras.

Es un testimonio sobre la imperecedera posibilidad que posee la pintura de explorar nuevos caminos, así como la de insistir en los ya abiertos.

Morandi reconoció al pintor que llevaba dentro y lo supo hacer crecer a través del trabajo pertinaz de una vida por y para la pintura. Y gracias a la experiencia lo educó, cultivó y desarrolló.

Su apuesta por la vía de la experimentación, claro está, desde las particularidades que lo hacen único, y su capacidad para integrar en ella una tradición con mayúsculas, entendida como ese *corpus* de conocimiento acumulado que forman todas las pinturas y pintores que bajo su perspectiva sobresalieron, confieren a su obra ese carácter indiscutiblemente moderno que hoy le reconocemos y se convierten en los dos ejes vertebradores sobre los que versa su obra.

Porque Morandi no es un pintor de botellas.

El hecho que reconozcamos objetos en sus cuadros nada nos dice sobre sus cualidades aunque sí con algunas particularidades que adquiere su obra. Su pintura se mueve en unos parámetros en los que la idea espacial del cuadro persiste al explorar las posibilidades del claroscuro aunque nunca sea como recurso descriptivo. O dicho de otro modo, los recursos pictóricos que utiliza no se dirigen a representar los objetos sino a investigar ciertas leyes formales inherentes al carácter bidimensional que posee el lienzo.

De este modo, la manera en la que desarrolla su lenguaje, ajeno a convenciones, precisa de la experimentación para reformularse. Una experimentación que posee unos límites específicos que determinan unos logros propios. Que destaca, entre otras cosas, por su obstinación en el motivo que le sirve de pretexto y en la insistencia en las técnicas que desarrolla, sobre todo, en lo que se refiere al óleo.

En una entrevista que Morandi concedió a Edouard Roditi, en el año 1958, explicaba que el hecho de haberse limitado a un campo más reducido de temas que otros pintores le llevaba a dedicar más tiempo a la reflexión de cada uno de sus cuadros como variaciones de sus escasos temas.¹ Lo que nos confirma no solo la impresión que ofrece el conjunto de su obra sino la consciencia que el pintor tenía de ella: "Vede, se avessi una seconda vita non potrei esaurire lo svolgimento di questo tema"² -confesaba al músico Luigi Magnani mientras observaba algunas de sus obras en la intimidad del estudio-.

De hecho, su experimentación nunca concluye en una obra concreta sino que se realiza cuadro tras cuadro, lo que convierte a la serie en su manifestación más pura. La serie prueba su investigación y refleja su sentido. Se identifica con la idea de proyecto y, en suma, se convierte en el tema mismo de su obra.

Es a través de ella que pueden ensayarse nuevas relaciones que respondan a esa nueva coherencia que los pintores destacados son capaces de dar a los recursos de otros y de siempre para sumarse con sus particularidades a la historia de la pintura. Algo que solo es posible

a través de la tensión creativa que se da en la realización de cada obra y de ella respecto a otras, bajo el carácter experimental que las orienta, para llegar a ese "orden" que siempre es nuevo y que no repite fórmulas preestablecidas. Como pueda ser, por ejemplo, una manera singular de entender el claroscuro, la mancha o la pincelada y de sus implicaciones respecto a la espacialidad del cuadro tamizada por la relación entre la figura y el fondo. De los fundidos entre las superficies de color, de las transparencias o de las diferentes maneras de recortar unas formas sobre otras, entre otros tantos recursos en vías de experimentación.

Porque la investigación de Morandi se mueve en un campo definido que no es lo mismo que decir, estrecho. Y, son precisamente los límites de su trabajo los que orientan su obra y permiten su desarrollo. Hasta lo que hoy sabemos, no existe un criterio que establezca que la coherencia o calidad del conjunto de una obra dependa de su "variedad", y sobre todo cuando esta se busca en sus aspectos más superficiales. El interés de su obra reside precisamente ahí, en la de pintar de una forma concreta en un tiempo y un campo determinado.

Su pintura integra la idea de tradición al mismo tiempo que trata de desligarla de las condiciones que impone la voluntad representacional. Es decir, Morandi no renuncia a los recursos que han persistido a través de la historia de la pintura pero sí trata de distanciarse de ellos minimizando al máximo la figuración, rozando los límites de la abstracción sin apostar completamente por ella, ni por la pérdida que ésta podría suponer. La pérdida de todo

aquello que permite, y por contrapartida, exige que persistan las formas en un espacio determinado, sea éste como sea. Como explica Roberto Longhi, Morandi se limita a los símbolos necesarios a las palabras suficientes para evitar los peligros de la abstracción absoluta.³

Ahora bien, el concepto de abstracción sea como movimiento o concepto aconseja cierta matización, y más aún cuando entre las contadas afirmaciones de Morandi algunas se detienen en ese aspecto: "Credo che nulla possa essere più astratto, più irreal, di quello che effettivamente vediamo. (...) La materia esiste, certo, ma non ha un proprio significato intrinseco, come i significati che le attribuiamo. Possiamo solo sapere che una tazza è una tazza, che un albero è un albero."⁴ -declaraba en la citada entrevista-

Pero el punto de vista del pintor nunca podrá ser igual al de un espectador.⁵ Mientras este último advertirá el carácter más o menos figurativo de una obra en función de la mayor o menor adecuación de los recursos plásticos a las leyes de la mimesis, sin advertirlos, en el caso del pintor dichos recursos serán su objeto o campo de trabajo. Su puesta en práctica dará lugar a su obra que obedecerá a ciertas leyes formales bajo diferentes convenciones, más o menos prestablecidas o experimentales.

De este modo, la diferencia que percibe un espectador entre lo abstracto y lo figurativo solo es la manifestación más superficial de la adecuación que el pintor ha encontrado de los recursos plásticos respecto a una estructura compositiva. Plasticidad y composición son inseparables, la primera está en función de la segunda, y la segunda

se realiza a través de la primera. De ahí que muchas veces el proceso creativo de un cuadro se sustancie en hacer y deshacer formas, en romperlas y volverlas a hacer. En la pugna entre una plástica y la forma que se describe en ella.

Lo "representado" no responde a un objeto sino que es todo aquello que subordinado a ciertas leyes se convierte en el cuadro. Es todo aquello susceptible de diluirse durante el proceso creativo para convertirse en la obra. Es la unicidad que adquiere la suma de particularidades a través de unos recursos capaces de convertir lo particular en universal. Es la superación de la mirada personal por otra de carácter unánime.

Morandi, en cierto momento de su vida, apuntó que posiblemente si hubiera nacido veinte años después se podría haber convertido en un pintor abstracto.⁶ Efectivamente, los cuadros de los últimos años de su vida apuntan en ese sentido, son cada vez más planos y en consecuencia cada vez se reconoce menos lo representado. Hecho que no pasaba desapercibido a algunos de sus admiradores que muchas veces no entendían que Morandi firmara algunas de sus obras más rápidas apenas trazadas. Pero, Morandi bien sabía lo que hacía, aunque el camino nunca fuera fácil.

En los últimos años de su vida, confesó a Janet Abramowicz, asistente que compartió con él algunos años de docencia en la Academia de Bellas Artes, la desazón que le producía su trabajo, lo poco que conseguía y el esfuerzo y tiempo que requería. La tristeza que le producía comprobar a su edad lo cuestionables que resultaban

muchas respuestas y la sensación de empezar siempre desde el principio con la que vivía cada día.⁷

Aunque, también, pocos días antes de morir dijera: "Se sapese, caro Longhi, quanta voglia ho di lavorare," y también, "Ho delle idee nuove che vorrei svolgere ..."⁸

Confesiones que ofrecen una visión muy próxima del carácter de su obra y de la voluntad que la orientaba. Y que se manifiesta en las obras de los últimos años de su vida de una forma más o menos conciliatoria.

Si la vida de Morandi hubiera continuado, si hubiera vivido una segunda vez, o si hubiera nacido veinte años más tarde, tal y como él mismo apuntaba, es posible que nos hubiera podido legar otras soluciones que ensancharan de otro modo los límites de la figuración, que los hubiera sobrepasado o que incluso hubiera demostrado que no existían.

Seguramente, habría descrito otros límites. Y aunque hubiera sido en detrimento de algunas de sus cualidades hubiera inducido a otros hallazgos. Pero entonces, no tendríamos a Morandi. Tendríamos a otro pintor que podría ser igual de bueno, igual de sugerente, controvertido o significativo. Pero otro.

Y ahí, precisamente reside la nobleza de la pintura y de los pintores. En la posibilidad de desarrollar bajo soluciones particulares un lenguaje universal. En la posibilidad de incorporar en un mismo universo soluciones únicas.

1. RODITI, Edouard, "Giorgio Morandi" en *Dialogues on Art*. Londres, 1960, pp. 49-64 (ahora en *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maranillo, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009). P. 356.

2. MAGNANI, Luigi, *Il mio Morandi*. Turín, Einaudi, 1982. P. 27.

3. LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en *Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Florenca, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945) Texto de Roberto Longhi. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ráfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Trad. española de M. M. Solimán y M. I. Villarino). P. 269.

4. RODITI, Edouard, *op. cit.* P. 354.

5. Berenson explica: "Se podría argumentar que no poco de la esterilidad de la teoría del arte y de la ineficiencia de la historia del arte, desde la remota Antigüedad hasta nuestros días, se debe al hecho de no haber declarado desde el principio si uno pensaba desde el punto de vista del productor de arte o de su consumidor" En, BERENSON, Bernard, *Estética e Historia en las Artes visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (Edición conmemorativa 70 Aniversario, 2005) P. 15.

6. ABRAMOWICZ, Janet, *Giorgio Morandi: The art of silence*. Yale University Press, 2004. P. 197.

7. ABRAMOWICZ, Janet, *op. cit.* P. 231.

8. LONGHI, Roberto, "Exit Morandi", en *Paragone*, nº 175, Florenca, julio 1964. Este artículo está reeditado en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se acompaña de una traducción al castellano en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos J. F. Yvars, A. Ráfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo). Trad. española de M. M. Solimán y M. I. Villarino) P. 271.

FUENTES CONSULTADAS

Gracias al reconocimiento y la difusión de la obra de Morandi las fuentes que se pueden consultar son abundantes. Una extensa literatura crítica corre paralela a su vida y nos da noticia de casi todo acontecimiento artístico que le concierne. Bibliografía que no deja de crecer, de revisarse y actualizarse con el paso del tiempo.

Ahora bien, la oportunidad de conocer su obra a través de exposiciones, individuales o colectivas, antológicas o temáticas, temporales o permanentes, y de los catálogos que de ellas se desprenden ha sido la que nos ha permitido, por encima de toda literatura crítica, adoptar el punto de vista que mantenemos.

De este modo, de entre todas las fuentes consultadas merece especial atención el Museo Morandi, en Bolonia, abierto en 1993, donde se encuentra el archivo documental de todo lo relativo a su figura. Pero, sobre todo, una de las colecciones más amplias y ricas de su obra gracias a la donación de la colección familiar que en su día realizó su hermana M^{ra} Teresa Morandi. Colección que se sumaba a la que ya poseía el Museo de Arte Moderno de la ciudad.

En una de las salas del museo se recreaba su estudio. También, su biblioteca particular. Con la apertura de la Casa Morandi, en 2008, todo ello fue trasladado a la vivienda original, en Via Fondazza, en un proyecto muy ambicioso que convertía el domicilio familiar en museo. En la actualidad es allí donde se conservan los objetos, caballete y mobiliario que lo acompañó a lo largo de toda su vida junto a su biblioteca, cuya importancia es básica para el seguimiento de su trayectoria cultural.

La posibilidad que hemos tenido de contrastar las fuentes con Lorenza Selleri, encargada del archivo del Museo nos lleva a tomar como referencia bibliográfica la que se propone en la tercera edición del Catálogo general del Museo Morandi, una de las más actualizadas y rigurosas; aunque también nos referiremos a la bibliografía contenida en el catálogo *Morandi e il suo tempo*, por ser más extensa a pesar de que cronológicamente sólo data hasta el año 1985, fecha de su publicación.

Nota: Las citas tomadas de bibliografía en lengua italiana se han conservado en su versión original en aras de preservar su justeza y expresividad. Del mismo modo, se ha tratado de ser respetuoso con las reproducciones de las obras, siempre se ha mantenido sus proporciones reales y cuando se ha producido algún recorte se ha hecho constar como "detalle." Además, se señala el autor, el título de la obra, la técnica, las medidas y la fuente de cada obra, excepto en las reproducciones de la obra de Morandi, en las que solo nos referimos al título y al número de su catalogación ya que en los gráficos adjuntos podemos encontrar el resto de información gracias a su reproducción a escala.

FUENTES PRIMARIAS

- La obra de Morandi en directo: entre todas las exposiciones celebradas, colecciones permanentes o apariciones puntuales al público de algunas de sus obras hemos podido asistir a:

La exposición permanente del Museo Morandi.

La exposición antológica celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM: "Morandi. Exposición antológica" (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens y M. Pasquali.

La exposición temática en The Estorick Collection, Londres: "Morandi's Legacy. Influences on British Art (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 12 enero-25 marzo, Londres, Estorick Collection of Modern Italian Art, 5 abril- 18 junio 2006) al cuidado de Paul Coldwell.

Diversas exposiciones en el IVAM, en Valencia: "Georges Braque" (16 marzo-7 mayo 2006), "Gerardo Rueda" (4 mayo-9 julio 2006) y otras exposiciones en galerías: Arco 2003, Galería Javier Lopez ("Jane Simpson: Still life -20 enero-2 marzo 2006).

- La Casa Morandi en Via Fondazza, Bolonia con la recreación del estudio y la biblioteca particular. Y la Casa Museo Morandi, en Grizzana, donde se conserva la totalidad de la vivienda original sin sufrir reformas. En el

estudio se encuentran algunos de los objetos más representativos de su obra aunque Morandi ocupó esa vivienda unos pocos años al final de su vida ya que con anterioridad se alojaban en otra casa en régimen de alquiler.

- El entorno urbano y rural en el que vivió: Bolonia, su ambiente cultural, sus monumentos y la facultad de Bellas Artes; y Grizzana: sus paisajes y la casa Vegetti, en la que la familia Morandi se hospedaba antes de construir su propia casa.

FUENTES SECUNDARIAS

- Bibliografía relacionada directamente con el pintor, monografías, catálogos de exposiciones, artículos de revistas especializadas, artículos de prensa, correspondencia, entrevistas ...

- Publicaciones sobre pintura moderna, escritos o testimonios de pintores (Cézanne, Klee ...), ensayos próximos a la cultura del momento y el entorno de Morandi (Teorías de "La pura visualidad" con nombres como Berenson o Wolflin, entre otros) y artículos diversos (Greenberg, Tapiès ...).

- Teorías estéticas diversas como la Crítica del juicio de Immanuel Kant o la Teoría estética de Theodor W. Adorno. También, otras que orientan el trabajo clasificatorio de las series, como lo es la Genealogía de Foucault.

A. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MORANDI

A.1. Catálogos generales u obras completas de la obra.

La publicación más importante para nuestro estudio es, sin ninguna duda, el catálogo general de las pinturas de Morandi, a cargo de Lamberto Vitali. Contamos con la segunda edición de éste catálogo, corregido y aumentado en 1983 y el volumen que lo completa al cuidado de Marinela Pasquali, que recoge la obra catalogada entre 1985 y el 2000. También, los catálogos generales de sus dibujos, acuarelas y grabados que nos ofrecen una visión global de su obra, aunque dada la especificidad de nuestro estudio será en el de las pinturas, en primer lugar, y dibujos, en segundo, donde recaigan la mayor parte de nuestras reflexiones. Asimismo, incorporamos en este apartado el Catálogo general del Museo Morandi, en Bolonia, por el carácter, amplitud y rigor que posee, más afín a las obras de este apartado que a los catálogos de cualquier otra exposición.

VITALI, Lamberto, Morandi. *Dipinti. Catálogo general*. Milán, Electa, 1977 (II ed. 1983, reimpresión, 1994), 2 volúmenes.

PASQUALI, Marinela, *Morandi. Opere catalogate tra il 1985 e il 2000*, Museo Morandi, Bolonia, 2000.

PASQUALI, Marinela, TAVONI, Efrem, Morandi. *Disegni. Catálogo general*. Milán, Electa, 1994.

PASQUALI, Marinela, *Morandi. Acquerelli. Catálogo general*. Milán, Electa, 1991.

VITALI, Lamberto, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Einaudi, Turín, IV edición ampliada, 1989.

Museo Morandi. Il Catalogo generale, al cuidado de Marinela Pasquali. Textos de AA.VV. Charta, Milán, 1993. (II edición, Grafis, Bolonia, 1996, III edición revisada y ampliada, Silvana Editoriale, Milán, 2004).

A.2. Catálogos de exposiciones: individuales y colectivas

Los catálogos de exposiciones nos permiten contextualizar la obra y dan constancia de la trayectoria artística del pintor. Ofrecen puntos de vista diferentes en función de los criterios del comisario y de las temáticas que desarrollan. Por ese motivo, aunque la mayoría de los catálogos de este apartado son de exposiciones individuales o antológicas sobre Morandi, también incorporamos algunos de exposiciones colectivas. Todos constituyen una valiosa aportación por los artículos y anexos que incorporan, y sobre todo, por sus reproducciones a color que completan la información de los volúmenes de Vitali, impresos en su mayor parte en blanco y negro-. Por orden cronológico, tenemos:

Giorgio Morandi, catálogo de la exposición (Florencia, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945) Texto de Roberto Longhi.

Twentieth-Century Italian Art, catálogo de la exposición (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949), al cuidado de James Thrall Soby y JR. Alfred H. Barr.

Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, drawings, et-

chings. 1912-1957 (New York, World House Galleries, 5 noviembre-7 diciembre 1957) al cuidado de World House Exhibitions, instalada por Kiesler & Bartos, Architects e iluminada por Shuylar Watts (texto de Lionello Venturi).

Giorgio Morandi (1890-1964), catálogo de la exposición (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 mayo-22 julio 1973), al cuidado de G. Marchis, A. del Monte y M. P. D'Orazio (otros textos de P. Bucarelli y C. Brandi). De Luca Editore, 1973.

Omaggio a Morandi, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria Marescalchi, mayo 1976), al cuidado de Giorgio Ruggeri.

Omaggio a Giorgio Morandi, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria La Casa Dell'Arte, 22 octubre -30 noviembre 1977), al cuidado de Efrem Tavoni.

Giorgio Morandi (1890-1964), catálogo de la exposición (Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 18 febrero-24 marzo 1985), al cuidado de María Corral (otros textos de C. Brandi, C. Bertelli, J. Gállego).

Morandi e il suo tempo, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 9 noviembre 1985 – 10 febrero 1986) textos de E. Riccòmini, F. Solmi, S. Evangelisti, M. Pasquali, F. Caroli, R. Barilli, C. Pozzati. Milán, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1985.

Morandi. Gli acquarelli, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 15 diciembre 1990- 10 febrero 1991) al cuidado de Marinela Pasquali (otros textos de U. Eco y G. Mattioli). Milán, Electa, 1990.

Piero della Francesca e il novecento. Prospettiva, spa-

zio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo. 1920/1938, catálogo de la exposición (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 julio- 12 octubre 1991) al cuidado de Maria Mimita Lamberti y Maurizio Fagiolo dell'Arco (otros textos de: Paola Barocchi, Giacomo Agosti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi y Rosella Campana) Venecia, Marsilio Editori, 1991.

Giorgio Morandi. L'immagine dell'assenza, catálogo de la exposición (Grizzana Morandi, Sala Minicipale Mostre, 22 julio-2 octubre 1994) al cuidado de Marinela Pasquali (otros textos de Luciano Bergonzini, Francesco Berti Arnaldi, Luciano Gherardi), Milán, Edizioni Charta, 1994.

Giorgio Morandi e la luce del Mediterraneo, catálogo de la exposición (Ischia, Castello Aragonese, 29 junio-29 septiembre 1996) al cuidado de Marinela Pasquali. Bologna, Grafis, 1996.

Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, 14 diciembre 1997- 28 febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997.

Morandi. Exposición antológica, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999), al cuidado de J. M. Bonet, T. Llorens, M. Pasquali (otros textos de J. F.

Yvars, A. Ràfols-Casamada, A. Arikha, J. C Parrondo).

Giorgio Morandi, catálogo de la exposición (Londres, The Tate Modern, 22 mayo-12 Agosto 2001- París, Musée d'art Modern de la Ville de Paris, 4 octubre-2001- 6 enero 2002) al cuidado de Donna De Salvo y Matthew Gale (Otros textos de Vija Celmins, Chuck Close, Nigel Coates, Hannah Collins, Robert Irwin, Sarah Jackson, Roman Opalka, Cornelia Parker).

Still life in 20th Century Italy, catálogo de la exposición, (Londres, Estorick Collection, 30 septiembre-19 diciembre 2004), al cuidado de Renato MIRACCO. Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2004.

Morandi e firenze. I suoi amici, critici e collezionisti, catálogo de la exposición (Florencia, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 21 enero-6 marzo 2005), al cuidado de Maria Cristina Bandera (otro texto de Mina Gregori) Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2005.

Morandi's Legacy. Influences on British Art, catálogo de la exposición, (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 12 enero-25 marzo, Londres, Estorick Collection of Modern Italian Art, 5 abril- 18 junio 2006) al cuidado de Paul Coldwell. Londres, Philip Wilson Publishers, 2006.

Morandi. 1890-1964, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Arte Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009).

A.2.1. Artículos destacados y citados contenidos en las anteriores publicaciones.

Hemos considerado importante dar nota individualizada de algunos de los textos que contienen los anteriores catálogos de exposiciones por su especial interés. Les daremos entrada a través del nombre del autor señalando en que catálogo se publican –si bien no repetiremos de nuevo en todos los casos, la reseña completa de dichos catálogos-. Por orden cronológico:

LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en *Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Florencia, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945).

VENTURI, Lionello, "Giorgio Morandi," en catálogo de la exposición *Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, drawings, etchings. 1912-1957* (New York, World House Galleries, 5 noviembre-7 diciembre 1957).

FIN, Mario, "Variazioni sul tema Morandi", en *Trenta opere di Giorgio Morandi*, catálogo de la exposición (Milán, L'Annunciata, Galleria d'Arte, 19 diciembre 1959- 8 enero 1960).

LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en catálogo de la exposición (XXXIII Bienal Internacional de Arte, Venecia, junio 1966).

BRANDI, Cesare, "Giorgio Morandi," en *Giorgio Morandi (1890-1964)*, catálogo de la exposición (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 mayo-22 julio 1973). PP. 11-14.

RUGGERI, Giorgio, "Un brindisi in casa Morandi", en

Omaggio a Giorgio Morandi, catálogo de la exposición (Bologna, Galleria La Casa Dell'Arte, 22 octubre -30 noviembre 1977).

PASQUALI, Marinela, "Lo studio di Giorgio Morandi e Gianni Berengo Gardin," en *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali, 1993. PP. 7-15.

SELLERI, Lorenza, "La biblioteca di Morandi" en *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali. 1993. (Ed. 2004. P. 49-75).

GIORGI ANDINA, Angiola, "Appunti sulla vita di Morandi", en *Museo Morandi. Il Catalogo generale*, al cuidado de Marinela Pasquali. 1993. (Ed. 2004. P.P. 427-449).

PASQUALI, Marinela, "Il sentimento e la luce" en *Giorgio Morandi e la luce del Mediterraneo*, catálogo de la exposición (Ischia, Castello Aragonese, 29 junio-29 septiembre 1996).

PASQUALI, Marinela, "Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi" en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998). P. 41-50.

MATTIOLI ROSSI, Laura, "Giorgio Morandi: questione di método", en *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, diciembre 1997-febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998). PP. 9-26.

PASQUALI, Marinela, "Ocho reflexiones sobre el arte

de Giorgio Morandi", en en: *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999). PP. 21-31.

MIRACCO, Renato, "Nulla è più astratto del reale," en *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, , 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Arte Moderna di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), PP. 291-305.

A.3. Monografías

Son numerosas y de diferente carácter. Unas destacan por el contenido crítico que desarrollan, otras por la calidad y/o riqueza de las reproducciones a color de las obras. Junto a los catálogos de las exposiciones forman un conjunto indispensable para el investigador. Incorporamos en este apartado volúmenes que recopilan artículos de autores esenciales, como el de Cesare Brandi o Marinela Pasquali, lo que no nos eximirá de citar algunos de sus artículos en otros apartados para no perder el contexto y temporalidad de la bibliografía consultada. Por orden cronológico:

BECCARIA, Arnaldo, *Giorgio Morandi*, Milán, Ulrico Hoepli – Editore, 1939 XVII.

BRANDI, Cesare, "Cammino di Morandi", en *Le Monnier*, Florencia 1942 (2ª ed. Revisada y ampliada, Flo-

rencia 1952, reeditada en *Scritti sull' arte contemporanea*, Turín, 1976).

ARCANGELI, Francesco, *Morandi, 12 opere*, Milán, Edizioni del Milione, 1950.

VITALI, Lamberto, *Giorgio Morandi. Pittore*. Milán, Edizioni del Milione, 1964 (II edición ampliada 1965, III edición ampliada, 1970).

ARCANGELI, Francesco, *Giorgio Morandi*. Milán, Edizioni del Milione, 1964. (II edición 1968; III edición, Turín, Einaudi, 1981; IV edición, Stesura originaria inédita, al cuidado de L. Cesari, Turín; Allemandi, 2007).

BRANDI, Cesare, *Morandi lungo il camino*, Milán; Rizzoli, 1970.

MARTÍ, L., *Morandi*. Madrid, Gran biblioteca Sarpe, 1979.

MAGNANI, Luigi, *Il mio Morandi*. Turín, Einaudi, 1982.

BASILE, Franco, *Morandi. Il laboratorio della solitudine*. Bolonia, La Casa dell'Arte Editrice, Sasso Marconi, 1982.

RENZI, Renzo, *La città di Morandi, 1890-1990*. Bolonia, Capella editore, 1989.

PASQUALI, Marinela, *Morandi*. Art dossier. Florencia, Giunti Gruppo Editoriale, 1990.

BRANDI, Cesare, *Morandi, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963, al cuidado de Marinela Pasquali*, Roma, Editori Riuniti, 1990 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008).

GHIRRI, Luigi, *Atelier Morandi*, (texto de Giorgio Messori). Bari, Palomar Editore s.r.l., 1992. (I reimpresión 2002).

TAVONI, Efrem, RUGGERI, *Giorgio, Morandi amico mio*. Milán, Edizioni Charta, 1995.

WILKIN, Karen, *Morandi*. Nueva York, Rizzoli International Publications, New York- Ediciones Polígrafa, Barcelona (edición en lengua española, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998, edición ampliada en lengua inglesa, francesa y española, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2007).

GÜSE, E.G., MORAT, F.A., *Giorgio Morandi. Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings*. (otros textos de G. Boehm y W. Holler). Prestel Verlag, Munich, Londres, Nueva York, 1999. (II edición en lengua alemana, 2008).

BANDERA, Maria Cristina, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Milán, Edizioni Charta, 2001.

MANDELLI, Pompilio, *Via delle Belle Arti*. Minerva Edizioni, Bolonia, 2002.

D'AMICO, Fabrizio, *Morandi*. Milán, 2/Gallery of the Arts, 5 Continents Editions srl, 2004.

ABRAMOWICZ, Janet, *Giorgio Morandi: The art of silence*. Yale University Press, 2004.

PASQUALI, Marinela, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Florencia, Noedizione, 2007.

BERENGO GARDIN, Gianni, *Giorgio Morandi's Studio*, (textos de Lorenzo Sassoli de Bianchi y Gaetano Maccaferri). Milán, Edizioni Charta, 2008.

A.4. Artículos de prensa y revistas

Los tenemos que dan noticia de acontecimientos del momento o que profundizan en algunos aspectos de su obra. A través del conjunto de todos ellos obtenemos una

información muy valiosa y de primera mano. Se da la entrada original –fecha y lugar de publicación– de algunos artículos que están contenidos en algunas de las monografías citadas anteriormente. Por orden cronológico:

FRANCHI, Raffaello, "Giorgio Morandi", en *La Raccolta*, I, n. 9-10, Bologna, 15 noviembre- 15 diciembre 1918.

CARRÀ, Carlo, "Giorgio Morandi", en *L'Ambrosiano*, Milán, junio 1925.

MORANDI, Giorgio, "Autobiografie di scrittori e di artista del tempo fascista" en *L'Assalto*, 18 febrero 1928.

LONGANESI, Leo, "Morandi", en *L'italiano*, III, n.16-17, Bologna, 31 diciembre 1928.

SOFFICI, Ardengo, "Morandi", en *L'italiano*, X, número especial, Bologna, marzo 1932.

LONGHI, Roberto, "Momenti della pittura bolognese. Prolusione al corso di Storia dell'arte dell'Università di Bologna," en *L'Archiginnasio*, año XXX, n.ºs 1-3, Bologna, 1935.

LICINI, Osvaldo, "Correzione a Carrà", in *Bollettino* n.41, Galleria del Milione, Milán, 25 mayo 1935.

MARCHIORI, Giuseppe, "La Quadriennale di Roma. Primo ragguaglio: Ordine e poesia," en *Corriere Padano*, Ferrara, 5 febrero 1939.

BARTOLINI, Luigi, "Un pittore fra i pittori della Quadriennale", en *Quadrivio*, Roma, 12 febrero 1939.

MARCHIORI, Giuseppe, "Alla terza Quadriennale: Giorgio Morandi," en *Corriere Padano*, Ferrara, 23 febrero 1939.

CALZINI, Raffaele, "La III Quadriennale di Roma – Na-

ture norte e bianco e nero: il caso Morandi...", en *Il Popolo d'Italia*, Milán, 25 febrero, 1939.

SILVA, Umberto, "Giorgio Morandi," en *Corriere Padano*, Ferrara, 11 abril 1939.

BERTOLETTI, Nino, "Viaggio attraverso la Quadriennale: ancora tra i pittori," en *Quadrivio*, Roma, 16 aprile 1939.

MOROSONI, Dulio, "Giorgio Morandi," en *Corrente*, Milán, 30 abril 1939.

BARTOLINI, Luigi, "Diario romano (dedicato ai superintelligenti)," en *Quadrivio*, Roma, 7 mayo 1939.

A. OPPO, Raffaele "Sul caso Morandi: una lettera di R.A. Oppo", in *Quadrivio*, Roma, 21 mayo 1939.

BELLI, Carlo, "I premi alla Quadriennale", en *Corriere Padano*, Ferrara, 8 junio 1939.

BECCARIA, Arnaldo, "A proposito di Morandi," en *Corrente*, Milan, 15 enero 1940.

BELLI, Carlo, "Corrispondenza indirecta sul caso Giorgio Morandi", en *Corriere Padano*, Ferrara, 3 febrero 1940.

BECCARIA, Arnaldo, "Ancora: a proposito di Morandi," en *Corrente*, Milan, 29 febrero 1940.

RAIMONDI, Giuseppe, "Armonia di Morandi", en *Primato*, Roma, 15 mayo 1942.

LONGHI, Roberto, "Giorgio Morandi", en *Il Mondo*, Florencia, 21 abril 1945. También en el catálogo de la exposición (Florencia, Galleria Il Fiore, abril-mayo 1945), citado en el otro epígrafe.

ARCANGELI, Francesco, "Novità di Morandi", en *Il Mondo*, Florencia, 5 de octubre 1946.

BRANDI, Cesare, "Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna", en *L'immagine*, Año I. Número 3, Roma, julio-agosto 1947.

BORGONZONI, Aldo, "Nello studio di Giorgio Morandi", en *Il progresso d'Italia*, Bologna, 3 agosto 1947.

PODESTÀ, Attilio, "Bilancio della rassegna nazionale di arti figurative", en *Emporium*, Año LIV- N. 5. Bergamo, mayo 1948.

PODESTÀ, Attilio, "La lezione di Morandi", en *Emporium*, Año LIV- N. 5. Bergamo, mayo 1948.

BRANDI, Cesare, "Rassegna di mostre: a Siena, a Venezia, a New York", en *L'immagine*. Año II. N. 13, Roma, mayo-junio 1949.

ARCANGELI, Francesco; GNUDI, Cesare; LONGHI, Roberto; RAIMONDI, Giuseppe; "Arte di Giorgio Morandi", en *Emilia*, Bologna, diciembre 1949.

GUIDO, Ballo, "Purezza di Morandi", en *Belleza*, Milán, septiembre 1950.

RAIMONDI, Giuseppe, "La congiuntura metafísica Morandi-Carrá", en *Paragone*, Florencia, julio 1951.

BIASION, Renzo, "Le bottiglie di Morandi sono celebri in tutto il mondo", en *Oggi*, Milan, 7 enero 1954.

ARCANGELI, Francesco, CARRÀ, Carlo, DE LIBERO, Libero, MARCHIORI, Giuseppe, MASCIOTTA, Michelangelo, MONTEBUGNOLI, Vero, NIGRO, Nilla, PARRONCHI Alessandro y SCIORTINO, Giuseppe, "Giorgio Morandi", *La Fiera Letteraria*, N. 39, Roma, 25 de septiembre 1955.

CAVALLI, Giancarlo, "Alla VII Quadriennale romana d'arte moderna. In Italia la pittura del primo Novecento

non fa parte della storia degli 'ismi'", en *Il Resto del Carlino*, Bologna, 22 diciembre 1955.

BACCHELLI, Ricardo, "Lettera aperta a Giorgio Morandi", en *La Nuova Stampa*, Turín, 4 septiembre 1956.

ARCANGELI, Francesco, "Mancherebbe qualcosa al nostro secolo senza Morandi," en *L'Europeo*, 10 marzo 1957.

PALLUCCHINI, Rodolfo, "A Giorgio Morandi il Gran Premio della IV Biennale - Personalità dell'artista", en *Fanfulla*, San Paolo, 17 septiembre, 1957.

SANDLER, Dorothy, "Giorgio Morandi. His Work Reflects His Life: 'So Simple, Clear'", en *Daily American*, Roma, 8-9 diciembre 1957.

SOBY, James Thrall, "Giorgio Morandi", en *The Saturday Review*, N. 4, Nueva York, enero 1958.

PALLUCCHINI, Rodolfo, "Attualità di Morandi", en *Arte Antica e Moderna*, N. 1, Bologna, enero-marzo 1958.

LAMBERTINI, Luigi, "Giorgio Morandi e la sua città", en *Segnacolo e arti*, año III, N. 1, enero-febrero 1962.

TESTORI, Giovanni, "Un singolare confronto a Milano - Le meditazione di Morandi e le 'cucine' del Magini", en *Settimo Giornio*, Milán, 8 enero 1963.

BECCARIA, Arnaldo, "Il pittore che detesta il danaro," en *Tempo*, Milán, 26 de octubre de 1963.

GUZZI, Virgilio, "Addio a Giorgio Morandi pittore classico e moderno," en *Il tempo*, Roma, 19 de junio 1964.

CANCOGNI, Manlio, "Vedeva dio con gli occhi del diavolo", *L'expresso*, Roma, 28 junio 1964.

BRANDI, Cesare, "Il miracolo di Morandi" en *Il Punto*, Roma, 24 de junio 1964.

BRANDI, Cesare, "Ricordo di Morandi" en revista no identificada, 1964.

LONGHI, Roberto, "Exit Morandi", en *Paragone*, N. 175, Florencia, julio 1964.

VOLPE, Carlo, "Giorgio Morandi", en *Rivista trimestr. Dell'ente autónomo 'La Biennale di Venezia'*, año XIV, Roma, diciembre 1964.

BRANDI, Cesare, "I Morandi di Magnani", en *The Collection of Works by Giorgio Morandi 1890-1964*, Edinburgh; Scottish National Gallery of Modern Art, 1965.

DE MICHELI, Mario, "Morandi- Una sorgente profonda, in un palmo di terra Emiliana", en *L'Unità domenica*, Milán, 30 octubre 1966.

RAIMONDI, Giuseppe, "Cézanne in Morandi", en *Il Resto del Carlino*, Bologna, 11 noviembre 1966.

RAIMONDI, Giuseppe, "Morandi e i cubista", en *Il Resto del Carlino*, Bologna, 24 noviembre 1966.

BRANDI, Cesare, "I disegni di Morandi", 1968. Publicado en *Morandi lungo il camino*, Milán; Rizzoli, 1970.

BRANDI, Cesare, "Morandi a breve distanza." Texto de la conferencia en la Sala de lectura de la biblioteca del Archiginnasio, Bologna, 1966. Publicado en *Morandi lungo il camino*, Milán; Rizzoli, 1970.

VALSECCHI, Marco, "Il diverso tormento di due grande pittori", en *Il Giornio*, Milán, 21 diciembre, 1970.

SPENCER, Charles, "Come Londra ha accolto Morandi", en *Bolaffi- Arte*, Turín, febrero 1971.

"Sapese quanta voglia ho ancora di lavorare" (foto di Mario De Biasi), en *Bolaffi- Arte*, 30, Turín, mayo-junio 1973.

VALSECCHI, Marco, "Caro Morandi, caro De Pisis", en

Il Giornale Nuovo, Milán, 1 septiembre 1978.

COLOMBO, Furio, "Lo shock di Morandi a New York", en *La Stampa*, Turín, 10 diciembre 1981.

HUGHES, Robert, "Giorgio Morandi", en *Time*, 1981.

ABRAMOVICZ, Janet, "The Liberation of the Object", en *Art in America*, N. 3, Nueva York, marzo 1983.

BERTOLUCCI, Atilio, "Morandi e Arcangeli - Storia di due generazioni", en *Libera Stampa*, Lugano, 24 septiembre 1983.

BRANDI, Cesare, "Un amore per Morandi nato nella Selva Nera" en *Corriere della Sera*, 19 junio 1984.

BERTACCHINI, Luciano, "La critica e Morandi: amori postumi", en *I Martedì*, Bologna, noviembre-diciembre, 1984.

ECO, Umberto, "Morandi, l'arte della variazione infinita", en *Corriere della Sera*, Milán, 5 octubre 1993. Extracto del discurso con motivo de la apertura del Museo Morandi el 4 de octubre de 1993. Después revisado y publicado bajo el título "Il mio primo Morandi."

MANDELLI, Pompilio, "Storia di una monografía", en *Accademia Clementina- Atti e Memorie* N. 35-36, Bologna 1995-96.

CALVO SERRALLER, Francisco, "El estallido de la vacuidad", en *El País*, Valencia, 27 Marzo 2004.

GÓMEZ, Lourdes, "Londres muestra la profunda influencia de Giorgio Morandi en el arte británico", en *El País*, Valencia, 5 de abril 2006.

MARTÍ, Octavi, "La Italia hecha a sí misma", en *El País*, Valencia 15 de abril, 2006.

CALVO SERRALLER, Francisco, "Sapore italiano", en *El País*, Valencia, 21 abril 2007.

A.5. Correspondencia

Morandi mantuvo a lo largo de su vida una extensa correspondencia con amigos, personajes de su época e instituciones que reflejan acontecimientos relevantes de su vida, reflexiones sobre la pintura y su obra, y aspectos de su vida cotidiana. Contamos con algunos volúmenes dedicados exclusivamente a su recopilación así como monografías y catálogos que la incorporan como anexo -algunas de las siguientes referencias bibliográficas ya están citadas los anteriores apartados-.

A.5.1. Volúmenes dedicados a las cartas:

72 missive di Giorgio Morandi ad Alessandro Parronchi, al cuidado del destinatario, Florencia, Edizioni Polistampa, 2000.

Giorgio Morandi. Lettere, al cuidado de Lorella Giudici, Milán, Abscondita Srl, 2004.

A.5.2. Monografías y catálogos:

- Correspondencia con la bienal de Venecia (1947-1962).

BANDERA, Maria Cristina, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Milán, Edizioni Charta, 2001.

- Correspondencia con Luigi Magnani.

MAGNANI, Luigi, *Il mio Morandi*. Turín, Einaudi, 1982.

- Correspondencia con Cesare Brandi.

BRANDI, Cesare, *Morandi*, introducción de V. Rubiu, Correspondencia Brandi-Morandi 1938-1963, al cuidado de Marinela Pasquali, Roma, Editori Riuniti, 1990 (II edición revisada y ampliada, Prato-Siena, Gli Ori, 2008).

- Correspondencia Morandi- Soffici.

A prato per vedere Corot. Corrispondenza Morandi-Soffici, catálogo de la exposición (Galleria d'arte Moderna Farsetti, Focette-Crtina d'Ampezzo, Milán, 1989) al cuidado de Luigi CAVALLO.

- Correspondencia conservada en el Museo Morandi.

Museo Morandi. Il Catalogo generale, al cuidado de Marinela Pasquali. Textos de AA.VV. Charta, Milán, 1993. (II edición, Grafis, Bolonia, 1996, III edición revisada y ampliada, Silvana Editoriale, Milán, 2004).

A.6. Entrevistas y escritos

Dado el reconocimiento que adquirió la obra de Morandi a lo largo de su vida contamos con diversos testimonios que recogen de primera mano sus declaraciones. Nos referimos a las entrevistas que concedió y a algún escrito que publicó. Por lo demás, también cabe señalar que son numerosas las alusiones a algunas de sus frases, opiniones y anécdotas diversas en monografías y artículos escritos por aquellos que mantuvieron relación con él a lo largo de su vida.

Destacamos:

A.6.1. Autobiografía

MORANDI, Giorgio, "Autobiografie di scrittori e di artista del tempo fascista" en *L'Assalto*, 18 febrero 1928.

A.6.2. Entrevistas

- Concedida a Peppino Mangravite: Columbia University a través de United States Information Service, USIS. 13 julio de 1955.

Recogida en:

SELLERI, Lorenza, "Dalla Columbia University a via Fondazza. Peppino Mangravite intervista Giorgio Morandi" En *Morandi. 1890-1964*, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Arte Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009). PP. 349-350.

- Emitida en la Voz de América: Entrevista a Giorgio Morandi, emitida el 25 de abril de 1957 en la "Voz de América" de la Agencia de información de los Estados Unidos (Propiedad del Gobierno de los Estados Unidos: Presto Recording Corporation Paramus, New Jersey).

Recogida en diversas publicaciones, por ejemplo en:

VITALI, Lamberto, *Giorgio Morandi. Pittore*. Milán, Edizioni del Milione, 1964 (II edición ampliada 1965, III edición ampliada, 1970). P. 86.

RENZI, Renzo, *La città di Morandi, 1890-1990*. Bologna, Capella editore, 1989. P. 113.

- Concedida a Edouard Roditi en 1958.

Recogida en:

RODITI, Edouard, "Giorgio Morandi" en *Dialogues on Art. Londres, 1960*, pp. 49-64 (ahora en *Morandi. Exposición antológica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1 junio – 5 septiembre 1999; Valencia, IVAM. Centre Julio González, 24 septiembre- 5 diciembre 1999) P. 261-266.

B. PUBLICACIONES DIVERSAS SOBRE PINTURA

LONGHI, Roberto, *Piero Della Francesca*, Roma, Edizioni "Valori Plastici", 1927.

FOCILLON, Henri, *Piero Della Francesca*, París, Armand Colin, 1952 (tr. Italiana de Fabrizia Lanza Pietromarchi, Piero Della Francesca, Milán, Abscondita, 2004)

VENTURI, Lionello, *Cézanne*, París, Rosenberg editeur, 1936.

BERENSON, Bernard, *Estética e Historia en las Artes visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (Edición conmemorativa 70 Aniversario, 2005).

PIET MONDRIAN, *Realidad natural y realidad abstracta*, Serie Arte, Madrid, Editorial Debate, 1989.

CARRÀ, Carlo, *Pintura metafísica*, Barcelona Quaderns Crema, S.A., 1999.

MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*. Einaudi Tascabili, Torino, 1992. P. 287.

HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Colección Argumentos. Barcelona, Anagrama, 1992.

LONGHI, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, La balsa de la Medusa, Madrid, Visor Distribuciones, S. A., 1994.

OZENFANT, LE CORBUSIER, *Acerca del purismo. Escritos 1918/1926*, edición al cuidado de Antonio Piza. Biblioteca de Arquitectura, Madrid, El Croquis Editorial, 1994.

Cézanne, catálogo de la exposición (París, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septiembre 1995- 7 enero 1996; Londres, Tate Gallery, 8 febrero-28 abril 1996; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 26 mayo-18 agosto 1996) al cuidado de Françoise Cachin y Joseph J. Rishel (otro texto de Walter Feilchenfeldt) Madrid, Electa, 1995.

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte contada por E. H. Gombrich*. Madrid, Editorial Debate, 1997.

D'ORS, Eugenio, *Cézanne*, El Acantilado 4, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós Estética 32, Barcelona, Paidós, 1979 (Edición 2002).

Corot. *Naturaleza, emoción y recuerdo*, catálogo de la exposición (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 7 junio-11 septiembre 2005; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 9 octubre-8 enero 2006) al cuidado de Vincent Pomarède (otros textos de: Michael Clarke, Anne Roquebert, François Fossier, Olivier Meslay, María de los Santos García Felguera, Carlos G Navarro).

C. PUBLICACIONES DE ESTÉTICA Y FILOSOFÍA

KANT, Immanuel, *La Crítica del Juicio*, Colección Austral, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1977 (9ª Edición 2001).

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.

BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987. Prólogo de Helio Piñón "Perfiles encontrados."

FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Editorial Ariel 1994 (1ª edición, revisada, aumentada y actualizada). 4 Tomos.

LLEDÓ, *Ser quien eres*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

ANEXOS

ANEXO I	
EXPOSICIONES	
1910-2004	205

ANEXO II	
OBRA POR TÉCNICA Y AÑO	
1910-1964	209

ANEXO III	
GENEALOGÍA: LOS BODEGONES AL ÓLEO	
1946-1964	213

ANEXO IV	
GENALOGÍA: EL HILO DE LA PROCEDENCIA	
BODEGONES 1946-1964	217

ANEXO V	
GENEALOGÍA: SERIES Y FAMILIAS	
BODEGONES 1946-1964	221

ANEXO VI	
GENEALOGÍA: LAS SERIES	
BODEGONES 1946-1964	225

Serie I	230
Serie M	234
Serie N	236
Serie O	236
Serie S	238
Serie W	240

Serie X	242
Serie Z	244
Serie AC	246
Serie AG	248
Serie AH	248

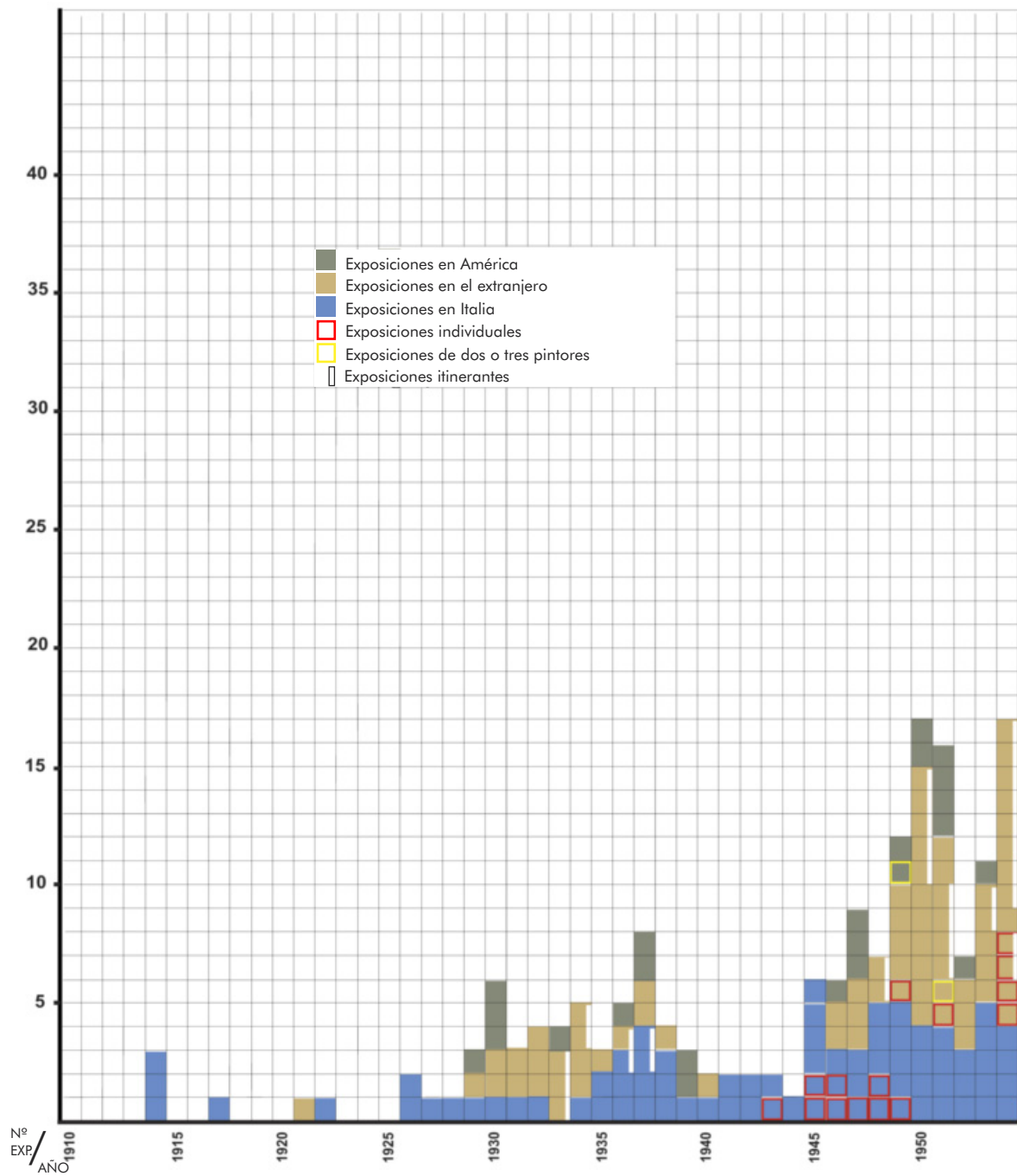
ANEXO VII	
GENEALOGÍA: OTRAS SERIES	249

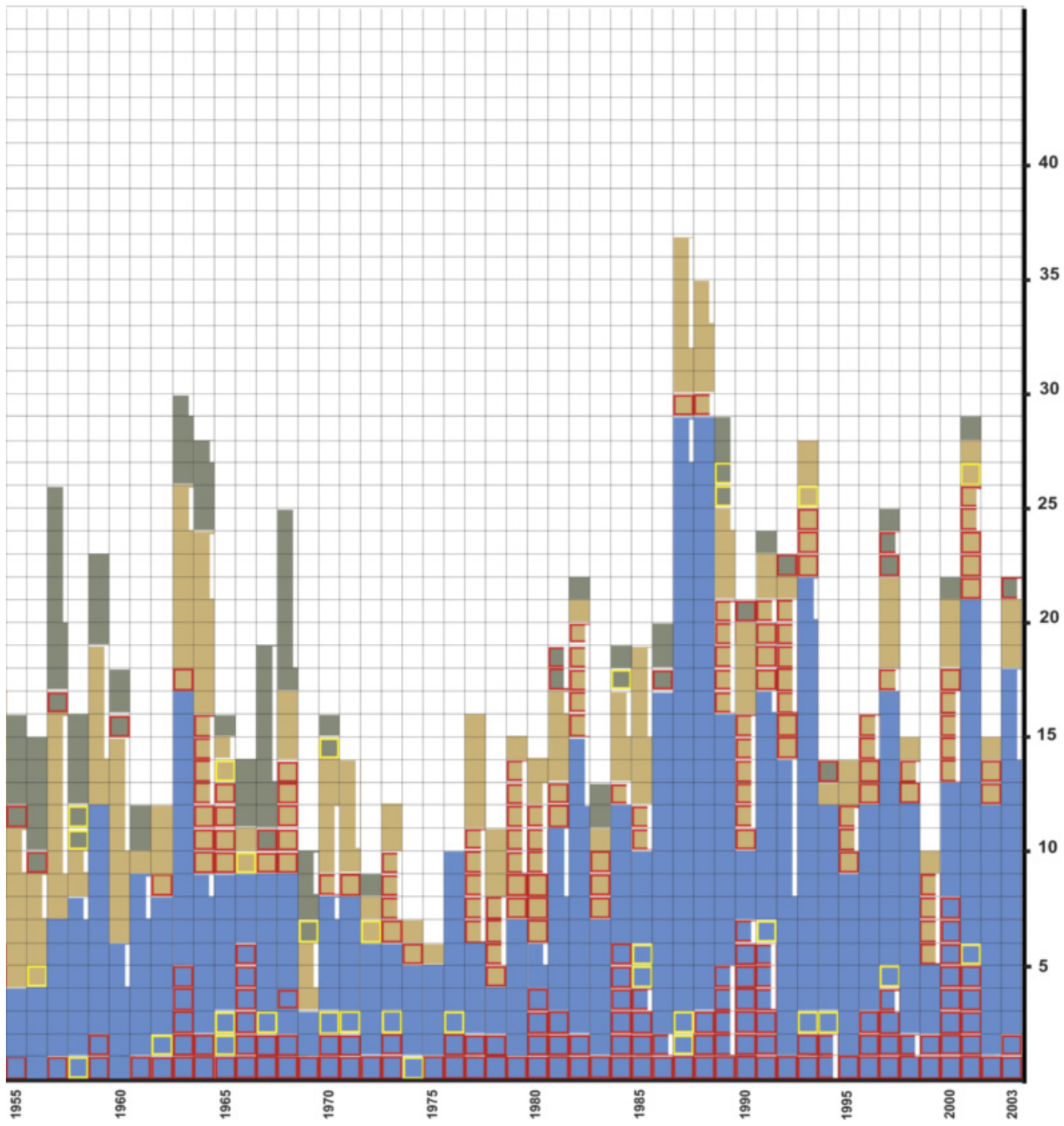
Serie X en planta	250
Serie de Paisajes en Grizzana	252

ANEXO VIII	
OBRA DE RAQUEL AGUILAR	255

ANEXO I

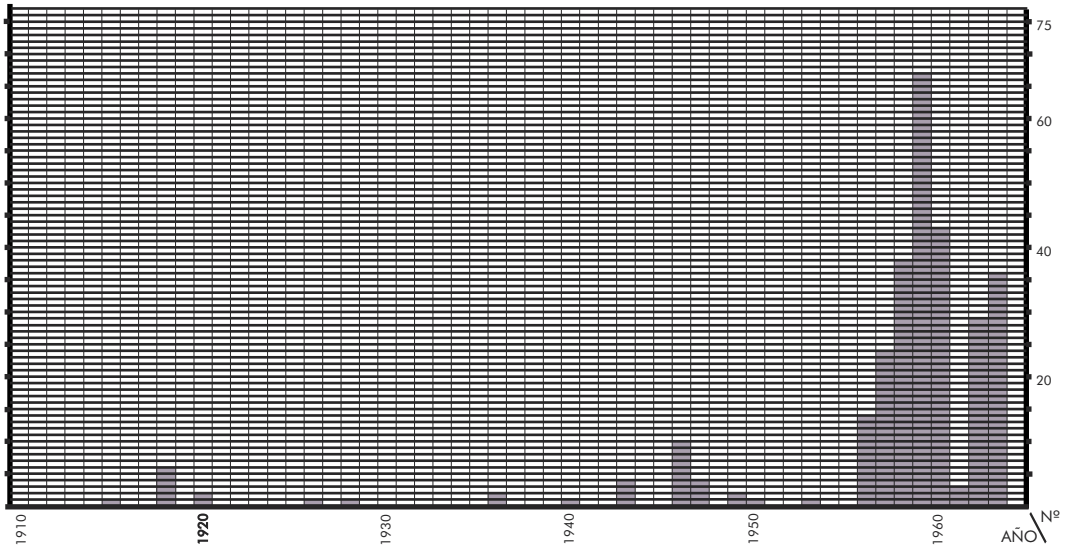
EXPOSICIONES
1910-2004



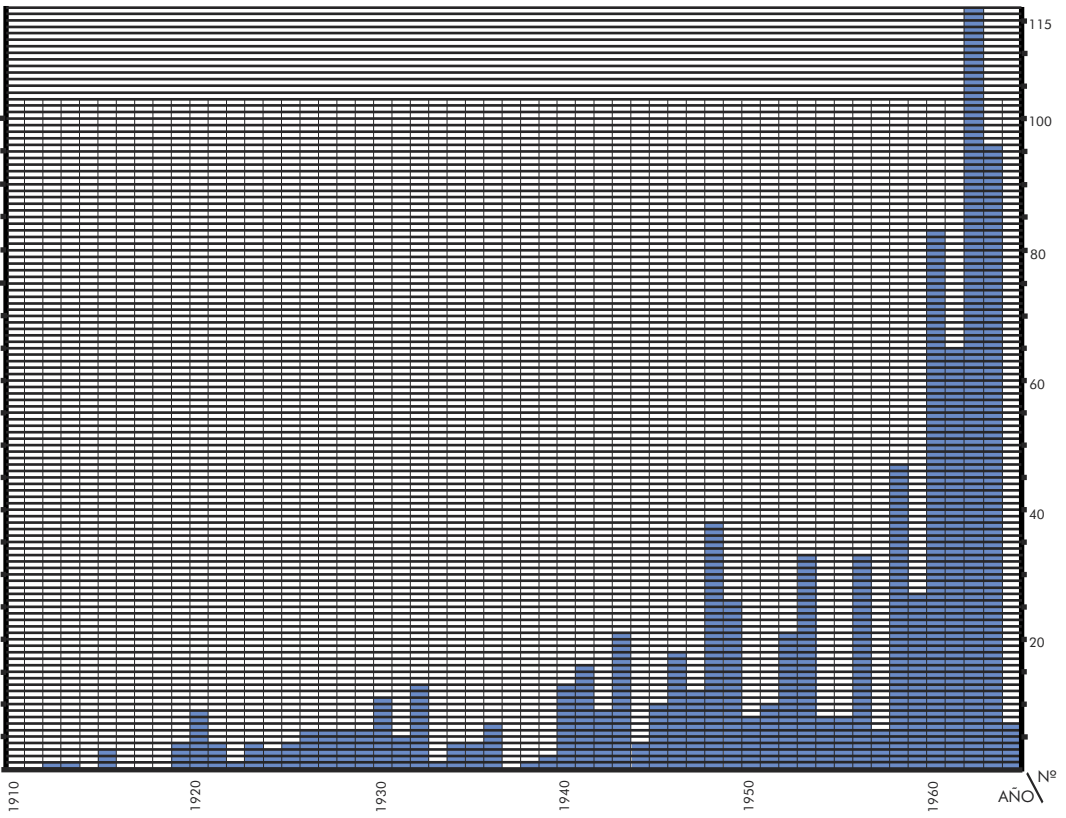


ANEXO II

OBRA POR TÉCNICA Y AÑO
1910-1964



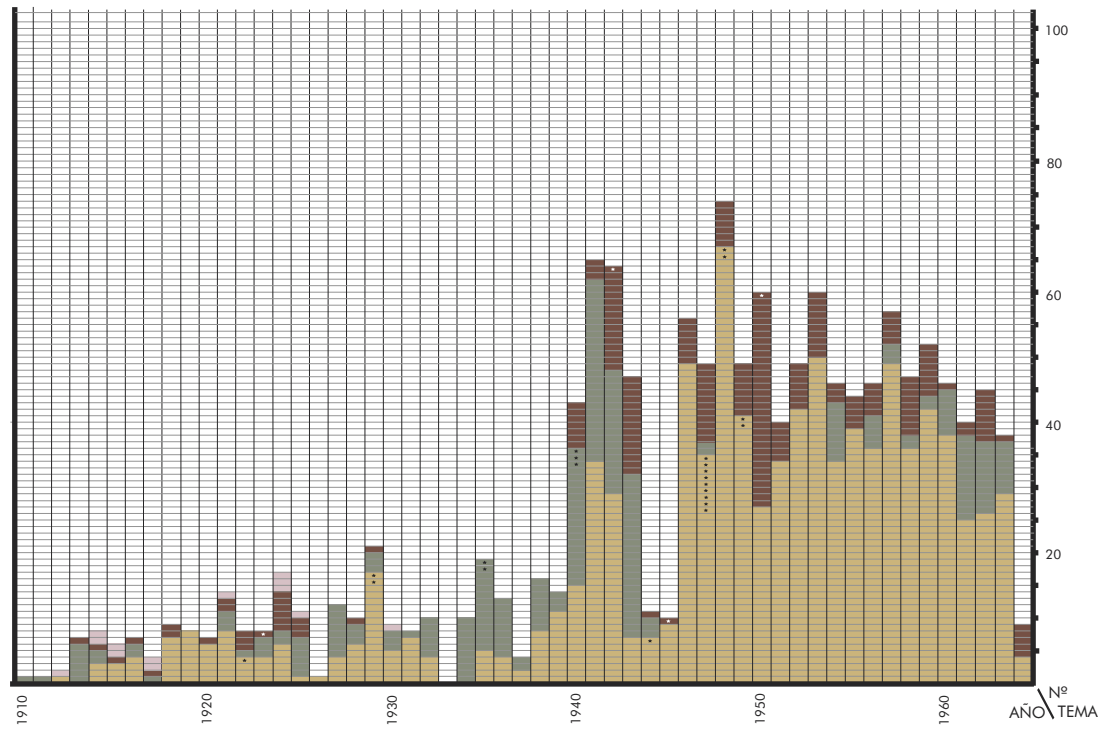
ACUARELAS



DIBUJOS

ÓLEOS

- Naturalezas muertas
- Paisajes
- Flores
- Otros
- ★ Fecha aproximada



ANEXO III

GENEALOGÍA

LOS BODEGONES AL ÓLEO
1945-1964

LEYENDA



HILO DE LA PROCEDENCIA



AÑO DE LA OBRA



NOMBRE DE LA SERIE



CUADRO SIGNIFICATIVO
N° CATALOGACIÓN
(+) N° CUADROS SIMILARES

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964





ANEXO IV

GENEALOGÍA: EL HILO DE LA PROCEDENCIA

BODEGONES
1945-1964

LEYENDA



1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964





ANEXO V

GENEALOGÍA: SERIES Y FAMILIAS

BODEGONES
1945-1964

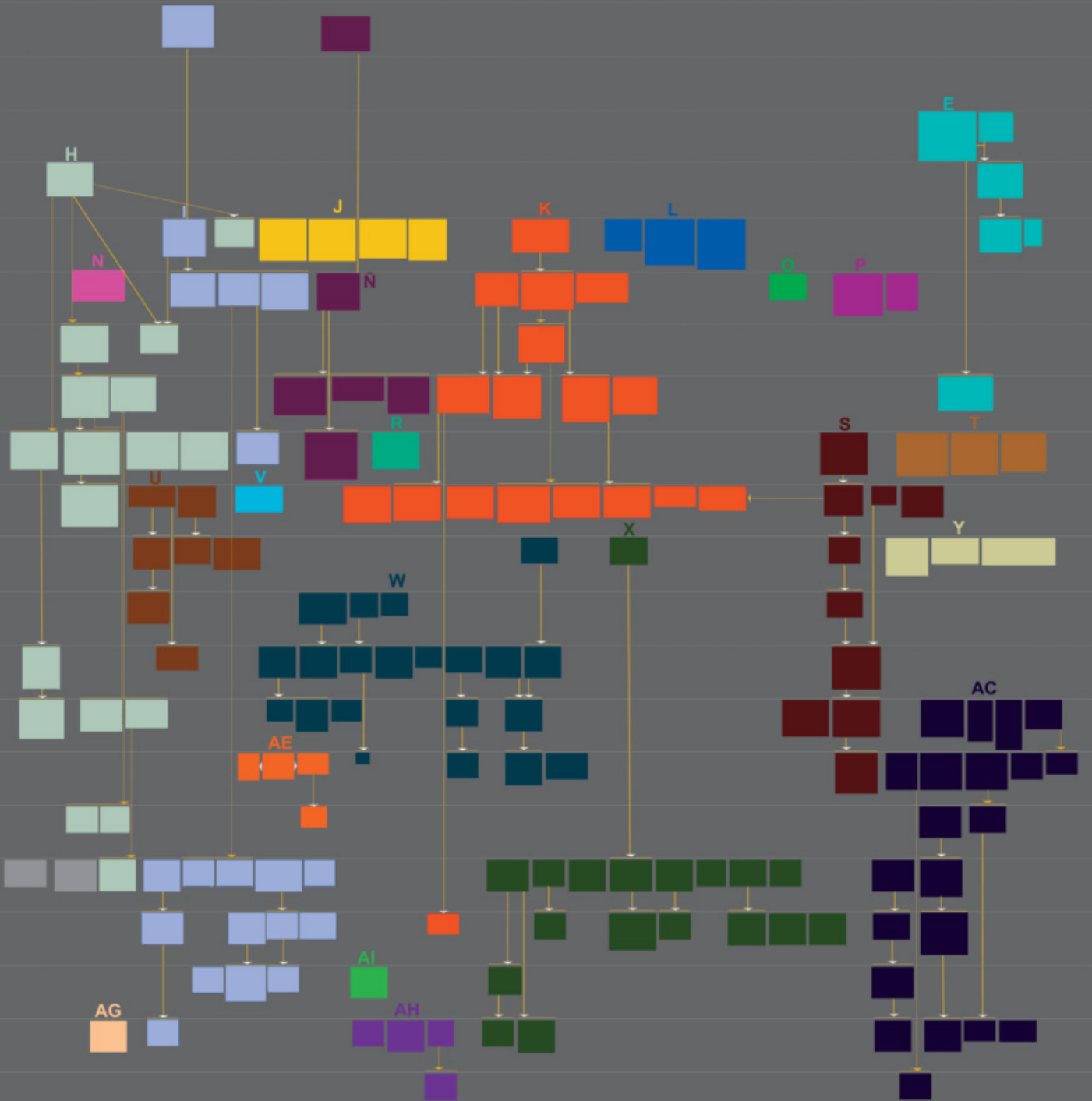
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964

LEYENDA



CONJUNTOS





ANEXO VI

GENEALOGÍA: LAS SERIES

BODEGONES

1946-1964

Nota:

Todas las miniaturas de los cuadros de Morandi están reproducidas a escala 1:20. También se hace constar el número de su catalogación.

SERIE A

1948



642

643

644



647



641



1360

1949



690



689

1950



743



742

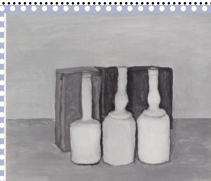
D. C.

A3

1951

1952

1953



852



849



850



851



853



865



854

1948



p_1948_2



618



625



623



622



621



1359



619



620



624



626



603



672



671

A2



664



P/1949/2

1949



737



1362



739



738



733



734



735



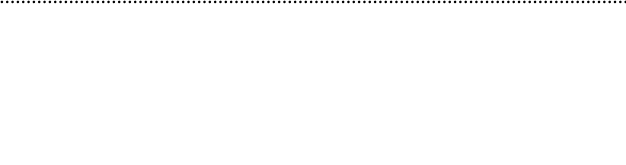
736



732

A1

1950



1951



818



817



n

804



P1952_5

1952



860



861

A6



858



857



855

A4



879

1953



1370



859

A5



848

1954



1373



917



919



921



920



918

1955



967



968



969



970



975



976

A7

1956

1957

1958

1959



1153



1154



1155



1156



1148



1149

A8



A9



1150



1151



1152

1147

1954

1955



971



943

1956



987



985

1957

1958

1959

SERIE I

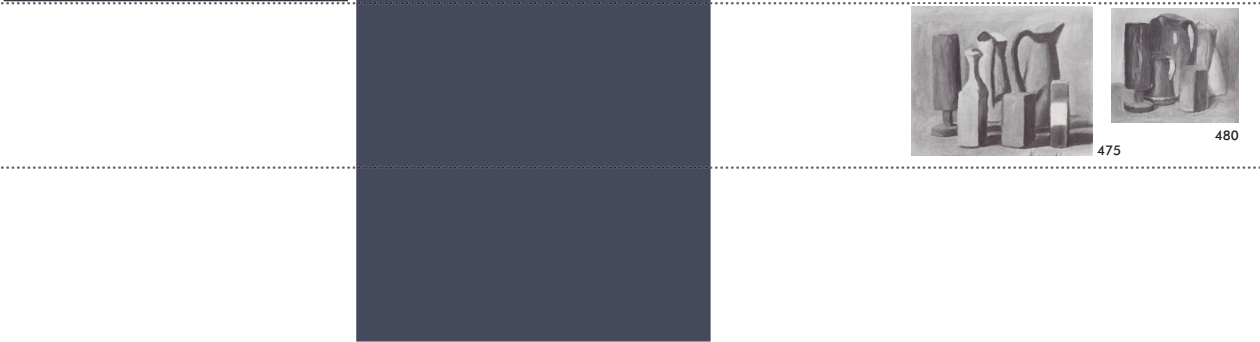


1942



1943

11



1944

1945-1947



1948



1949



1950



1952

16



1200



1199



1196



1195



1194



1193



1198



1197

n

17



1226



1228



1229



1230



1233



1234



1225



1224



1232



1235



1239



1227



1231



1263



1264



1262



1261



1260

18

19



1317

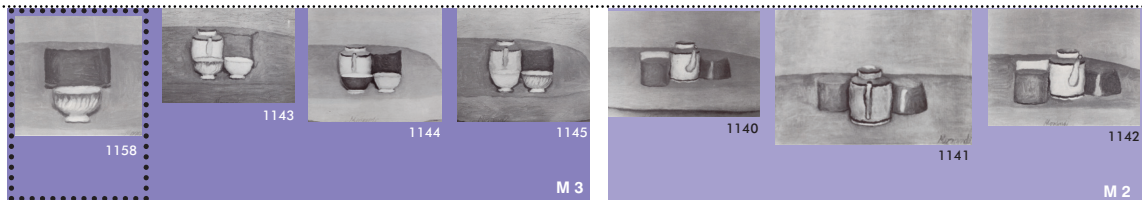
110

SERIE M

1949

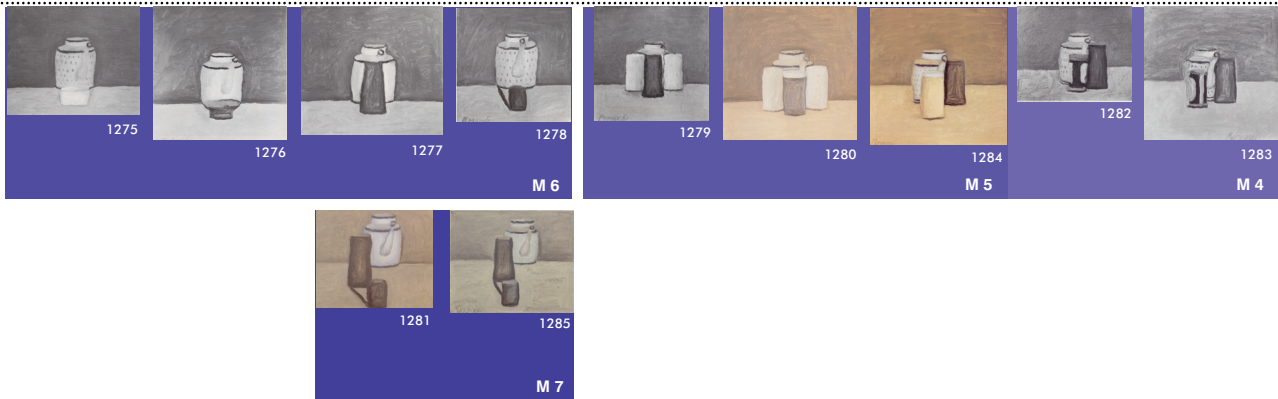


1959

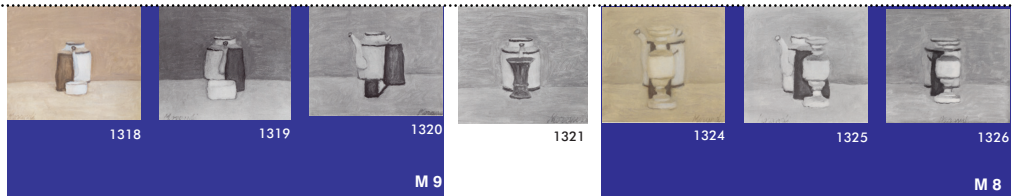


1960

1962



1963



SERIE N

SERIE O

1949



682



686



687



684



683



688



685

1949



674



675



673

SERIE S

1952

1953

1954

1955

1956

1957



1034



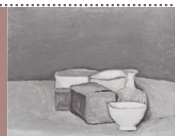
1035



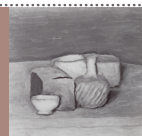
1036



1039



1042



1037

S 4

1958

1952



821

1953



892



864



889

1954



923

S 1

1955



953



952



954



951



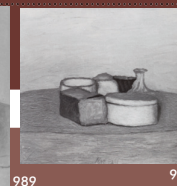
955

1956

S 2



989



988

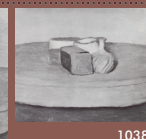
1957



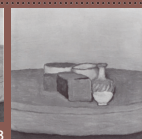
1041



1040



1038



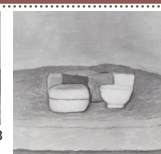
1043

S 3

1958



1103



1102

SERIE W

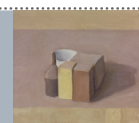
1954

1955

1956



1001



1003



1000



1002

1957



1044



1057_5



1045



1047

W 6

1958

1954



1955



957



941



956



939



940



942

W 1

1956



998



996



992



1956_2



1956_1



995



991



1004



1376 c



990



999

W 3



993



994

W 5

1957



1048



1046

1958



1081



1084



1097



1083

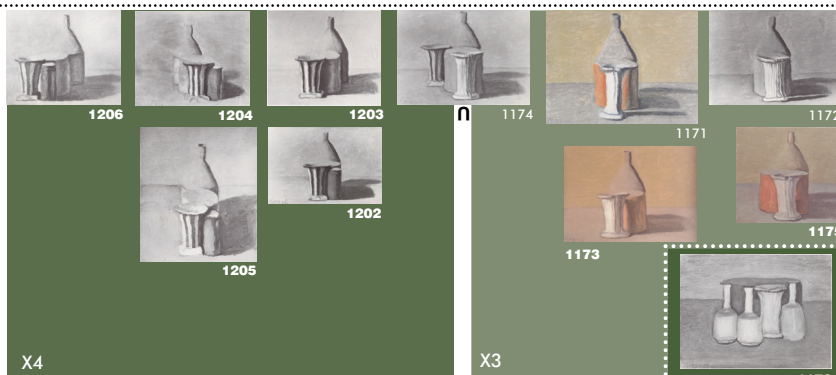
W 4

W 2

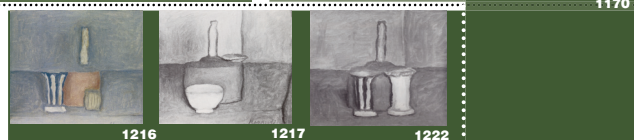
SERIE X

1954

1960



1961



1962



1963



1954



912

1960



1201

1961

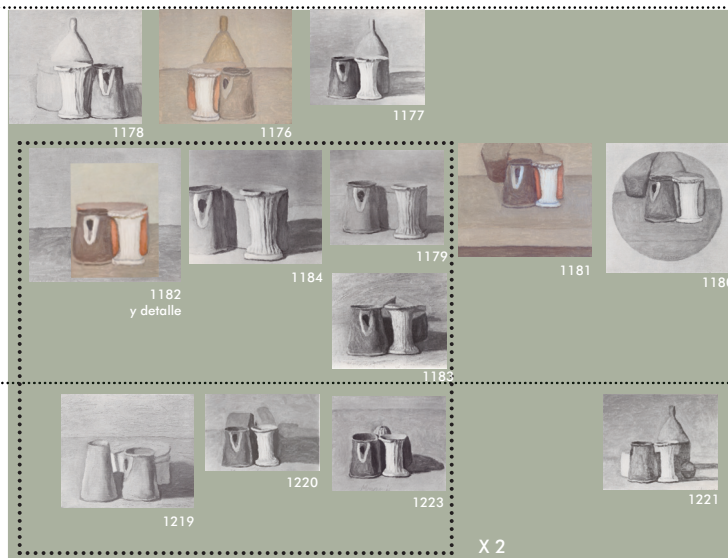


X1

1218

1962

1963



SERIE Z



P1955_1



962



965



948



964



963



972



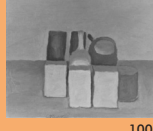
971



1006



1009



1008



1011



1014



1005



1007



1012



1013



1014

Z3

Z2



1054



1309



1343

Z1

1955

1956

1957

1963

1964

SERIE AC

1957



1050



1049



1066



1065



1064



1063



1062

AC 1

1958



1079



1080



1101



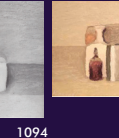
1100



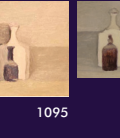
1099



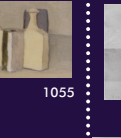
1094



1095



1055



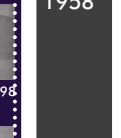
1096



1098



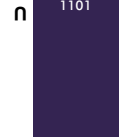
1090



1085



1082



1099



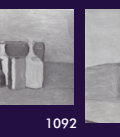
1091



1092



1093



AC 4

AC 2

1959



1138



1135



1136



1137



1139

AC 5



1157

1960



1186



1187

1961



1236



1237



1238

1962



1274

1963



1298



1299



1301



1300

AC 8



1302

AC 6

1308



1964



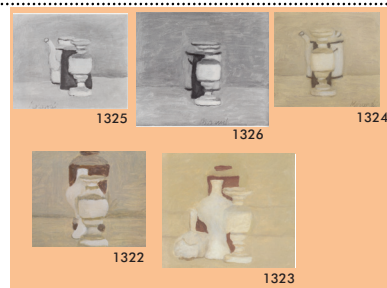
1341

AC 7

SERIE AG

SERIE AH

1963



1963



1964



ANEXO VII

GENEALOGÍA: OTRAS SERIES

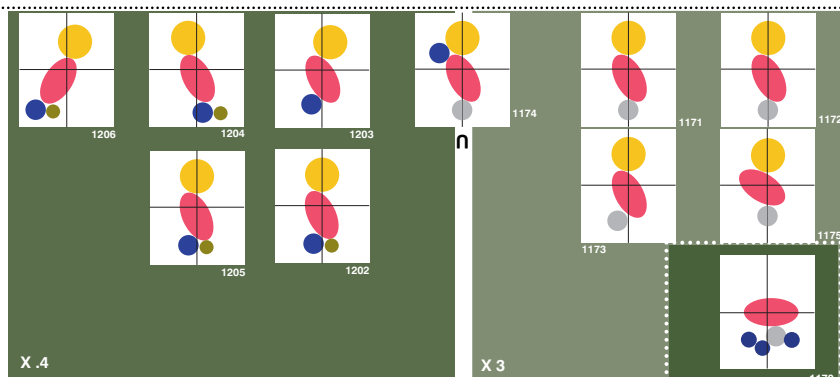
Nota:

Todas las miniaturas de los cuadros de Morandi están reproducidas a escala 1:20. También se hace constar el número de su catalogación.

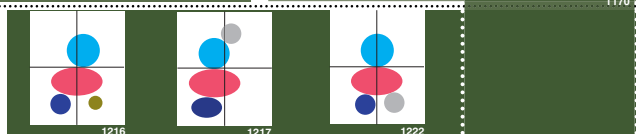
SERIE X EN PLANTA

1954

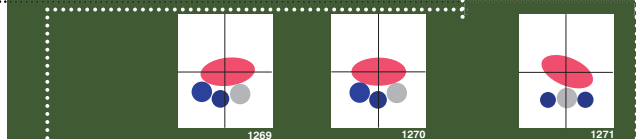
1960



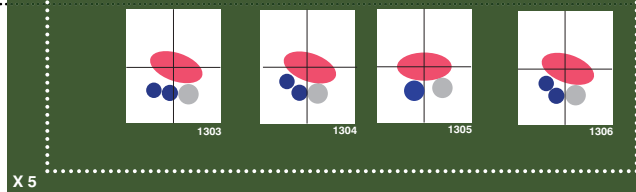
1961



1962



1963



1954



912



1201

1960



1178



1176



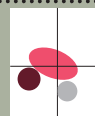
1177



1182



1184



1179



1181



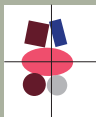
1180



1183



1219



1220

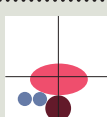


1223



1221

X 2



1218

X 1

1961

1962

1963

SERIE DE PAISAJES EN GRIZZANA

1942



396



P 1942/2

1943



470

1960



1213

1961



1248

1962



1292

1963



1334

ANEXO VIII

OBRA DE RAQUEL AGUILAR

A lo largo de estos años, la doctoranda compagina sus estudios sobre Morandi con la pintura. Hecho de gran relevancia sobre el que conviene reparar porque la mirada que se detiene en los aspectos formales de Morandi e indaga en las relaciones de sus cuadros es la misma que afronta la paleta propia y el reto de pintar.

En efecto, es el ejercicio de la pintura el que determina el punto de vista de la investigación hasta poder afirmar que, en líneas generales, los aspectos que se estudian en Morandi manifiestan las inquietudes que se presentan en la práctica pictórica.

Resulta clarificador recordar la afirmación de Morandi en la que señala como única fuente de enseñanza el estudio de maestros antiguos y modernos, quiénes pueden ofrecernos una respuesta a nuestras preguntas si las formulamos adecuadamente. Afirmación que se imprime en el carácter de la doctoranda y sobre la que vuelve una y otra vez cuando busca referentes que orienten su quehacer diario.

De este modo, un pequeño recorrido por la pintura que ha practicado durante estos años, sin dejar de asumir las intermitencias que posee y el conjunto de vivencias, influencias y referentes que más allá de Morandi conforman su punto de vista, completa y da sentido al estudio por tres motivos: simboliza la mirada de la doctoranda, refleja las enseñanzas de Morandi y, sobre todo, traduce una actitud.

Tesis y pintura pueden llegar a explicarse la una a la otra, tanto por los momentos en los que convergen como por sus diferencias. Tras una obra temprana, que identi-

ficamos con los óleos del 2004, en los que se reconoce una influencia directa de Morandi en algunos de sus rasgos más superficiales, da comienzo una búsqueda en la que si bien los conceptos aprendidos no se manifiestan de una forma tan clara, sí forman parte de la obra.

Con el objeto mostrar dicha trayectoria se ha elaborado una línea de tiempo que facilita la visión general de la obra a través de un ejemplo representativo de cada serie y un dossier que se detiene en cada una de ellas en el que se compagina la reproducción a toda página de algunas obras con la reproducción en miniatura del conjunto de la serie.



2004

2006



2008



9.1. LÍNEA DEL TIEMPO

2010



2013



2012



9.2. SERIE 1





2

◀ 1. A18.04, 2004
Óleo sobre tabla
60 x 80 cm

2. A6.04, 2004
Óleo sobre tabla
40 x 30 cm

3. A27.04, 2004
Óleo sobre tabla
30 x 40 cm



3

4. A29.04, 2004
Óleo sobre tabla
80 x 60 cm

5. A30.04, 2004
Óleo sobre tabla
80 x 60 cm

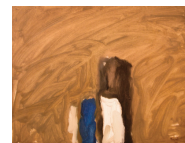
*El resto de las obras reproducidas en miniatura comparten características similares.
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: De 40x30 a 80x60 cm.
Exposición: Mesón de Morella. Ayuntamiento de Valencia. Noviembre 2004.*



4



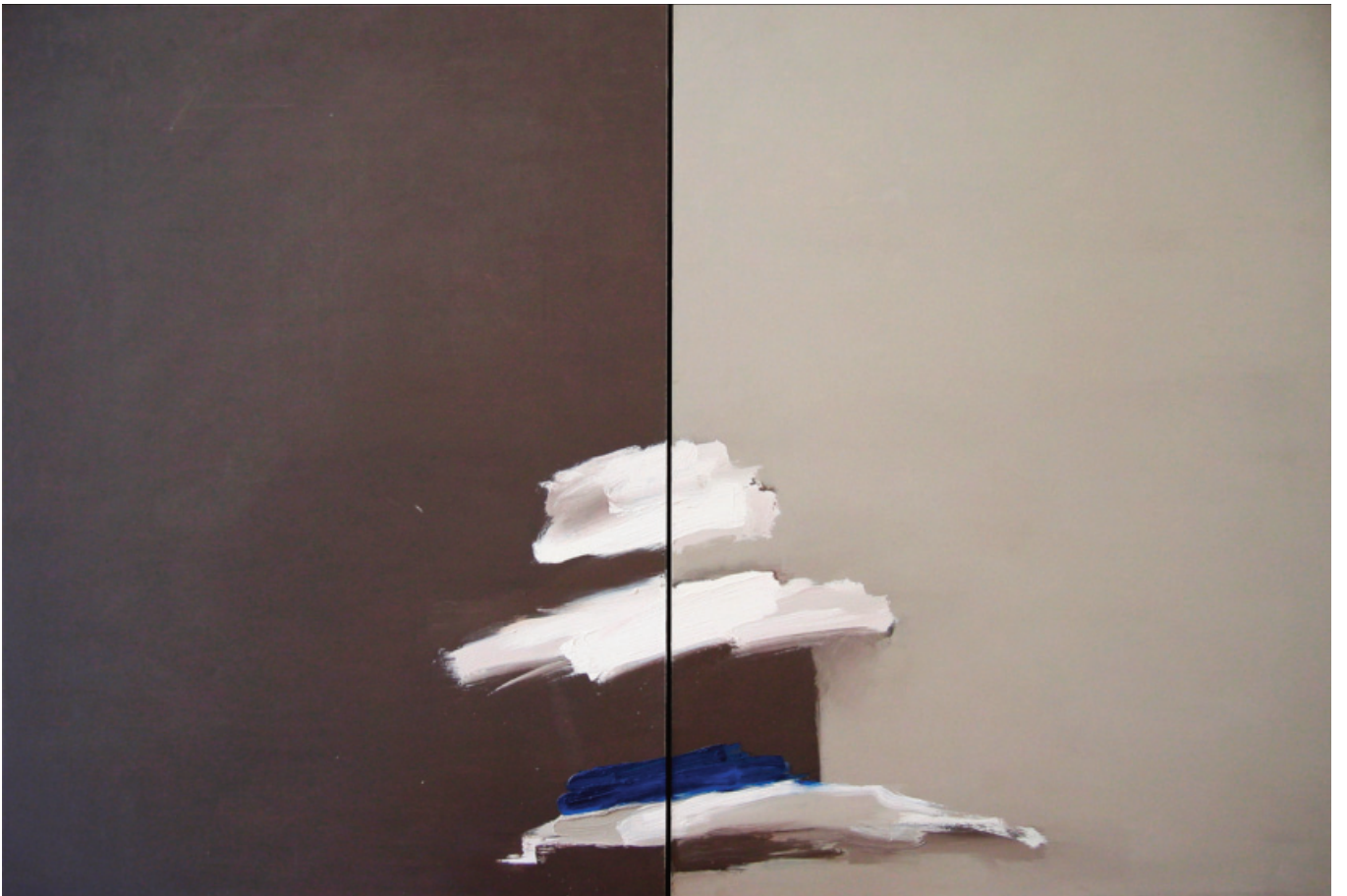
5

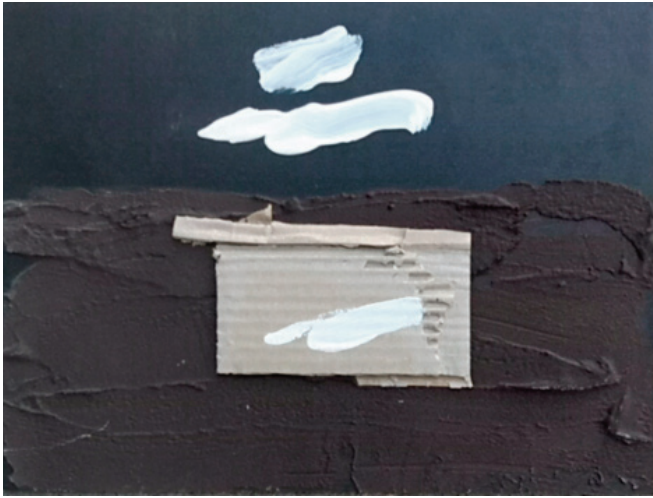




1000 mm.

9.3. SERIE 2





7

◀ 6. Sombrero VII, 2006
Díptico. Óleo sobre tabla
80 x 120 cm

7. Sombrero con cartón, 2005
Técnica mixta sobre tabla
30 x 40 cm

8. Sombrero azul, 2005
Óleo sobre tabla
60 x 80 cm



8

9. Sombrero II, 2005
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm

10. Sombrero III, 2006
Óleo sobre tabla
65 x 50 cm

*El resto de las obras reproducidas en miniatura comparten características similares.
Técnica: Óleo sobre tabla y óleo sobre lienzo.
Medidas: De 30x40 a 80x120 cm.*

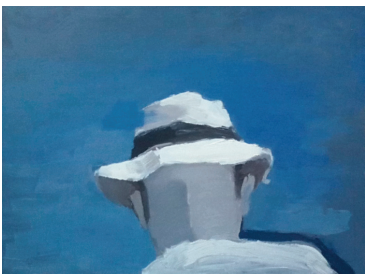


9



10





1000 mm.

9.4. SERIE 3





12



13

◀ 11. Niño en el césped, 2008
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm

12. Niño corriendo, 2008
Pastel sobre papel
32 x 33 cm

13. Niño recostado, 2008
Pastel sobre papel
29 x 30 cm

14. Niño en muro II, 2008
Óleo sobre lienzo
100 x 73 cm

15. Niño en árbol, 2008
Óleo sobre lienzo
100 x 73 cm

El resto de las obras reproducidas en miniatura comparten características similares.
Técnica: Óleo sobre lienzo
Medidas: De 80x80 a 120x100 cm
Exposición: Centro Cultural Jacaranda. Godella, 2009.

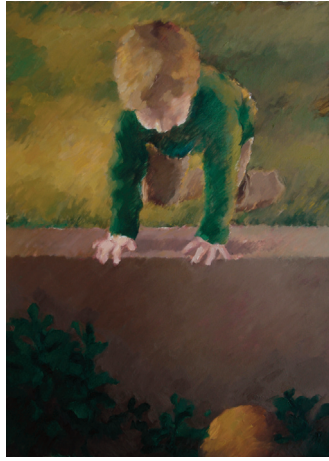


14



15





9.5. SERIE 4





17



18

◀ 16. *Niña en la mesa*, 2011
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm

17. *Tres figuras I*, 2012
Lápiz conté sobre papel
27 x 20,5 cm

18. *Niños en la cama I*, 2012
Lápiz y barra sobre papel
33,5 x 49,5 cm

19. *Niña en la mesa I*, 2011
Pastel sobre papel
70 x 49 cm

20. *Niña en la mesa II*, 2011
Pastel sobre papel
70 x 49 cm

*El resto de las obras reproducidas en miniatura comparten características similares.
Técnica: Óleo sobre lienzo
Medidas: De 100 x 73 a 114 x 146 cm
Exposiciones: Sala CAM de Torrente, 2011. Y, el Matadero, Godella, 2012.*



19



20



1000 mm.





9.4. SERIE 5





22

◀ 21. Rama, 2013
Óleo sobre lienzo
114 x 162 cm

22. Puerta y copa, 2012
Pastel sobre papel
14,8 x 21 cm

23. Copas, 2012
Pastel sobre papel
14,8 x 21 cm

24. Interior, 2013
Óleo sobre lienzo
100 x 73 cm

25. Copas, 2013
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm



23

*El resto de obras reproducidas en miniatura comparten características similares.
Técnica: Óleo sobre lienzo y pastel sobre cartulina.
Medidas: De 60 x 60 a 114 x 162 cm
Exposición: Casa Cultura de Rocafort. Noviembre 2013.*



24



25





1000 mm.

