

Grado en Historia del Arte
Curso Académico 2016 - 2017

GIORGIO MORANDI. DE LA NATURALEZA AL ALMA



Trabajo realizado por GIULIA DI MODICA
Dirigido por FRANCISCO JOSÉ GALANTE GÓMEZ

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1 Justificación	3
1.2 Objetivos	5
1.3 Procedimiento y fuentes de trabajo	5
1.4 Fases del trabajo	6
2. Producción de los paisajes	6
3. Biografía	9
4. Los paisajes de juventud: entre tradición y modernidad	12
4.1 Análisis de la obra	16
5. Años 20. El aprecio por el volumen y la producción en serie	24
6. Años 30. La libertad expresiva	31
7. Años 40. La guerra y los paisajes del alma	36
8. Años 50. El vacío de los volúmenes en los paisajes	44
9. Años 60. Hacia la abstracción	48
10. Conclusiones	52
11. Bibliografía	53

1. INTRODUCCIÓN

En el presente Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte analizamos la figura del pintor italiano Giorgio Morandi, en relación con la producción dedicada al tema del paisaje.

Es un joven pintor cuando las vanguardias empiezan su revolución en el arte, sigue su actividad en el periodo de entreguerras y alcanza su madurez en la posguerra, dejándonos en un momento simbólico para el desarrollo del arte contemporáneo en Italia: 1964, año de la I Exposición *Pop Art* en el país. De este modo, seguir la evolución formal de Morandi es recorrer una parte de la trayectoria del arte del siglo XX italiano.

Estudiar a este artista significa sorprenderse por la profunda humanidad y la exigente actitud intelectual que demuestra. Se caracteriza por un espíritu de indagación permanente sobre el ser de la pintura, la forma y las distintas técnicas cultivadas, a la vez que revela tener un profundo sentido de la realidad, inmerso en la tradición italiana y la modernidad de su presente.

Este aspecto de su personalidad, como hombre y como artista, emerge de un modo fascinante y muy claro en su pasión por el paisaje, un género al que dedica parte de su producción pictórica. Si el arte es el ámbito de la inteligibilidad de las emociones, en los cuadros de Morandi se percibe una sensibilidad y una energía expresadas en la totalidad de los componentes formales en el gesto, la luz, la sombra y el color, capaces de transmitir los elementos emocionales.

En su apuesta por una particular plasticidad, se revela un pintor que evoca, alude, sugiere, pero nunca describe. De este modo Morandi aparece como un poeta, más que un novelista, más cercano pues a la verdad de las cosas, nunca ha querido ilustrar algo, sino solo contemplar en silencio el misterio del ser, más allá de la apariencia de lo real, del simple dato fenoménico.

1.1. JUSTIFICACIÓN

Aparentemente simple y repetitivo, conocido sobre todo por las famosas botellas de sus bodegones, el italiano Giorgio Morandi es en realidad un pintor con múltiples facetas y una obsesión poética constante, constituyendo un claro ejemplo de cómo un único pintor puede integrar en su seno técnicas y lenguajes tan diversos. Según un prejuicio que se circunscribe a una buena porción de público, pensar en Morandi es pensar en sus naturalezas muertas, como si estas fueran la expresión más representativa de su arte.

Sin embargo, se evidencia la fragilidad de este pensamiento si consideramos que pocos artistas modernos han nacido, como él, bajo una vocación tan constante e inalterada, pocos han mantenido con tal dedicación un compromiso formal tan intenso. De hecho, la fidelidad y la

devota entrega al arte son las principales características del pintor, cuya vida ha enteramente dedicado a meditar sobre las diversas modalidades de representación y al coloquio constante con una realidad que es, a la vez, apariencia natural y espejo de su mundo interior.

No obstante, se tiene la impresión de encontrarse frente a una ventana abierta a un espacio aún por explorar, un aspecto aún escasamente divulgado: el de Giorgio Morandi como pintor de paisajes. Pese a que, numéricamente, los paisajes constituyen un quinto de su entera producción, es con este género con el que comienza su trayectoria de artista, y es a el que recurre en determinados momentos de su vida, representando una presencia constante aunque no continua.

Por tales motivos, el presente Trabajo de Fin de Grado procura centrar la atención sobre este aspecto de su arte, y ofrecer una contribución, limitada pero específica, a un nuevo enfoque al objeto de sugerir posibles y distintas lecturas. De este modo, se quiere comprender de manera más exhaustiva una parte de su actividad artística conocida y divulgada en menor medida, que merece incorporarse a su faceta como artista plástico.

Además, si la importancia de Giorgio Morandi es bastante reconocida en Italia, carece de la adecuada atención en los planes de estudio fuera del país, hecho totalmente justificable con la infinita amplitud de la materia referida al arte contemporáneo. Investigar sobre su figura, y un aspecto específico de su pintura, pretende ser una pequeña aportación a la grandeza de este artista.

El interés personal en desarrollar un trabajo de Giorgio Morandi radica en el haber aportado un nuevo aire de modernidad a la pintura de mi país. Como italiana que vive lejos de sus raíces, me interesa profundizar en un capítulo importante del arte contemporáneo de mi tierra. Un artista, en definitiva, que difícilmente se puede insertar en ese gran bullicio que fue el arte del siglo XX, y descubrir su más íntima índole: la naturaleza de un hombre dedicado constantemente a la búsqueda de su propia interioridad. Este último es el motivo por el cual, al intentar definir la temática de los cuadros aquí seleccionados, se acabe pensando en una pintura de paisaje insólita, no tanto centrada en la representación del entorno natural. Es más bien una pintura del *paisaje interior*, una forma de expresión artística que nos ofrece un amplio panorama de su alma.

1.2. OBJETIVOS

Los objetivos principales marcados en la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado son los siguientes:

- Indagar el contexto histórico y personal del autor, para comprender el resultado de sus obras relativo a las pinturas de paisaje.
- Estudiar el desarrollo formativo del artista y su evolución a través de distintos lenguajes, para asimilar el objetivo de sus experimentaciones. En particular, se quiere resaltar el proceso ontológico del pintor en abarcar el género del paisaje.
- Destacar su incesante investigación formal en la elaboración de sus obras y los motivos que lo conducen a una neta esencialidad plástica.
- Avanzar hipótesis sobre las posibles interpretaciones críticas de sus pinturas de paisaje además de los análisis estéticos.

1.3. PROCEDIMIENTO Y FUENTES DE TRABAJO

Para la elaboración de este trabajo se ha contado con fuentes de información de distintos tipos e idiomas. Debido a la falta de publicaciones exhaustivas sobre esta particular faceta del artista, y sobre todo en lengua castellana, se ha procedido al estudio de su biografía y del contexto cultural e histórico en que se inserta, aspectos generales pero esenciales para comprender mejor la personalidad, el modo de trabajar y los motivos que lo inducen a tales resultados. Para esta parte ha sido fundamental la obra de Janet Abramowicz, *Giorgio Morandi. The Art of Silence*, texto clave para seguir el itinerario del artista en el panorama cultural del momento. Hay que subrayar también la importancia de Marilena Pasquali, máxima experta sobre la figura de Morandi, con el texto *Giorgio Morandi: saggi e ricerche, 1990-2007*.

En cuanto al tema específico de los paisajes, se ha comprobado una carencia de publicaciones exhaustivas. Sin embargo, han sido fundamentales la publicación *Giorgio Morandi, l'immagine dell'assenza*, en que la Pasquali analiza el periodo de la II Guerra Mundial y la estancia en Grizzana, y algunos textos inéditos de Maria Cristina Bandera, especialista en el trabajo de Morandi, proporcionados por el archivo electrónico de la Università degli Studi di Genova. Los recursos electrónicos han sido fundamentales para poder consultar las fuentes directas de las antiguas revistas italianas, como *La Voce*, donde los críticos empezaron a hablar de Morandi. Asimismo, otras publicaciones han sido proporcionadas por el *PuntoQ*, herramienta de

búsqueda de la Universidad de La Laguna.

Para conocer directamente los pensamientos del artista, ha sido imprescindible la obra de Karen Wilkin *Giorgio Morandi. Obras, escritos y entrevistas*.

Sin embargo, el método más utilizado ha sido el estudio directo, intenso y prolongado de las obras mismas. Para realizar este trabajo, hemos estado en directo contacto con las imágenes, las únicas en grado de hablar e inspirar las comparaciones y las interpretaciones críticas aquí avanzadas. Una gran relevancia han tenido los catálogos de exposiciones, que han podido proporcionar una visión más completa sobre su producción.

1.4. FASES DEL TRABAJO

Para la elaboración del trabajo ha sido oportuno contextualizar la actividad de Morandi como pintor de paisaje, para podernos ubicar frente a una extensa producción pictórica de varios tipos, resaltando cuando y en qué medida se dedica a este tema.

A continuación, se expone una breve biografía del artista debido a que su arte no puede ser comprendido sin su contexto personal.

En cuanto al desarrollo del tema, hemos decidido organizar la exposición de su trabajo en periodos, precisamente por décadas, al objeto que se pueda visualizar mejor la evolución de sus investigaciones formales desde los experimentos de juventud hasta alcanzar la madurez de un lenguaje propio. Esta clasificación permite resaltar la actividad durante la II Guerra Mundial, momento en que su producción logra una consolidación y un significativo importantes en cuanto a la pintura de paisaje. Además, se dejará evidente su evolución hacia un arte cada vez más puro, simple y esencial, alcanzando puntos extremos en los últimos años de su vida.

2. PRODUCCIÓN DE LOS PAISAJES

Creo que expresar la naturaleza, es decir el *mundo visible*,
sea la cosa que más me interesa.

(Wilkin, 2007: 63)

La atención de Morandi hacia el mundo visible es testimoniada por el gran número de paisajes que figura en su producción artística, a lado de las preponderantes naturalezas muertas y las pinturas de flores. Contrariamente a lo que se piensa, Morandi empieza como paisajista, con una propensión reflejada en los nueve paisajes que pinta entre 1910 y 1913, frente a un

cuadro de flores, uno de naturaleza muerta y otro de figura. Pero es este el tiempo de pruebas y de experimentaciones en distintos terrenos, cuando la atención de Morandi salta rápidamente hacia otras cuestiones formales. De hecho, en la década comprendida entre 1914 y 1924, con el interludio de su llamada fase metafísica, Morandi privilegia la naturaleza muerta y pinta solo trece paisajes.

Su actividad de paisajista se retomará aún más intensa en 1925 con cinco lienzos, para luego regresar con vigor en 1927, año de su estancia en Grizzana, cuando encuentra en el pequeño y silencioso pueblo de los Apeninos boloñeses, el lugar a él más afín, al punto de convertirse en el sujeto elegido por su pintura de paisaje hasta 1944, y luego otra vez desde 1960 hasta el verano anterior a su muerte, acaecida en 1964.

El pueblo de Grizzana, que hoy presume del nuevo nombre en honor al pintor (Grizzana Morandi), representa el pretexto figurativo en los años 1933-1938, un periodo de gran concentración de sus paisajes, en particular 32 realizados entre 1935 y 1937.

Pero es en los años de la II Guerra Mundial, cuando Morandi vive un exilio forzado en Grizzana, que su pintura de paisajes se desarrolla con intensidad. Desde 1940 hasta 1944 el pintor escapa de los bombardeos aéreos sobre la ciudad de Boloña y busca refugio en el pueblo donde antes solía transcurrir solo el periodo vacacional de verano. Experimenta aquí una sublime concentración artística, reflejada en la enorme producción de la época bélica (Bandera, n.d.:b):

- 50 paisajes en 1940
- 24 paisajes en 1941
- 16 paisajes en 1942
- 23 paisajes en 1943

Su producción desciende poderosamente en 1944 cuando pinta solamente tres paisajes y al año siguiente, el último de la guerra, realiza tres.

En esta época, Morandi no puede trabajar bien por el malestar causado por el exilio a Grizzana, el precipitar de los eventos y por las malas noticias que les llegaban de sus amigos.

Los paisajes de Grizzana vuelven a figurar en su producción en 1960, en que pinta 39, hasta 1963.

A partir de 1954, Morandi se limita a observar la realidad desde la ventana de su estudio boloñés, encontrando su sujeto en el tranquilo espacio contenido en el patio su casa de Via Fondazza. Una realidad que había aparecido esporádicamente en algunas obras de los años anteriores.

Estas variaciones en su producción, aquí sugeridas, son debidas en parte a factores de orden

externo, fácilmente localizables en su ordenada vida que mantenía una relación directa y constante con las cosas, los lugares, las horas, las estaciones. Morandi pintaba sus paisajes sobre todo en verano, en Grizzana, donde vivía en la última planta de una casa alejada del centro, asomada a la campiña, desde donde se veía el grupo de casas denominado Casas del Campiario, que figura de protagonista en muchas de sus pinturas. La única alternativa a Grizzana era el jardín del patio de su casa boloñesa en Via Fondazza, o lo que podía ver más allá de los tejados y de los árboles desde la ventana de su habitación-estudio.

En estos paisajes solitarios se puede notar el elemento esencial de su poesía. Es la búsqueda de integridad, de austera simplicidad, el deseo de liberar la comunicación pictórica de las cargas del propio tiempo, del orgiástico vitalismo que proliferaba en esos años en la cultura artística. Se manifiesta, de forma embrionaria, el mundo morandiano como si hubiera sido justamente el paisaje, más de cualquier otra forma de arte, a acercarlo a sus primeros intereses pictóricos (Cézanne, Seurat, Corot). Como si hubiera sido el paisaje la experiencia más adecuada a dirigirlo en el difícil camino de la concienciación, sobre el significado más profundo del arte y, por cierto, de su propio mundo interior.

El proceso de pintar para Morandi era ontológico, sea con los paisajes que con las naturalezas muertas. Es decir, que no se sentaba en frente del sujeto a pintar, sino que el motivo nacía muy lentamente en su mente. Si sus pinturas se ejecutaban casi siempre de una sola sesión, resueltas sin arrepentimientos, con un dominio absoluto de los tonos y de las formas, es porque esto ocurría solo después de una larga incubación, tras una lenta y meditada asimilación del motivo. Es decir, cuando el cuadro estaba ya finalizado en su mente. Morandi es una mente constructora de imágenes, con las naturalezas muertas se ubicaba en frente a sus objetos, los miraba intensamente, como un jugador de ajedrez que piensa en su siguiente movimiento, teniendo bien claro el resultado del partido entero. Con la misma atención movía los objetos en el silencio, en la luz filtrada de su estudio, en la mesa llena de signos y números referentes a las composiciones ya realizadas.

Para concebir sus paisajes, el proceso era parecido, pero algo diferente. Lo podemos imaginar a la ventana de su casa en Grizzana mirando durante largo tiempo los montes y los valles, entrecerrando los ojos y eligiendo en la lejanía un particular del paisaje. Una vez encontrado, lo vuelve a buscar con la luz justa, para luego dilatarlo, simplificarlo, transfigurarlos, a través de una meditada elaboración, en la mente antes que en el lienzo. Es un modo de pintar que a veces parece hecho de la nada, de pocos y libres trazos que marcan los árboles, la curva leve de la

colina, la geometría sin adornos de las casas, evocando el silencio de una Italia pasada y el eco de un momento del mundo irrepetible.

Puede ocurrir que después de tantas reelaboraciones, la búsqueda formal alcance su última afinación que perturba la imagen real hasta el límite de la violencia, aunque siempre sea una violencia controlada. De este modo, formas indistintas y agitadas que conservan la huella de antiguas geometrías, toman el control sobre la medida clásica interior de Morandi. Cuando se verifica este traspaso, naturalezas muertas y paisajes parecen confundirse en una unidad que les acomuna: como en las conchas de un grabado que parecen montañas contra el cielo, o los paisajes de ciertas acuarelas que recuerdan a las tramas matéricas de sus botellas.

3. BIOGRAFÍA

Giorgio Morandi nace en Boloña el 20 de julio 1890, siendo el primero de cinco hijos. Además de su hermano Giuseppe, fallecido en 1903 a la edad de once años, nacen después de él las tres hermanas que, junto a la madre, le acompañarán durante toda su vida: Anna, Dina y Maria Teresa. Según relata Abramowicz (2007), la familia vivió inicialmente en una villa boloñesa en Via Lame, hasta que el padre murió en 1909. La madre se queda entonces viuda con solo 39 años y 4 hijos, y con el rápido cambio de la situación económica familiar se ven obligados a dejar la mansión y a trasladarse al centro de la ciudad de Bolonia en Via Fondazza 36, donde Morandi seguirá trabajando en su habitación-estudio hasta la muerte acaecida en 1964. En un primer momento, ocuparon un apartamento de la segunda planta con ventanas a la calle. Más tarde, en los años 30, adquieren otro en el mismo edificio, del que pueden hacer uso del jardín del patio, protagonista de algunos óleos y grabados del joven artista.

Siendo aún adolescente, demuestra una precoz predisposición artística, y en 1907 se matricula en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, que frecuentará hasta 1913, año en que realiza también los primeros paisajes de Grizzana. Al año siguiente empieza su actividad como maestro de dibujo en varios colegios, una carga que mantendrá hasta 1930 (Bandera, n.d.:b).

En 1915 es llamado a participar a la Guerra como granadero, debido a su elevada estatura, pero se enferma gravemente y viene declarado definitivamente exento del servicio militar. Por tanto, pasa el verano del año siguiente en una localidad de los Apeninos (Tolé di Vergato) y se dedica a la pintura de paisaje. Hasta la II Guerra Mundial, la vida de Morandi transcurre sin muchos sobresaltos, se informa y participa de los movimientos artísticos que se estaban desarrollando, mientras convive con sus tres hermanas, todos solteros, en un ambiente doméstico ordenado y

tranquilo, donde se respira la individualidad de cada uno, estado fundamental y propicio para el trabajo del artista.

En 1930 le asignan *per chiara fama*¹ la cátedra de Técnicas de Grabado en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, profesión que mantiene hasta el año de su jubilación en 1956 (Bandera, n.d.:b).

En esta década, realiza largas estancias de verano en Grizzana donde pinta numerosos paisajes y goza de gran placidez, hasta el estallido de la II Guerra Mundial. Tuvo que encontrarse todavía allí cuando el 1 de septiembre la radio anuncia que Alemania había invadido Polonia. En junio de 1940 Italia entra en el conflicto declarando la guerra a Francia e Inglaterra, aquellos países que Morandi llamaba democráticos, un hecho que le hizo tomar aun más distancia de las intenciones del gobierno (Abramowicz, 2007).

Los años 40 empiezan entre los bombardeos de los aliados y las masacres nazis de civiles inocentes. En medio de estos hechos terribles, en que la vida humana valía 5 quilos de sal (era la recompensa que ofrecía el ejército alemán a quien denunciara un partisano) Morandi nunca dio alguna explicación sobre su falta de posición en estos años, manteniendo una determinada neutralidad. Esta neutralidad, tan criticada, se ha entendido como su personal reacción (Pasquali, 1994). Morandi fue capaz de encerrarse en sí mismo, dejando fuera los eventos terribles que acaecían a su alrededor. Reacciona a este sufrimiento interior mediante la obra de arte. Pintar fue el único objetivo de estos años, en un lugar en que su familia podía disfrutar de un poco de seguridad. La suya fue una pintura pasiva a los eventos, de aparente resignación, pero marcada por una profunda revuelta interior.

El 23 de mayo de 1943 Morandi es arrestado por la policía fascista, que registra su casa de Bolonia y confisca un paquete de cartas. Se lo llevan en un coche de la policía política hacia la cárcel de San Giovanni in Monte. Sin saber porqué, con 53 años Morandi pasa una semana encarcelado. El mismo día arrestan también a sus amigos Francesco Arcangeli, Antonio Rinaldi, Giuseppe Raimondi y Cesare Gnudi. Le liberan al sábado siguiente, de nuevo sin saber los motivos. Más tarde descubrirá que fue arrestado a causa de su amistad con Carlo Ludovico Ragghianti, que expulsaron de la Normale de Pisa por no adherirse al Fascismo. Este se encontraba en Bolonia para intentar reanimar al Partido d'Azione, y en ocasiones iba a casa de Morandi a visitarlo (Pasquali, 1994). Esto fue suficiente para animar las sospechas de la policía. El 23 de julio Mussolini es expulsado del poder, por lo cual hace esperar en la llegada de un periodo de paz, pero, al contrario, estaba empezando una nueva y más violenta fase. El 8 de

¹ Es una modalidad, de carácter excepcional, que permite contratar profesores ordinarios en base al reconocimiento de sus aportaciones, según un sistema *ad personam* que no requiere la participación a oposición.

septiembre el gobierno Badoglio firma el armisticio con los aliados, trasladándole así el poder sobre el territorio italiano. Se disuelve el ejército y sigue una dura toma de posesión por parte de los alemanes que ocuparon el norte de Italia entre 1943 y 1945. Aumentan las represalias en contra de los civiles y se intensifican los bombardeos sobre Bolonia, que ocupa una posición estratégica.

Frente a este panorama, Morandi decide refugiarse todo el invierno en Grizzana, desde septiembre 1943 hasta agosto 1944, en el lugar donde veraneó durante 15 años.

Los aliados estaban llegando a Florencia y no tardarían en llegar a los Apeninos, mientras al otro frente seguían las persecuciones y las matanzas. Se respiraba angustia y desesperación en todo el país, ahora más dividido que nunca, pero no solo en las ciudades sino también en los pequeños pueblos de las afueras, como en Grizzana donde se percibía miedo e inseguridad.

Es el año más dramático en la vida de Morandi, que lo llevaría a releer su amada naturaleza con una intensidad nueva, marcada por un misterioso sentido de lo indecible y una inquieta nostalgia. En los momentos que pinta está toda la voluntad de no rendirse a los monstruos de la guerra, de salvar, en el momento más difícil, la coherencia de sus razones vitales.

La muerte había llegado rápidamente a esta aldea, que pronto se había convertido en cuna de la actividad partisana: el 22 de julio de 1944 tuvo lugar la Masacre de Grizzana (Pasquali, 1994). Cinco hombres y dos jóvenes fueron capturados en una zona cercana y obligados a desfilar por el pueblo, pasando frente a la casa de Morandi, cruzando precisamente aquella calle blanca que tantas veces había pintado y que en pasado parecía conducir a metas más serenas. Al final del desfile, los guardias los fusilaron y dejaron los cadáveres a la vista de la población, expuestos como un signo del terror.

Morandi había visto y referirá más tarde que se quedó toda la noche sentado en absoluto silencio, cubriéndose la cara con el brazo.



Ilustración 1 La strada bianca, 1941

En septiembre vuelve a Bolonia y no regresa a Grizzana durante los siguientes 14 años, hasta 1959. De este modo, los paisajes casi desaparecen de su producción, salvo algunas vistas urbanas desde la ventana de su estudio. Junto al malestar que le proporcionaba pensar en Grizzana, no puede volver a causa de las dificultades para moverse, las comunicaciones entre la ciudad y el pueblo no estaban todavía recuperados, la casa estaba dañada y la madre enferma. En los años 50 la familia busca una casa para reformar en Grizzana, hasta que Morandi diseña

una propia, simple, cúbica y justo en frente de las Casas del Campiario, que habían sido el centro de su inspiración.

De este modo el círculo se cierra, en la década de los 60 vuelven aquellas imágenes de los años del conflicto, esos lugares de paz profanados por la guerra que Morandi había tanto amado.

En febrero de 1964 firma su última naturaleza muerta, y se apaga el 18 de junio después de un año de enfermedad, en la misma casa de Via Fondazza donde vivió durante 50 años.

Marilena Pasquali (1994) nos reporta las palabras de Stefano Bottari:

Nos ha dejado en punta de pie, con la misma aristocrática discreción, con la misma sonriente humildad con que ha vivido. Su arte, hecha de luz y de silencio, se queda como el espejo de su vida, como su vida es el espejo de su arte. Pero si se ha apagado la luz de sus ojos, no se apaga la luz que está en sus obras. Por el contrario, crece, brilla cada vez más alta, así como crece el silencio de sus imágenes mientras asumen el respiro de lo eterno. (35)

4. LOS PAISAJES DE JUVENTUD: ENTRE MODERNIDAD Y TRADICIÓN

Las primeras obras de un artista son siempre como unos ejercicios a cinco dedos y las enseñanzas a seguir son los principios de una generación más vieja que él, hasta que haya alcanzado la madurez y encontrado su propio estilo. Es por esto que usted ha encontrado, en mis obras de 1912 a 1916, el influjo de los primeros cubistas y en particular modo de Cézanne. (WILKIN, 2007: 145)

Las obras del primer periodo, los años 10 en particular, se pueden analizar en función de las múltiples experiencias visuales de Morandi. En esta fase inicial reflexiona sobre el pasado remoto, que le lleva a mirar hacia unos artistas considerados los maestros de la pintura, y a la vez una mirada hacia el pasado más próximo, es decir el de las primeras vanguardias históricas. Morandi va probando poco a poco su registro expresivo frente a una realidad que se revela rica e inesperada, en la cual busca la aportación que cada variación puede hacer a la sustancia de sus imágenes. Por tal motivo no podemos esperarnos una evolución lineal y consecucional, ya que estos años ricos de encuentros, sugerencias, inspiraciones, llevan al joven Morandi, inquieto y ávido de conocimientos, hacia múltiples direcciones.

Es a esto que se refiere cuando habla de “ejercicios a cinco dedos”.

En el mismo año en que Morandi ingresa en la Academia de Bellas Artes, tenía lugar en París la primera gran retrospectiva de Paul Cézanne, con tal repercusión internacional que se

consideró el punto de partida del arte del siglo XX.

La exposición no pasó desapercibida tampoco para Morandi que como confió una vez:

Si había alguien en Italia, de mi generación de jóvenes pintores, que siguiera el desarrollo del arte francés, ese era yo. En las dos primeras décadas de este siglo había muy poco italianos que estuvieran tan interesados como yo por la obra de Cézanne, Monet y Seurat. (WILKIN, 2007: 144)

En efecto, desde sus inicios Morandi se revela orientado hacia el más moderno naturalismo francés. En particular, Cézanne recubrió un rol determinante en su formación, al extremo de representar el modelo elegido y la más firme referencia.

Desde joven leyó con atención los artículos que Artengo Soffici publicaba sobre Cézanne en las revistas italianas de prestigio, donde se preocupaba de resaltar el rol primario que ejerció en la superación del Impresionismo y en la evolución de un nuevo renacimiento pictórico capaz de fusionar lo moderno con lo clásico, es decir la impresión con el estilo. En un artículo, el escritor toscano explica (Soffici, 1909: 596):

Como dice su nombre, la escuela impresionista vivía de impresiones: no había pues, tiempo para reflexionar. Cuando un espectáculo impresionaba a un artista, este debía solo fijar su caballete, colocarse en frente y copiar, olvidando toda regla, todo canon, toda enseñanza.

Y sigue:

[Cézanne]tuvo que entender como toda aquella obra [de los impresionistas] fuera sobre todo empírica y descriptiva, y como en ella faltara el sello de esta voluntad divina que atrae hacia sí las formas de las cosas, las analiza, las concentra y las devuelve, transformadas, a vivir en el universo una vida eterna que se llama estilo.

Este último concepto es fundamental para explicar el proceso de interiorización y síntesis al que nuestro artista aspira. Morandi entendió rápidamente la importancia del acto contemplativo y del valor del tiempo en el proceso pictórico, y estableció un compromiso con la experiencia diaria que surge de la observación de la naturaleza. Se trate de una naturaleza muerta o un paisaje, Morandi pasaba horas y horas contemplando el sujeto, observando cómo su aspecto iba transformándose continuamente según los movimientos de la luz y del tiempo.

El momento de la contemplación es fundamental para acumular las experiencias que, pasadas por el filtro de la propia naturaleza interior, el artista tiene que sintetizar en imágenes.

En otro artículo Soffici dice:

Ya que no se trataba de analizar, sino de reunir en sublime unidad los frutos de una tal experiencia, él [Cézanne] ha reducido al mínimo necesario los elementos descriptivos y ha dirigido todas sus fuerzas a expresar con cruda sinceridad el carácter de las cosas. Su color y su trazo son aspros, pobres y brutales. En su pintura se encuentran los conflictos cromáticos que Masaccio suscitó por primero en los frescos de la capilla Brancacci al Carmine. (Soffici, 1911: 61),

De este modo el escritor toscano enlaza maravillosamente la modernidad del maestro francés con la tradición italiana del primer renacimiento, citando a aquellos artistas que se seguían llamando “primitivos”.

El primitivo de hoy reúne en sí la experiencia de muchos siglos, y para quien sabe detectar este carácter, no será difícil reconocer en él la suprema expresión de la modernidad. Si se quisiera establecer la relación que existe entre el arte de Cézanne y la de un primitivo italiano, etrusco o egipcio, deberíamos decir que él ha hecho una síntesis *a posteriori*, mientras estos hicieron una síntesis *a priori*.

Es muy relevante como las palabras que Soffici emplea para describir el proceso pictórico de Cézanne, se puedan aplicar perfectamente al arte de Morandi, pudiendo deducir así el importante rol que estos artículos recubrieron en su juvenil formación. Estas palabras debían de sonar compatibles con su naturaleza.

Exhortado por estos textos, Morandi estudia con atención el libro de Vittorio Pica sobre los impresionistas franceses² (Abramowicz, 2005). En sus primeras exploraciones, Morandi no pudo contar con las obras originales, pero le fue suficiente consultar este libro que contenía un rico apartado de reproducciones, excepcional por aquel tiempo, que apeló a la sensibilidad del joven pintor que ya sabía leer y seleccionar lo que mejor se afinaba a su naturaleza. Le llamó la atención, sobre todo, las ocho reproducciones de cuadros de Cézanne, todos en blanco y negro. Pero quizás sea por esta limitada bicromía que se hace aún más visible la gran aportación de Cézanne, es decir dar al cuadro un armazón, una estructura firme que construye la naturaleza en base a las formas primordiales del cubo, la esfera y el cilindro. Es esto, en mayor medida, lo que Morandi aprende del maestro Cézanne.

Sin embargo, no hay que entender a Morandi como una copia del artista francés, al contrario,

² Se trata de la obra *Gl'Impressionisti Francesi* de Vittorio Pica, publicado en 1908 por el Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

se trata de un estimulante diálogo entre los dos pintores.

Lo mismo ocurre con los primitivos del Renacimiento italiano. La relación con estos antiguos maestros toscanos se explica por el debate que Morandi establece con ellos en referencia a la recuperación de la pura plasticidad y por la calculada armonía geométrica, que demuestran su atención por las relecturas en clave modernista difundidas por Soffici y Carrá en sus artículos. La génesis del paisaje morandiano no es nunca producto de la toma directa, sino de una larga elaboración mental. Si es verdad que aprendió a situarse frente al motivo, su procedimiento es, en realidad, mucho más complejo y meditado. Morandi, amante de la naturaleza, de sus luces y colores, no es absolutamente un pintor naturalista, y como los artistas del Quattrocento italiano, en primer lugar Piero della Francesca, la referencia de la naturaleza pasa a través de una organización compositiva, que vuelve el motivo similar a la realidad pero también lo transforma. Además, la lección de los artistas del Quattrocento no tiene sus frutos solo en la representación formal, sino también en un especial uso del color, y quizás sea por estos, que en los primeros paisajes parece reconocerse el tono rosado de los antiguos frescos.

En este primer periodo, Morandi se interesa también por algunas propuestas artísticas contemporáneas, como son la Pintura Metafísica y el Futurismo, pero siempre según ese diálogo libre y fecundo que caracteriza al pintor boloñés. Incluso en los años en que se vinculó a la Pintura Metafísica, nunca consideró tal su obra, ya que no eran los significados simbólicos lo que le interesaba sino la búsqueda de otras expresiones formales, como ha declarado:

Los cuadros de este periodo son puras naturalezas muertas y no tienen nada que ver con la metafísica, la psicología o la literatura. He evitado siempre los símbolos metafísicos. Creo más en el arte por sí misma que a su conjunción con la religión, la justicia social o el honor nacional. Nada me es más ajeno que un arte que sirva a otros fines que no sean el arte. (WILKIN, 2007: 146)

En su acercamiento al Futurismo, Morandi demostró experimentar con algunos de sus conceptos, pero siempre estrictamente formales: la multiplicación de los planos espaciales, la tendencia a una compenetración de dichos planos y el empuje dinámico de las formas. Su acercamiento a esta corriente fue breve, pero dejó la huella de las investigaciones de estos años.

En general, se puede decir que los cuadros del primer periodo, hasta 1917, discurren entre dos

polos extremos: desde un interés por la descomposición de los planos de volumen, a una geometría constructora muy simplificada, que dirige el lenguaje cubista a una nueva síntesis espacial en que se ve aflorar la voluntad de un estilo personal.

4.1 ANÁLISIS DE LA OBRA

El primer paisaje que se conoce, de 1910, es la muestra del primer acercamiento del joven artista a la pintura, según un estilo que hoy no reconoceríamos en sus obras más emblemáticas. En este lienzo, Morandi practica con una técnica más cercana a la impresionista, por los trazos breves, las pinceladas rápidas, fugaces y muy vibrantes, y una gama cromática mucho más brillante.

Pero parece que este no sea su camino y, rápidamente, da un giro hacia otros lenguajes.

En el mismo año realiza un paisaje nevado totalmente distinto, rico en materia y pinceladas, de azul gris con algunos toques amarillentos. Hay una búsqueda de equilibrio en los elementos verticales a los dos lados, que crean un efecto de alejamiento del paisaje contenido en medio, haciéndolo aparecer esquivo y fantasmal. No es un paisaje descriptivo, más bien refleja una inquietud moderna muy alejada de los paisajes alpinos de nieve luminosa de los divisionistas italianos.



Ilustración 2 Paisaggio, 1910



Ilustración 3 Paisaggio, 1910

Lo que se considera realmente su primer paisaje es de 1911, que pinta con apenas 21 años (Pasquali, 2007). Es una obra fundamental para estudiar su evolución artística, y en la que los historiadores suelen iniciar el itinerario artístico de Morandi.

Si comparado con el paisaje anterior, se hace inequívoca la sugerencia de Cézanne y el arte de los maestros primitivos, en la cuesta de un monte despojada de cualquier atributo pintoresco, donde aflora una nueva composición, una estructura más visible y firme que subyace debajo del color.

Es una pintura construida por masas cromáticas que se mueven dentro de una estructura equilibrada y fuertemente diagonal, en que demuestra por primera vez la clara influencia de Cézanne en la articulación de los planos. Con pocos trazos densos, coagulados, el artista congela la visión de un caserío, no idílica y



Ilustración 4 Paisaggio, 1911

para nada acogedora, con una línea de horizonte “tumefacta, como una ola que está a punto de romperse contra un cielo vasto de soledad sin ataques” (Brandi, 1939: 245). Aparecen unos pocos arbustos, acurrucados al suelo, como escondidos, juntos a unas casas sin ventanas ni puertas, ciegas, que transmiten un sentido de dolorosa e inalcanzable lejanía, y donde se percibe el don de la transfiguración poética de Morandi, que procede por alusiones discretas. Esta emoción es transmitida también por la elección cromática, una selección muy modesta de colores que van del marrón al verde opaco, y azul grisáceo.

Junto a la total ausencia de figuras humanas, en un acto de rechazo al sujeto como razón de ser, o por lo menos como razón principal de la pintura, se presentan por primera vez los elementos que caracterizarán los paisajes morandianos. En sus cuadros, la presencia humana es aparentemente negada y, sin embargo, estos paisajes consiguen transmitir igualmente sentimientos humanos.

Será por esto que a Morandi no le gustaba llamarlos *paisaggi* (paisajes), sino *paesi* (pueblos), reivindicando, de esta manera, la naturaleza humana, aquella por ejemplo del trabajo de los campesinos, de las casas levantadas con sus manos.

En estos primeros años, la influencia dominante sigue siendo Cézanne, como se reconoce en dos paisajes de 1913 en que la esencialidad y la severidad estructural indican la derivación, y a la vez la independencia, del modelo francés. Es inevitable encontrar paralelismos con una obra del francés de mismo sujeto, aunque, efectivamente, en este año se declaran los propósitos de

Morandi que lo conducen a la conquista de una más descarnada esencialidad estructural, seria y disciplinada. Se nota la profundización de la lección de Cézanne, hecha más propia, pero lejos de ser un resultado acabado, siguen otras ideas que testimonian el surgir de otros tipos de reflexiones inéditas.

En estos cuadros el protagonista es un árbol colocado al centro del lienzo.



Ilustración 5 Le bassin du jas de bouffan, Cézanne, 1878



Ilustración 6 Paesaggio, Morandi, 1913

El primero se refiere a un paisaje invernal pintado en los primeros meses del año, en que el árbol, grácil, largo y con pocas ramas esqueléticas, divide en dos partes el campo de visión, mientras el paisaje detrás parece aplanarse, construido según un esquema casi geométrico de formas triangulares encajadas entre ellas, blancas por la nieve y marrones en los bordes de tierra húmeda, que deja entrever solo un resquicio de cielo del mismo tono de la colina.

El otro paisaje es del primer verano pasado en Grizzana, donde se repite la figura del árbol en primer plano. Pero, en este caso, las ramas son frondosas y curvas, se abren alargándose y doblándose en abanico, al punto de confundirse con las vertientes de la colina, de modo que se anula el efecto real de cercanía y lejanía, distanciándose así de Cézanne y, al mismo tiempo, evidenciando con esta ambigüedad espacial una de las prerrogativas del lenguaje morandiano.



Ilustración 7 Paesaggio, 1913

Sin embargo, en el mismo año, una época muy productiva de pintura de paisajes, realiza otro cuadro que no tiene nada que ver con los dos anteriores, y que ilustra perfectamente la variedad de técnicas que el joven Morandi va experimentando.

En este paisaje muy minimalista, muy lírico en la aplicación del color que recuerda más a una acuarela, el pintor usa una gama cromática absolutamente limitada al azul-gris, con algunos toques más cálidos. Pero, sobre todo, llama la atención la composición del cuadro, estructurado exclusivamente por pocas líneas sugerentes, según un estudiado proceso de abstracción para llegar a la forma más esencial del paisaje.

Un planteamiento que, curiosamente, recuerda al grabado de una naturaleza muerta de 1915, en que el artista experimenta con un lenguaje futurista muy personal, al punto que a veces no se sabe si clasificarlo de cubista. Hay que entender que estos ensayos de Morandi son interpretaciones muy personales de la estética cubista, en que puede confluír cierta influencia futurista, y viceversa.

La verticalidad es debida a las delgadas líneas que crean una trama compositiva indefinida y fracturan el espacio, creando evidentes paralelismos entre los trazos de los árboles y los de las botellas de la naturaleza muerta.

Relaciones que se podrían reconocer también en dos raras pinturas de figuras: *Bañistas* de 1915, y *Bañista* de 1918, que a su vez se inspiran en las ilustraciones de Picasso que aparecieron en la revista *La Voce* debido a la mediación de Artengo Soffici (Abramowicz, 2005: 43).

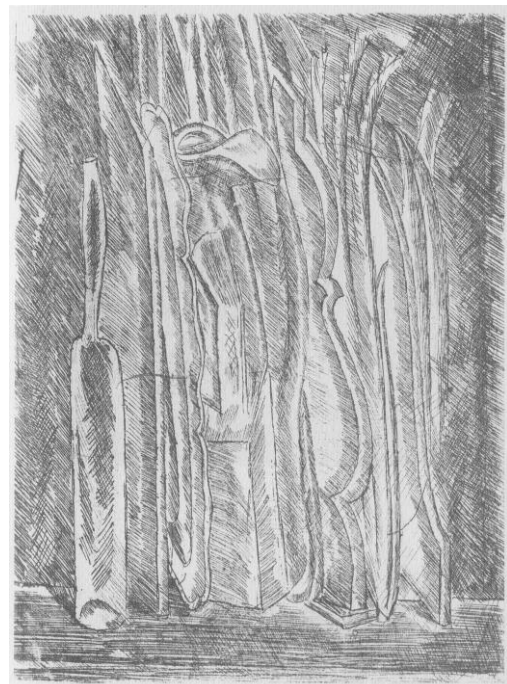


Ilustración 8 Paesaggio 1913, y Natura Morta, grabado, 1915.

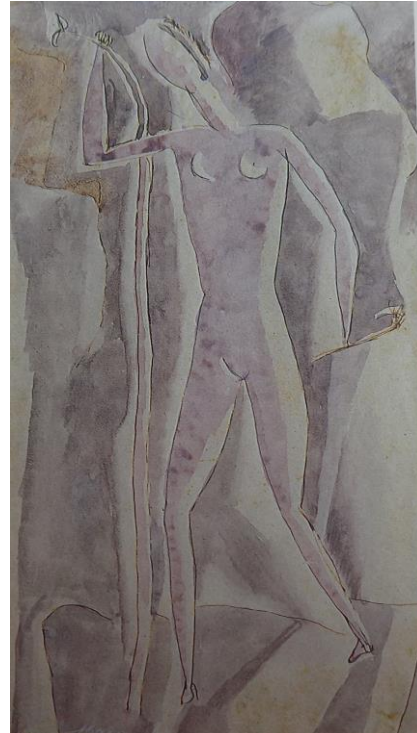


Ilustración 9 *Bañista* 1915, y *Bañista* 1918

Correspondencias formales con Cézanne son localizables también en el paisaje de 1914, en el tratamiento del espeso follaje, con una fusión bien conseguida entre las plantas del nivel más bajo y los árboles que surgen de ellas. El modo en que Morandi consigue representar la vegetación, infundiéndole además cierto movimiento, puede recordar fácilmente a obras como *Rocas en el parque de Chateau Noir*, por ejemplo, de Cézanne. Los colores son aplicados por pinceladas cortas, sobre pocas líneas estructurales, repartidos por todo el lienzo con saturación e intensidad. Aunque la gama cromática de Morandi sea más apagada que la de Cézanne, encontramos los mismos verdes, el gris, y el marrón de los árboles que marcan la verticalidad de la composición, y la fusión que percibimos entre la vegetación responde a la misma voluntad que perseguía el francés.

Otra referencia, aún más clara, puede encontrarse en *El puente de Maincy*, que al representar el mismo tema, un puente atravesando el espeso bosque, y el mismo tratamiento de las pinceladas para la vegetación, parece interpretarse como un claro homenaje al maestro de Aix.

Sin embargo, se puede detectar en este cuadro también ciertos intereses de Morandi hacia Henri Rousseau, sobre el cual Soffici estaba publicando artículos en las revistas italianas (Abramowicz, 2005: 78). Este y otro paisaje de Morandi de 1914 (*Il Bosco*) persiguen el mismo instinto del “Aduanero” en presentar a la naturaleza como tema principal y utilizar el árbol como elemento arquitectónico. A pesar de que las técnicas sean distintas, Morandi y Rousseau son muy parecidos en la manera sincera con que abordan la realidad visible y la propia

sensibilidad interior, al objeto de representar aquellos paisajes de los recuerdos, los idílicos momentos de quietud y los adormecidos caseríos en los cuales parece detenerse el tiempo.



Ilustración 10 Paisaggio, 1914

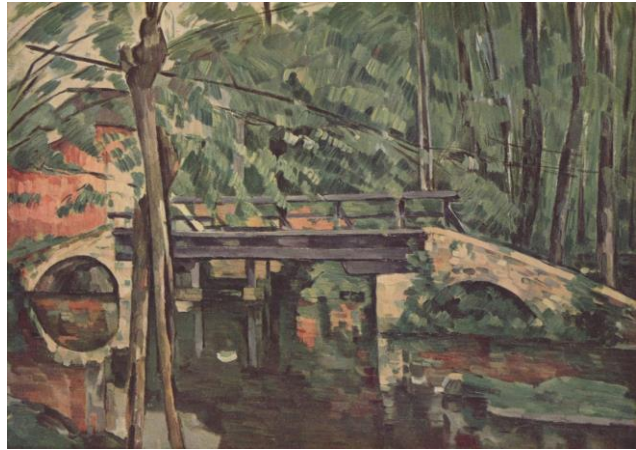


Ilustración 11 El puente de Maincy, Cézanne, 1879



Ilustración 12 Il Bosco, 1914



Ilustración 13 Rocas en el parque de Chateau Noir, Cézanne, 1899

De 1916 se fecha también otro paisaje, realizado esta vez con un planteamiento totalmente distinto. Muy estilizado, compuesto por líneas y pocos elementos, reconocemos las colinas en las formas onduladas que, en una perspectiva ascendente, se superponen las unas sobre las

otras ocupando casi la totalidad del lienzo, a costa del cielo. Por su entonación cromática, casi rosada, se ha considerado por los críticos como una moderna interpretación de los frescos florentinos del Quattrocento (Piero della Francesca, Masaccio) (Bandera, 2010) a la vez que transmite un cierto aire de memoria melancólica.



Ilustración 14 Paisaggio, 1916

Esta primera época de investigaciones dirigidas hacia varias direcciones se concluye con un interesantísimo paisaje de 1917, que nunca se expuso hasta diez años más tarde de la muerte del artista. Fue este un año de pocos cuadros, a causa de una larga enfermedad que lo aleja del trabajo, aunque no le impide de reflexionar y de escuchar los movimientos que tienen lugar en el mundo de la pintura. Parece ser que en los momentos más difíciles de su vida, Morandi recurre a los paisajes.

Se trata de un paisaje muy lírico, un óleo que parece tener la fragilidad de una acuarela, y que puede recordar a las primeras abstracciones de Kandinsky en la representación de una espiritualidad que se desentiende de la realidad del sujeto. Morandi se aleja aún más de la figuración de la forma natural para llegar a la expresión interna, según una reconstrucción casi abstracta, llevada a lo esencial. Además, el uso de aplicar zonas de color más lisas y homogéneas contrastadas con pequeños trazos nerviosos y vibrantes, es otro elemento que puede recordarnos al pintor ruso en los sutiles grafismos marcados por el pincel. El color evanescente, liso, se diferencia mucho de los cuadros posteriores realizados con espesa pasta acumulada por estratos de color.

En estos años Morandi estaba vinculado a la corriente metafísica de su amigo Carlo Carrá, pero

este cuadro no tiene que ver con las obras nítidamente dibujadas que realiza en este estilo. Sin embargo, se puede reconocer alguna idea de la pintura metafísica en la estética algo onírica y fantástica de esta luz anaranjada que envuelve todo el paisaje, muy aplanado y sin perspectiva, un paisaje que parece extraído de su contexto y reconstruido como realidad trascendente. De todas formas, al no tener ninguna información sobre este cuadro, podemos solo deducir a partir de las relaciones que Morandi mantenía en este periodo. Así que es fundamental la amistad que desarrolla con Mario Broglio, el fundador de la revista *Valori Plastici*, y su esposa la pintora rusa Edita Von Zur Muehlen. Morandi se vio encantado por la originalidad de la artista, la más inusual de la Secesión Romana, y a su vez ella fue una gran admiradora de la obra de Morandi (Abramowicz, 2005: 85). También conocida como Edita Broglio, fue una mujer enigmática y apasionada de las vanguardias, no se sabe qué relación mantenía con las obras de Kandinsky, pero podríamos pensar que ha influenciado, de algún modo, la peculiar realización de este paisaje.

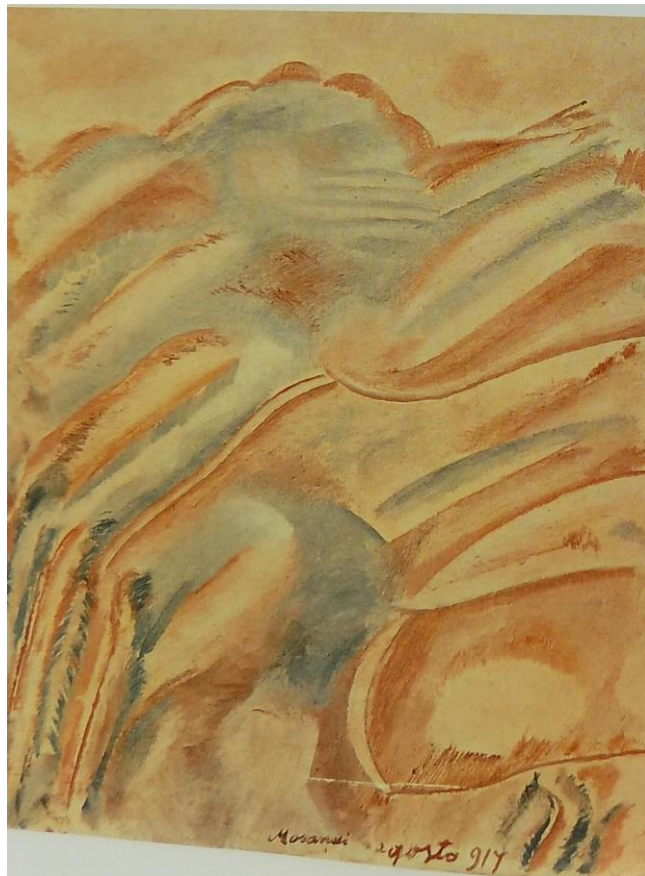


Ilustración 15 Paesaggio, 1917



Ilustración 16 Otoño II, Kandinsky, 1912, detalle.



Ilustración 17 Paisaje con manchas rojas I, Kandinsky, 1913

En general, lo que va aflorando de estos últimos trabajos es una presencia extraña del paisaje en cuanto transposición, apenas figurada, de un estado de ánimo que a partir del motivo natural deduce y transfigura aquellos acentos que coinciden por su sentido interior, y no por la verosimilitud con lo natural. Su pintura es una profunda meditación en torno al sujeto. Además, de esta primera fase se puede ya reconocer la búsqueda fundamental de Morandi: la composición de dos modos expresivos que parecen opuestos, uno dirigido a la construcción volumétrica y arquitectónica; y otro que absorbe todas las relaciones espaciales en el color y en la luz.

5. AÑOS 20. EL APRECIO POR EL VOLUMEN Y LA PRODUCCIÓN EN SERIE

Después de las experiencias formativas de los años diez, los paisajes de los años veinte indican un marcado interés del pintor para representar espacios dominados por volúmenes arquitectónicos. Es precisamente en la producción de esta década que Morandi parece haber unido su experiencia cezanniana con una síntesis derivada de sus conocimientos sobre Piero della Francesca. Aquí reside el principio de la relación de Morandi con el clasicismo y la tradición italiana: si por un lado demuestra haber aprendido la lección sobre proporción y composición, al mismo tiempo está abriendo grados de libertad que le permiten aplicar la regla y reinterpretarla.

Una de las características más notables que empieza a manifestarse en esta década es la actitud reflexiva de Morandi sobre el referente y su insistencia sobre el motivo. De este modo,

la idea de serialidad se convierte en referencia imprescindible para conocer su obra.

Empieza con el *Paesaggio* de 1921 que representa, hasta el momento, el más sólido y el más minimalista de sus paisajes. Vemos por primera vez la silueta de una casa blanca, ciega, sin ventanas ni puertas, que volveremos a encontrar, siempre diferente, en los siguientes trabajos. Rodeada de árboles, forma una impresionante y ambigua forma blanca, que no es un cuadrado ni un romboide.

Morandi vuelve a estudiar tal motivo, una casa blanca rodeada de vegetación, unos pocos años después, con algunos cuadros de 1927-28, desde distintas perspectivas y a distintas horas del día.



Ilustración 18 Paesaggio, 1921

En esta pequeña serie, aflora con fuerza la asimilación de Morandi del motivo cezanniano, en este caso el de *La maison lézardée*, de 1892, muy parecido al *Paesaggio* de 1927. Nos encontramos en frente de un paisaje severo, de estructura decidida, lejos del naturalismo, pero a la vez con una justa aplicación tonal, en que una casa compuesta por formas claras es observada desde un punto de vista rebajado, cuyo perfil destaca sobre el intenso azul.

Si en la versión del pintor francés se percibe más dramatismo en la representación del edificio, Morandi, con su actitud contenida, intenta transferir al joven árbol frutal algo de la tragedia humana en el modo en que las ramas se alargan violentamente, contorcidas y bien definidas sobre el fondo, mientras el follaje parece evanecerse. Pero decide insertar un factor que lo diferencie de la referencia al maestro francés: si para Cézanne el punto de vista desde abajo servía para dar un sentido de potente profundidad espacial, Morandi anula completamente este efecto y busca más bien una dimensión plana, tanto que el cuadro puede ser visto como un montaje de manchas de color. A pesar de las sombras del tejado, el tono general sombrío parece indicar horas más oscuras, creando una atmósfera de gravedad entorno al motivo. El color, más pastoso en esta primera versión, es aplicado por grandes manchas que hacen de contorno a la fachada blanca.

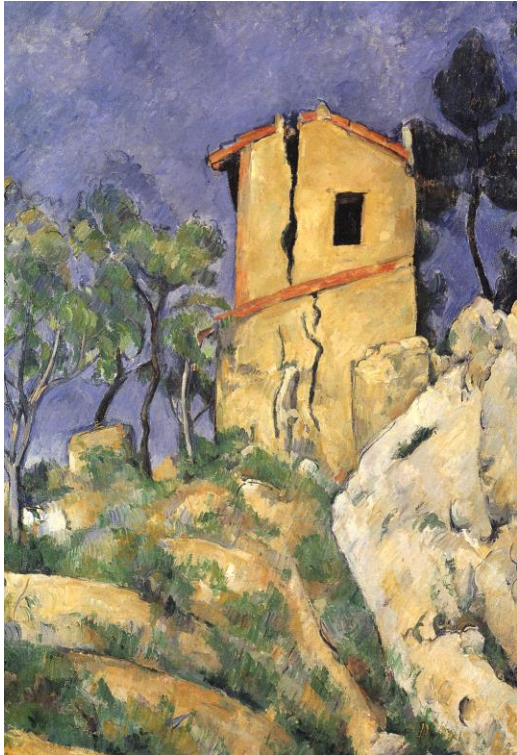


Ilustración 19 La maison lezardee, Cézanne, 1892

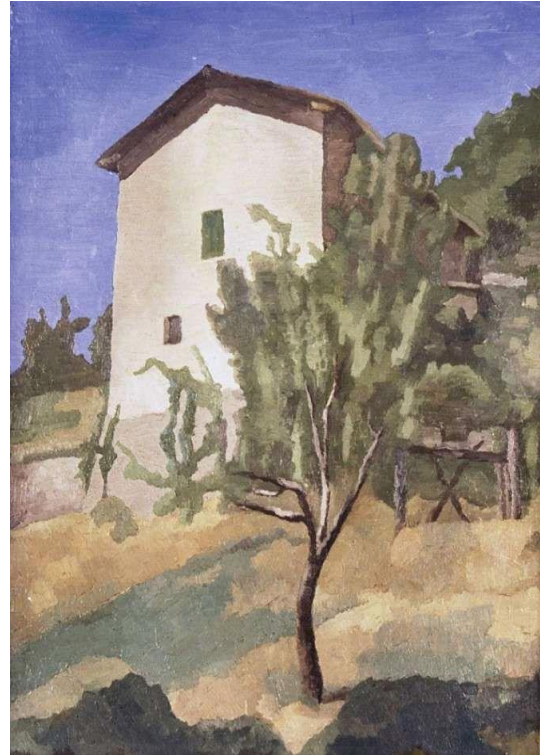


Ilustración 20 Paesaggio, Morandi, 1927

A partir de este año, seguro en su autonomía expresiva, Morandi experimenta sus peculiares variaciones. Vuelve sobre el mismo paisaje, con puntos de vista y encuadres distintos, expuesto a los cambios de luz, así de evitar el peligro de repeticiones. Resultan composiciones de sujeto análogo, pero de distinta concepción, caracterizadas por diferencias, a veces imperceptibles, de materia pictórica, de orquestación cromática y de valores tonales.

El paisaje de 1928 representa prácticamente la misma vista, pero desde una perspectiva menos centralizada, y emplea unos tonos más dorados cuya atmósfera recuerda más bien a los frescos del Quattrocento, también por la aplicación del color, más plano y uniforme, sin buscar las degradaciones de verde y ocre del anterior, al contrario, la diversidad vegetal del suelo se indica con una simple mancha de color uniforme. El mismo año pinta otro lienzo que también representa una casa blanca rodeada de árboles, pero vista desde el otro lado. Los tonos no son tan sombríos como el de 1927, sino más dorados y brillantes. Al contorno neto de la casa se contraponen el terreno en primer plano, compuesto por manchas de color irregulares que recuerda más a la solución empleada en otro de 1927 (*ver comparación Ilustración 21*). El árbol ha perdido ya cualquier referencia de solidez y se confunde con el resto de vegetación, salvo por las formas negras creadas por la sombra proyectadas en el pajar, el mismo pajar que de un cuadro a otro se aleja cada vez más del naturalismo.

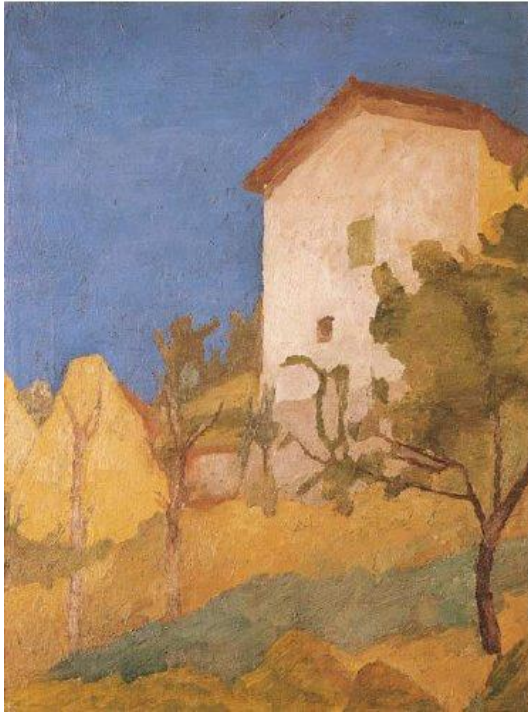


Ilustración 21 Paesaggio, 1928

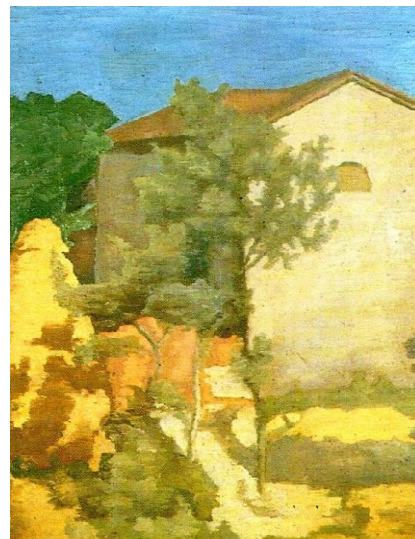


Ilustración 22 Paesaggio 1927, y Paesaggio 1928

En estos años perduran también las puntuales referencias a otros artistas. En un cuadro del cual no se conoce título ni fecha, pero claramente de los años veinte, se representa una casa con una torre a lado, un elemento arquitectónico al cual Morandi recurrió en 1922 en el grabado *Veduta dell'Osservanza di Bologna*, donde la torre que se erige al fondo responde a la misma organización espacial del cuadro, demostrando ya un fuerte vínculo de intercambio y complementariedad entre sus óleos y sus aguafuertes. La referencia nos remite también

claramente a Rousseau y a su cuadro *La scierie environ de París*, publicado en las revistas italianas por Soffici, en que detrás del aserradero se asoma el perfil de la Torre Eiffel (Bandera, 2010).

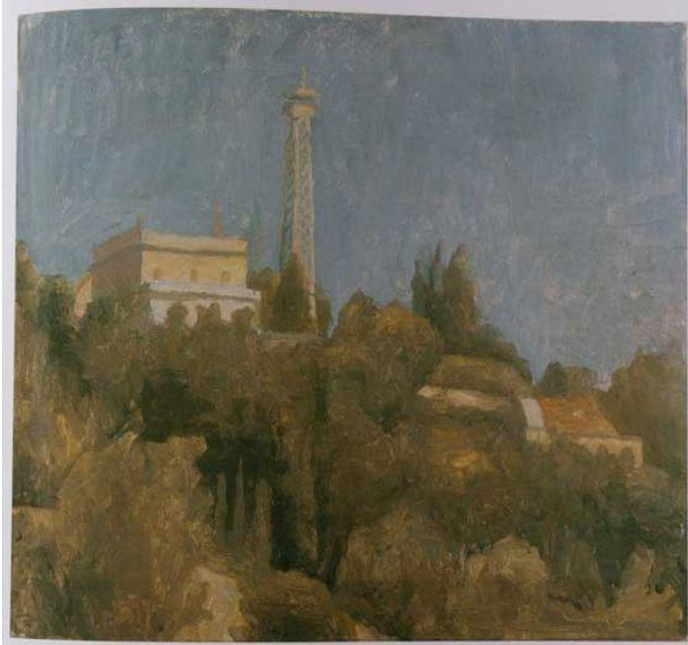


Ilustración 23 Sin título, años 20



Ilustración 24 Paesaggio, 1925

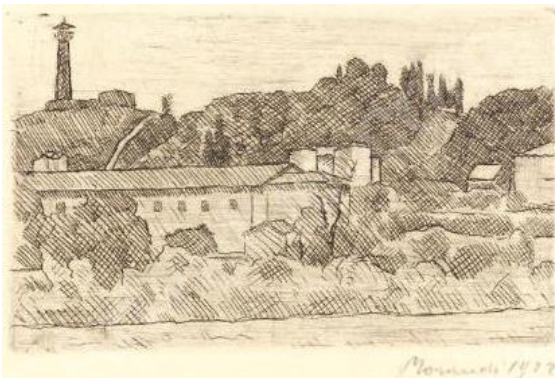


Ilustración 25 Veduta dell'Osservanza, grabado, 1922



Ilustración 26 La scierie environ de Paris, Henry Rousseau, 1893

Morandi vuelve a hacer uso del elemento vertical para componer sus paisajes en un cuadro de 1925. En esta vista urbana de Bolonia, se levanta una altísima chimenea cuya verticalidad se contrapone armoniosamente a la horizontalidad de los tejados y de la línea de horizonte, dando forma a una composición ordenada por figuras geométricas que se van encajando, cuales triángulos, rectángulos y cuadrados.

Este tipo de composición en que el esquema geométrico surge de los volúmenes arquitectónicos se repite en un óleo de 1925 de una casa rural rosada. Las sombras de la luz veraniega que se

precipitan en la casa hacen que la pintura parezca casi abstracta, por esa organización de bandas horizontales de tonalidades monocromáticas.



Ilustración 27 Paisaggio, 1925



Ilustración 28 Marina all'Ardenza, 1924

Una más acentuada horizontalidad es presente en *Marina all'Ardenza* de 1924, pero esta vez no es debido a las propias construcciones geométricas sino a la aplicación del color, único protagonista de esta obra. Es un cuadro anómalo tanto por el soporte, pintura sobre tabla, cuanto por el tema, una vista marina. El paisaje es organizado por franjas de color horizontales llenas de materia, a indicar la tierra y el cielo, con en medio las apariciones de unas casas y las líneas blancas arrugadas de las olas.

Junto a los volúmenes arquitectónicos, Morandi vuelve a su amada vegetación, con una pintura de 1929 nacida también de la observación directa de su paisaje predilecto. Una calle blanca y polvorienta que gira rápidamente, flanqueada por el campo cuya forma es sintetizada por las manchas de verde y ocre. Aquí es más difícil reconocer la huella geométrica de las otras composiciones porque es el color, denso y pastoso, que compone y crea con los solos matices del verde y del amarillo en una reinterpretación pictórica resultado de la meditación interior.

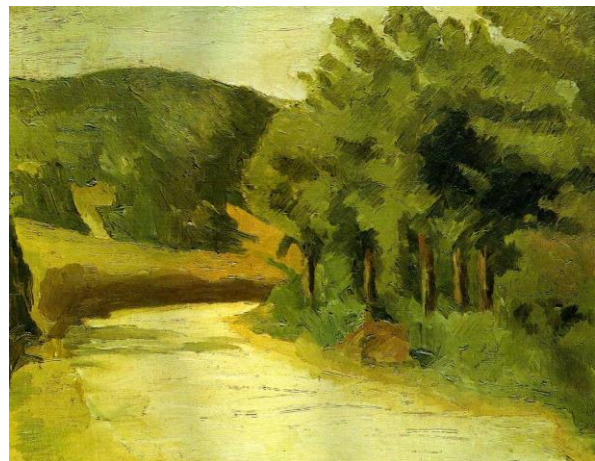


Ilustración 29 Paisaggio, 1929

Un último paisaje, de 1929, parece presentar algunos de los elementos característicos de la siguiente década: el paisaje está imbuido de una evocadora desolación. Se representa a dos pequeñas casas en la lejanía, arrimadas y aisladas en medio de un campo que no presenta signo de actividad humana. Unas casas que parecen colocadas por el artista, al igual que hacía con sus naturalezas muertas, en medio del vacío de los campos alrededor que parecen a punto de tragárselas.



Ilustración 30 Paesaggio, 1929

Algunos críticos habían acercado las pinturas anteriores de Morandi a la estética italiana provincial y decimonónica, un periodo que él rechazó abiertamente. Quizás por esto, después de 1925 se empieza a notar elementos menos convencionales en sus cuadros, donde crea formas abstractas manipulando la luz y la perspectiva, dando inicio, a finales de los veinte, a un trabajo más personal. Son resultados de tal cambio estos dos últimos paisajes analizados, convertidos en masas de tonos con un estilo absolutamente independiente del naturalismo decimonónico. Alejándose de la realidad de sus formas, Morandi llena estos paisajes con personalidad y emoción. En este proceso, la luz y la forma son las herramientas que le permiten expresar los sentimientos evocados por estas visiones. Morandi sabe perfectamente que la pintura no puede ser reproducción de la realidad, sino constituir ella misma una realidad, es decir lugar de una experiencia cumplida, la experiencia de una mirada que se apoya sobre visiones bien conocidas, que no inventa nada, pero que es cada vez sorprendentemente nueva.

6. AÑOS 30. LA LIBERTAD EXPRESIVA

La producción de los años treinta demuestra una madurez y una autonomía expresiva que avanza en un constante proceso de búsqueda. Son los años de más perturbaciones expresivas y formales, aunque es verdad que subsiste la arquitectura de la imagen, ese granito de medida que retiene la forma de su desmoronamiento. Las cosas representadas aparecen simplificadas y reducidas casi a puras formas geométricas, que el artista dispone en el espacio del lienzo como si fueran verdaderos elementos arquitectónicos.

Sin embargo, este rigor y esta rigidez formal se irán deshaciendo cada vez más durante la II Guerra Mundial, cuando la pintura de Morandi se hace más pálida, evidenciando el malestar generado por los dramáticos eventos bélicos.

Los paisajes de 1932 responden a esta fase experimental de intenso trabajo de investigación acerca de la materia pictórica, que caracteriza los años treinta con unos resultados de dramática profundidad.

En uno se representa una pequeña porción de paisaje caracterizado por la ausencia del cielo. La cuesta de la colina es vista de una posición tan acercada e inminente, que se convierte en una organización de líneas y colores irreconocible. Hay un cierto elemento de enigma, acentuado también por la pintura misma, áspera y corroída, y por la síntesis lineal de la construcción en bandas planas, horizontales y diagonales, del campo, bajo una luz irreal.



Ilustración 31 Paesaggio, 1932

Este paisaje inameno, desolado, en que se identifica la reducción del sujeto al mínimo, será la peculiaridad de su pintura. Vemos como la evolución formal del artista se aleja cada vez más de la figuración, siendo este uno de los paisajes más sintéticos pintados hasta ahora, en que la colina se reduce a un triángulo que divide el espacio en dos, con bandas horizontales de color que representan a los campos. Este efecto de abstracción es debido al exagerado acercamiento de Morandi al motivo. Ya en estos años comenzó a valerse de un recurso, que en los años 50

usará más ampliamente, un visor de cartón realizado por él mismo, con un hueco cuadrado en el medio de cm 5 x 5 que funcionaba de “ventana”. Morandi buscaba su motivo con el visor, una composición encerrada en los límites del cuadrado que el artista extraía de su contexto y la convertía en realidad pictórica. Del mismo modo, usaba un binóculo, con el cual, desde la ventana de su casa, iba en busca de ese fragmento de paisaje que le inspirase.

En el mismo año pinta otro paisaje parecido, igualmente reducido a sus elementos esenciales, y representado solo por la oscura zona de terreno y por las indicaciones de las plantas en pocos signos fugaces, que ocupan toda la superficie. Caracterizado por la misma escasa pintura que, en un proceso de reducción del color, roza la bicromía.



Ilustración 32 Paesaggio, 1932

Los cuadros de este periodo son ajenos a cualquier fórmula descriptiva y constituyen la prueba de un altísimo grado de experimentación, más evidente en los cuadros de 1935-36 que responden a diversas normas compositivas. Lo más interesante de estas obras es la libertad expresiva alcanzada por Morandi, que en estos años aparece más experimental que la de las naturalezas muertas.

Una demostración muy elocuente es la comparación de dos cuadros: uno de 1929 y otro de 1935 que representan el mismo sujeto. En el de 1935, una calle solitaria y blanca, que gira en curva, nos deja en frente de esa enorme mancha marrón, dentro de un paisaje desierto y silencioso. Es la misma realidad, pero esta vez transfigurada, del cuadro analizado al final del capítulo anterior (*ver Ilustración 27*). Sin embargo, en el reciente hay un nuevo sentimiento poético expresado en la armonía de los tonos, con las declinaciones de verdes, amarillos y marrones que organizan el paisaje. La luz regula con maestría las relaciones entre forma y color,

aunque no consigue aligerar ese agudo sentido de inquietud que deriva del trazo nervioso y vibrante, y del blanco sucio de una calle solitaria y sin meta.

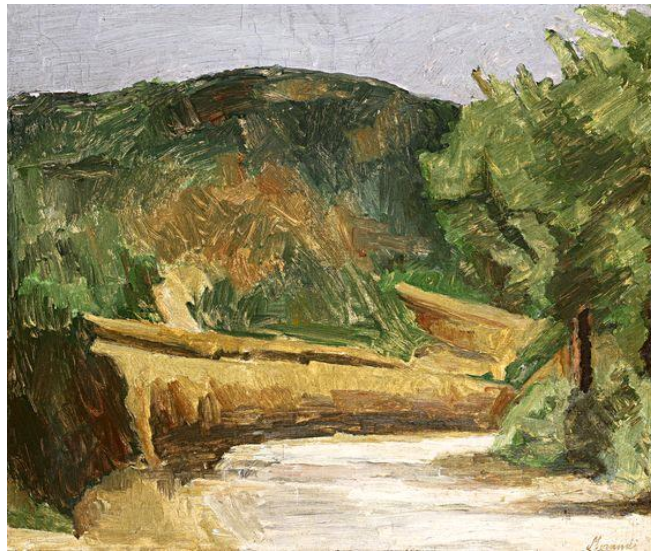


Ilustración 33 Paisaggio, 1935

Pero es, en particular, en otra vista donde el artista abandona cualquier pretensión de transcripción de la naturaleza. El paisaje se ofrece como ocasión y pretexto para trabajar una combinación de campos planos de color sincronizados entre ellos, en que se muestra un dominio de los tonos y una exactitud de la luz. Las formas surgidas de la sombra adquieren cada vez más autonomía. Todavía subyace una organización en base a franjas de color horizontales y pocas líneas verticales, la misma que rige la composición de dos paisajes de 1936, pero donde el motivo elegido aparece cada vez más irreconocible y toma vida en el cuadro mediante masas de color que chocan entre ellas y se fusionan, donde los árboles aparecen como extraños garabatos.

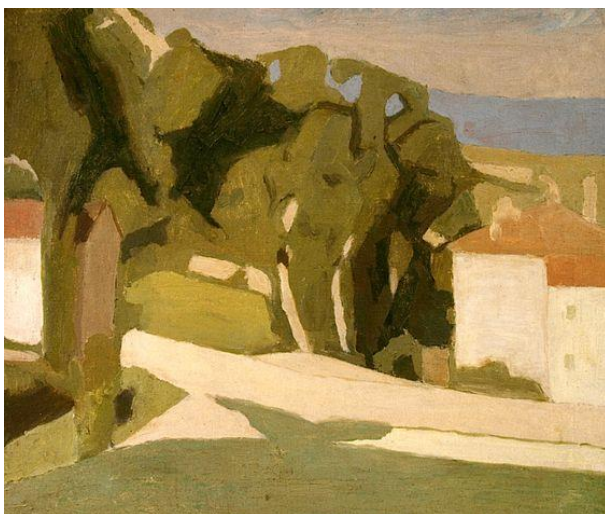


Ilustración 34 Paisaggio, 1935



Ilustración 35 Paisaggio, 1936



Ilustración 36 Paesaggio, 1936

Todavía en estos años, perdura la referencia a Cézanne, rastreable en un cuadro de grandes dimensiones de 1936, en que Morandi hace uso de una insólita paleta cromática. En un proceso constante de meditaciones, el artista sigue reflexionando sobre las soluciones empleadas por el maestro francés y experimenta. El encuadre, con ese albor en la izquierda cuya rama se extiende en la parte alta y hasta el lado opuesto, se relaciona directamente con el cuadro *Montagne Sainte-Victoire au grand pin* de Cézanne, mediante el cual se puede justificar también el uso de una gama violeta, muy rara en los paisajes morandianos. Pero Morandi nunca copia, sino que estudia, observa y luego de una profunda interiorización, reinterpreta. Es por esto, que la verticalidad marcada por el árbol en medio nos puede recordar más bien a otro cuadro de Cézanne, *La mer à l'Estaque*, en que el árbol es sustituido por una larga chimenea, la misma que era presente en el cuadro de 1925 de Morandi. En esta misma línea, ese largo árbol sin ramas, pero con la punta frondosa, colocado en una posición casi central y atrasada que cumple la función de elemento vertical, se remite a lo de *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley*. Sin embargo, el color aplicado por anchas zonas, y sobre todo la representación menos naturalista y más bidimensional del espacio, dejan entender la modernidad de la interpretación de Morandi.



Ilustración 37 Paisaggio, 1936



Ilustración 38 Montaigne Sainte-Victoire au grand pin, Cézanne, 1887



Ilustración 39 La mere al' Estaque, 1879



Ilustración 40 Mont Saint-Victoire and the viaduct of the arc river valley, 1882 de Cézanne

En estos años Morandi intensifica también su producción de paisajes urbanos, centrada en el tema recurrente del jardín del patio de su casa de Bolonia. En el transcurso de los años, el artista vuelve a observar este espacio cerrado con atención meticulosa, y a transformarlo en imagen mental. Sobre todo, perseveró en indagarlo a través de la ventana, cuya función es delimitar el encuadre de la composición y llegar a identificarse con el marco del lienzo, de modo que la superficie pintada puede considerarse como la ventana abierta de que hablaba Alberti o, en términos más modernos, como la porción de realidad encuadrada dentro los límites del objetivo fotográfico, al igual que empleaba el visor de cartón para los paisajes de Grizzana.

En un paisaje de 1935 se acerca excesivamente al motivo, al punto de resultar una visión desenfocada y descontextualizada. Sobre una base general de verdes y mostaza para las casas de atrás, afloran toques vibrantes de blanco densos de luz, dispuestos en esa materia cromática pastosa en que todo se funde, en contraste con la zona más plana y firme de las casas que funcionan de telón de fondo.

En este movimiento de acercamiento al motivo, cuyos límites separan violentamente el espacio dejando fuera fragmentos de realidad, figura también otro cuadro de un insólito corte vertical, en que se encajan las fachadas planas y sintéticas de las casas, cuyas formas alargadas parecen empujadas hacia el cielo por la densidad vegetal de la franja inferior.



Ilustración 41 Paisaggio, 1935

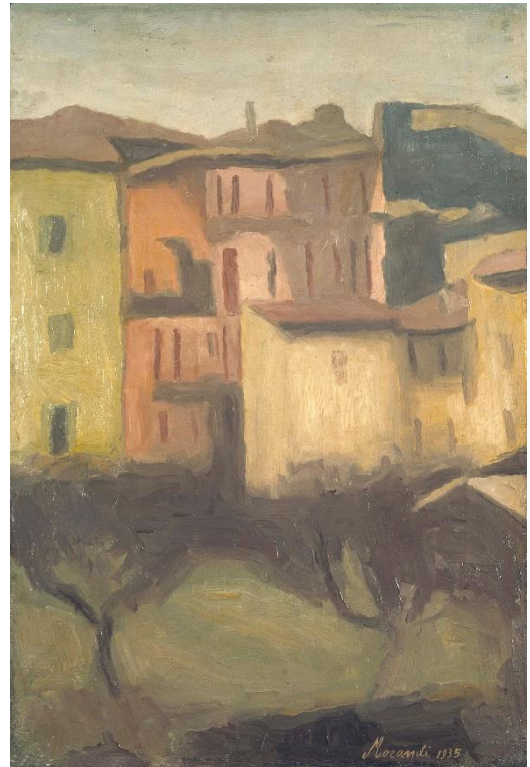


Ilustración 42 Paisaggio, 1935

7. AÑOS 40. LA GUERRA Y LOS PAISAJE DEL ALMA

Es hora de mirar las formas de la vida que se desmoronan,
nuestros ánimos que arden,
en que la ilusión quemada y un fuego lleno de cenizas
se pierden en el sereno de una certidumbre: la luz.
(Montale, 1948: 46)

En esta década, la pintura morandiana se va configurando cada vez más como un paisaje interior, caracterizado por la persistencia de valores y un sentimiento del tiempo como duración. Si en el arte Morandi ha demostrado de encontrarse a sí mismo, el mundo a su alrededor no concede ninguna certidumbre y tampoco pausas de serenidad. Son los años de la guerra, cuando todo acaba disolviéndose en tragedia colectiva. Mientras los aviones surcan el cielo de Grizzana y el frente se retira dejando un rastro de dolor y fuego, el artista confía su dolorosa reflexión a la pintura, de donde surgen unos paisajes de luz blanca, donde hasta las manchas de los árboles

aparecen afectadas por el polvo y por el sol. Son paisajes vacíos de hombres y de naturaleza, como estupefactos frente a una vida de la cual ya no se entiende el sentido. A pesar de esto, son imágenes de profundísima calma, impregnadas de un aire de cristal en el silencio de la tarde, que se ofrecen como uno de los resultados más altos de la poética morandiana.

El artista apela ahora a una nueva concepción de síntesis, donde en sus paisajes el sentido estructural se hace más esencial, dejando aflorar en la superficie, en muchas ocasiones, el armazón, la estructura ósea de la composición, a base de un sutil juego de investigación con los espacios.

En general, los cuadros de este periodo de intensa experimentación testimonian la gran actividad de la temporada paisajística en los años de Guerra. Se trata una pintura rápida - en su ejecución no en su elaboración - y abreviada la que caracteriza la superficie, recubierta de color al punto que parece ya sin tema si no fuera por ese trozo de cielo que ubica al paisaje, lo cual hace pensar que se ha pintado de inmediato, sobre el motivo y en una sola toma.

También vuelve a emplear el binóculo como medio privilegiado para la investigación de lo visible, notando un acercamiento envolvente al motivo.

La serie de paisajes se abre con un pequeño lienzo que representa a una colina reducida a sus elementos esenciales, construida por el sobreponerse de franjas horizontales y vuelta inmóvil por una luz firme y cenital que no produce sombras, consiguiendo así la síntesis de forma y color. Además, el cuadro se caracteriza por una insólita porción de lienzo desnudo que delimita los bordes, un elemento que parece anticipar el modo de pintar, aparentemente inacabado, de los últimos años, y que puede tener su origen en la gran producción de acuarelas.

Como ejemplo de la insistencia de Morandi por el motivo, existe una variante de este cuadro, más acercada, pero con la misma tipología de composición. Además, la línea más clara de la parte inferior, identificada con una calle, se relaciona con esos bordes de lienzo desnudo.



Ilustración 43 Paisaggio, 1940



Ilustración 44 Paisaggio, 1940

De 1940 es también un paisaje casi abstracto construido por la ambigua presencia de rectángulos y triángulos blancos, más cercano a la representación de un teorema geométrico que a un paisaje natural, regulado por un vocabulario cromático de pocos tonos. Estas formas, probablemente árboles y casas, alineados a lo largo de una calle ocre, se convierten en el equivalente de las botellas y las cajas que Morandi solía posicionar en su estudio para las naturalezas muertas, si bien aquí parecen formas fugaces, que hacen pensar a una investigación más profunda sobre la identidad del sujeto.



Ilustración 45 Paisaggio, 1940

Continúa con el proceso de simplificación formal un paisaje caracterizado por la geometría plana de los cuadrados de las casas, algunos deslumbrados por la luz y otros de tonalidad más oscura a indicar la sombra.



Ilustración 46 Paisaggio, 1940

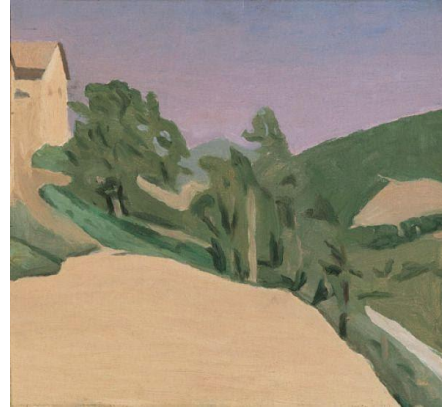


Ilustración 47 Paisaggio, 1942

El de 1942 es clave para entender la evolución de Morandi en estos años. El paisaje, aunque todavía reconocible, ha perdido cualquier valor representativo y se ha disuelto en zonas de puro color que, mediante esos rellenos geométricos blancos en primer plano, definen espacios para nada naturalistas, como ya había empezado en el cuadro de 1935 (*ver Ilustración 32*).

Del mismo año es el paisaje de la Galería Pitti donde la variada vegetación de los campos cultivados se convierte en ocasión para una expresividad basada únicamente en el color, que aparece aplicado por pinceladas rápidas y sinópticas. La síntesis de forma y color se puede entender como un persistente reflejo de la admiración por Cézanne, sin embargo, la acentuada bidimensionalidad y un nuevo criterio de proporción testimonian la interpretación más moderna.

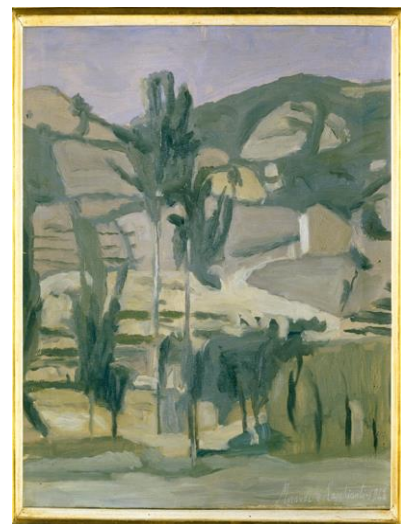


Ilustración 48 Paisaggio, 1942

Por otra parte, la luminosidad y la serenidad de estos paisajes se ve interrumpida por unos lugares más sombríos, cuya atmosfera extraña parece oprimir las pocas casas representadas, como es el caso de un cuadro del mismo año. La composición diagonal de la pendiente parece arrastrar todo hacia abajo, al fondo, donde hasta las oscuras sombras parecen dejarse llevar. Esa mancha verde-marrón, probablemente un árbol, por encima de la casa, parece envolver para

aplastar el último signo humano que queda en este paisaje, tragándolo en las sombras, mientras un inquietante cielo rosado hace de espectador.



Ilustración 49 Paesaggio, 1942

Los paisajes de la fase bélico representan el más fecundo momento de actividad, en particular entre junio 1943 y septiembre 1944, cuando el artista es obligado a huir de la ciudad y a trabajar en Grizzana. El periodo de la guerra ha sido ciertamente el más duro de su existencia, es una etapa de exilio forzoso y de separación con los amigos. Al mismo tiempo, esta soledad se convierte en alimento para su pintura y Morandi encuentra su propia reacción al sufrimiento interior haciendo arte.

Por tanto, es necesario estudiar los paisajes de este periodo a la luz de un contexto histórico y de una época personal dominada por el silencio, la soledad y un doloroso estado de espera. Participando de los trágicos hechos de Grizzana y de Bolonia, Morandi vive estos días con ansia y los paisajes que emergen son la imagen de una dimensión distinta y posible para el ser humano, donde, mediante la creación de otro mundo, el artista encuentra su propio modo de responder a la absurda realidad humana.

Los paisajes se vuelven más variados y más expresivos: del dinamismo doloroso y agitado de unos, a la línea meditada en busca de paz de otros, entendiendo como las líneas y los colores se convierten en metáforas del destino inminente.

Durante estos meses Morandi no puede salir a pintar por el peligro que supone estar al aire libre, además se necesita un permiso especial. No puede realizar sus aguafuertes por el clima inadecuado y por la falta de herramientas, y tampoco sus naturalezas muertas porque ha dejado los objetos en el estudio de Bolonia. En esta condición, en que no puede comunicar con sus

amigos, Morandi reflexiona continuamente, en un estado de total interiorización y concentración sobre el propio ser. En su habitación de la última planta de la Casa Veggetti, con las ventanas abiertas hacia las casas del pueblo y el horizonte de los montes alrededor, Morandi está solo consigo mismo, medita y se cierra en su horizonte mental para imaginar el mundo según su voluntad.

Pero en este imaginar, no cae nunca en fantasías caprichosas, más bien se trata de un continuo proceso de eliminación de lo superfluo, para llegar al corazón de lo real.

Esto justifica que, en estas pinturas, la sensación más fuerte sea quizás la ausencia. Y a pesar de que la ausencia es, desde siempre, metáfora de la muerte en cuanto significado del no estar, no percibimos desesperación, sino una fuerte determinación interior vuelta a reencontrar el sentido de la vida. Probablemente Francesco Arcangeli (1964) se refería a tal aspecto cuando definió estos paisajes “mortalmente serenos” (citado por Pasquali, 2007: 93) La espera para Morandi no es inerte, sino que es un continuo interrogarse de la conciencia, en busca de la unidad de lo real frente a la ruptura de lo cotidiano, de hecho, la forma en Morandi siempre subyace. Los paisajes se hacen cada vez más inmóviles en la geometría de las casas y de las porciones de campos, como concentrados y quietos bajo el sol. En esta naturaleza hierática, solo aparentemente, los paisajes emergen como superficies vacías y limpias, impregnadas de serenidad, pero hay que pensar en el estado interior que los justifica y alimenta.

El artista lo consigue lograr mediante un acto contemplativo muy prolongado en que se produce la absorción del paisaje: de su verdad exterior, de su estructura formal y de su esencia significativa. En un principio, el espectador puede quedar sorprendido por la composición y el modo de extender el color, pero pronto se descubre que esas formas no han sido generadas por un gesto o una inspiración repentinos, al contrario, se trata de un atento demorar causado por el estupor de un perfil, de un volumen o de un tono, en que deposita las emociones del momento. Morandi demuestra que sabe solucionar los problemas formales de un modo simple, una simplicidad que puede parecer obvia, pero que es la conquista de la expresión más limpia y esencial. Es por esto que, en ocasiones, parece una pintura hecha de la nada, de pocos y libres trazos que dibujan los árboles, la curva suave de los montes, la sobria geometría de las casas, todo debajo de una luz velada a veces, e inmensa y veraniega en otras.

El catálogo de Morandi registra la forma de los Apeninos, cada vez más en su esencia, desierta de figuras humanas y absorbida en silencio. La predilección por esta naturaleza silenciosa e inmóvil puede parecer la representación de su soledad ya que, aunque obligado, Morandi ha

podido elegir el lugar de su refugio, un sitio bien conocido, metro por metro y casa por casa. Esta condición, de poder escoger el propio paisaje, induce a pensar en otros casos similares: la relación de Van Gogh con Arles o de Cézanne con la *Montaña Sainte-Victoire*, demostrando el sólido vínculo que se establece entre el artista y el paisaje que lo acoge y se ofrece como modelo de sus obras.

En el caso de Morandi, se tiende a establecer una correspondencia entre su arte y los Apeninos ya que este paisaje aún a dos cosas inconciliables como la dulzura y la aspereza, es mísero, desolado y, sin embargo, luminoso, presenta colores reducidos, tenues y delicados, nunca violentos y contrastantes y, sobre todo, no es sagrado como las grandes montañas, sino cotidiano, íntimo, triste a veces, pero esencial.

Nace así el *paisaje del alma*. Son paisajes inspirados en la naturaleza, pero también son panoramas del silencio del mundo, de la vida solitaria, de esa vida suspendida que calla y escucha, esperando algo o alguien que llegue de ese cielo inmóvil. Y es inevitable pensar al poeta Caldarelli, cuyo libro fue ilustrado con paisajes de Morandi, cuando escribe (Mengaldo, 2011: 376):

Temporada de densos climas
de grandes mañanas
de amaneceres sin ruido -
nos despertamos como en una pecera -
de días auténticos, astrales
temporada menos dolorosa
de oscurecimientos y de crisis
felicidad de los espacios.

Como Caldarelli, son muchos los poetas que nuestro ánimo siente de relacionar con los paisajes morandianos, porque son imágenes y poesías al mismo tiempo por ser intensa síntesis de la experiencia interior. El arte de Morandi hace visible una región ardua del pensamiento y del sentimiento humano, configurando una especie de compendio de lo que pasó a una entera comunidad en esos terribles años. Las imágenes de la calle blanca, de las casas, de los árboles, constituyen un lugar espiritual que, idealmente, señala el punto de más radical alienación de los paisajes humanos en que se consumió la guerra. A pesar de que Morandi no realizó violentas imágenes de guerra, como Jean Fautrier o Renato Guttuso, hay que leer los paisajes de los años cuarenta en base a la realidad de la II Guerra Mundial, en correspondencia de la tragedia que estaba devorando a Italia y a Europa en general. Morandi no había permanecido al margen de la violencia y del absurdo bélico, como puede parecer a primera vista, sino que había sabido reconducir todo esto a una medida humana, de un modo muy personal. La luz diáfana que

inunda estos paisajes parece ser la luz de una temporada que ya no necesita del hombre pero que sigue posándose lenta sobre esas medidas creadas por el hombre: los modestos tejados, las paredes deslumbradas, las humildes líneas de senderos y las dulces divisiones de los campos cultivados. Ningún elemento pintoresco altera la simple y tosca grandeza de este paisaje inmutable en que se insertan los signos humanos que ritman el panorama: los campos, las calles, las casas. Paisajes silenciosos, siempre desiertos, donde no aparece nunca nadie, aunque se advierte claramente la presencia del hombre en el aspecto civil y compuesto de la naturaleza, haciendo visible una famosa y posterior frase del poeta Mario Luzi: “a través de ese valle, lleno de ausencia de hombres” (Luzi, 1994: 21).

Los primeros paisajes, pintados en el verano de 1943, se caracterizan por la presencia de un cielo amplio y luminoso que aclara el paisaje de colinas sembrado de pequeñas casas y arbolitos, indicados en modo alusivo con toques de color. Es una visión desolada, inmóvil, atacada por una gran descarga de luz.



Ilustración 50 Paesaggio, 1943

A medida que el cielo de Grizzana venía surcado por los aviones de guerra, Morandi deja de pintar *en plein air* y se posiciona a la ventana de su habitación de donde observaba con binóculos el paisaje que luego iba a transformar en el lienzo. Es fruto de este método el paisaje denso de materia de 1943 destinado al coleccionista Luigi Magnani (Pasquali, 2007: 95). En un exagerado acercamiento al motivo, el cielo desaparece, se distingue una casa entre un espeso grupo de árboles que parecen protegerla y custodiarla, como si esta fuera el último refugio de paz. La superficie lisa de la casa aparece como una serena fortaleza escondida entre el enredo vegetal de pinceladas nerviosas y confusas.

Igualmente pintado con la ayuda de esta herramienta óptica, parece ser otro paisaje del mismo año que representa a una casa blanca, sin ventanas, pues segregada del mundo exterior, ajena a toda cuestión humana. El artista se ha acercado tanto que el cuadrado blanco de la casa aflora prepotentemente en primer plano, proyectando su estructura geométrica, la única que regula la composición del cuadro.



Ilustración 51 Paisaggio, 1943, destinado a Luigi Magnani



Ilustración 52 Paisaggio, 1943

En 1944 la situación empeora tanto al punto que el malestar le impide trabajar con tranquilidad, hecho reflejado en los únicos tres paisajes que pinta durante el año.

Hay uno particularmente significativo y que constituye uno de los vértices de la producción morandiana. Representa un acontecimiento meteorológico realmente ocurrido: la nevada a los pies del Appennino en el mes de marzo. Hay una pureza de las líneas y una simplicidad de la estructura, por los cuales se puede comparar con aquel primer paisaje de 1911, ambos contruidos con la misma composición en diagonal. Al contrario, ahora ha desaparecido la luz, o quizás esté cubierta y no consigue hacerse paso en esa oscuridad, metáfora de lo que era la vida cotidiana en 1944. Aquí también falta la presencia humana, como en todos sus paisajes, pero no es la única ausencia: la naturaleza misma se vacía de todo lo físico, tocando ápices de abstracción. Es marzo, pero no hay huella de primavera en esta nieve, el cielo aparece igual de sombrío que el suelo, solo un tono más oscuro que la nieve en el monte, a la que se alternan franjas de tierra como si fueran las costillas del monte dejadas al descubierto. Un paisaje que parece más bien un esqueleto de tierra húmeda y oscura recubierto de lívidas estrías, absorbido en una pesada atmósfera. Una obra que parece más bien el reflejo del estado de angustia del pintor.

8. AÑOS 50. EL VACÍO DE LOS VOLUMENES EN LOS PAISAJES

Después de regresar a Bolonia, el pintor no volverá a Grizzana hasta 1959. Limitará sus estancias veraniegas a Merano y Levico, desapareciendo así poco a poco las pinturas de paisaje. Durante una larga temporada, el jardín del patio de Via Fondazza será la única ocasión de pintar este género. La dedicación total a este motivo había empezado en los años posteriores a la

guerra con algún ejemplo, para luego intensificarse sobre todo en esta década.

En el *Cortile* de 1947 la visión se acerca al motivo, de un modo muy parecido a como Morandi hacía con los paisajes de Grizzana, dejando visible una limitada porción de cielo. Pero al igual que con los paisajes precedentes, el artista se va acercando cada vez más hasta que el cuadro nos parece como un *zoom* sobre las casas que, en parte escondidas por la barrera de árboles, traspasan el lienzo con sus volúmenes aplanados, evidente sobre todo en los laterales y en los tejados, al punto que dejan visible solo una pequeña tesela de cielo. La pintura aparece aplanada, y casi desenfocada, pero marcada por los toques de luz que caen en las puntas de los árboles y por la luminosidad anaranjada del rectángulo en el lado derecho, quizás una ventana reducida ya a la simple síntesis geométrica.



Ilustración 53 Cortile 1947



Ilustración 54 Cortile 1947

En los años cincuenta, el artista continúa con estos paisajes, variantes de un mismo tema, a la vez que la contemplación y la reflexión sobre lo formal alcanzan puntos extremos, tanto que se puede decir que en la producción de esta época la variación es más importante del tema.

A la vez que se limita la oferta de paisajes a pintar, aumenta la insistencia por un motivo determinado, como es evidente en las versiones del mismo año de una casa con pequeña escalera y un muro en la derecha representado por una franja de color monocromo, interrumpida solo por un seto o una grieta, según las ocasiones. Es algo enigmático el contraste que se produce entre la pared muda y plana, como si fuera el bastidor de una escena teatral, y el escenario mucho más articulado y con cierta perspectiva, en un encaje de volúmenes color ladrillo.

Son el encuadre, la consecuente y variable porción de cielo, y las sombras, más o menos

acentuadas, que marcan las diferencias entre las obras.



Ilustración 55 Cortile, y variantes, 1954

Al mismo planteamiento pertenecen otras versiones del mismo año. Un muro, esta vez en el lado izquierdo, representado por una ancha banda de color homogéneo, plano y anónimo, con el contrapunto de esa grieta que, como un signo, interrumpe la desnudez del muro. En las versiones de ambos motivos, la pared divide con su verticalidad la pintura en dos partes, aunque no simétricas. Al coincidir la forma del muro con la superficie pintada, que se extiende hasta los bordes del lienzo, se pierde cualquier sentido de concreción, acentuado también por una etérea tonalidad color marfil, que renuncia al parecido con un sólido bastidor teatral de los cuadros anteriores. Al contrario, parece sugerir una sensación de vacío y aludir a una especie de oasis de silencio, más allá del cual se extienden los ángulos amontonados de las casas deslumbradas por la luz. De este modo, la grieta en la pared abandona cualquier referencia con la realidad y parece más bien un misterioso signo caligráfico.



Ilustración 56 Paesaggio, y variante 1954

En los años siguientes, Morandi sigue representando el escenario del patio, un tema al que se enfrenta en repetidas ocasiones sin nunca repetirse. No es propiamente una serie, sino más bien, el acto de componer una cierta visión derivada de la contemplación cotidiana. Su lenguaje figurativo, personal desde el principio, evoluciona mediante continuas variaciones, sin llegar a repetirse, siempre vital y rico en novedad.

En 1956 encontramos algunas variantes por el formato netamente horizontal, sugiriendo que el pintor somete el mismo paisaje a un cambio de encuadre, pues de mirada. Como en las pinturas anteriores, el sujeto es reconocible en el encaje de volúmenes arquitectónicos y en la densa barrera vegetal, tanto que ahora la punta de un árbol supera el tejado. Pero en esta última década, la constante



Ilustración 57 Paisaggio, 1956

búsqueda de resultados cada vez nuevos, le lleva a aligerar la pintura, evidente aquí sobre todo entre los árboles, que disminuyen físicamente de espesor, para dejar unos espacios en que se entrevé la superficie del lienzo y los trazos del lápiz que sugería la composición.

Este recurso lo expresa de manera mucho más intensa e innovadora en un cuadro que parece inacabado, en que el blanco aplanado de las casas hace desvanecer los volúmenes arquitectónicos, confundiéndose con el blanco mismo del lienzo, al punto que el espacio de densidad vegetal encerrado en medio parece luchar para avanzar hacia nosotros, para desbordarse de esos confines blancos. De hecho, nos da la impresión de que esa materia verde es el único paisaje del cuadro, en cuanto el tratamiento de las casas hace que las paredes sean visibles y reconocibles solo si observadas con atención, mientras que si miramos el motivo en medio parece que se



Ilustración 58 Cortile, 1956

esfuman perdiendo todo efecto de solidez. La sensación de inacabado es producida también por esas líneas verticales en la parte superior del cuadro, en que todavía es visible el trazo oscuro y vibrante del lápiz que les dio estructura.

9. AÑOS 60. HACIA LA ABSTRACCION

La obra de Morandi nunca deja de evolucionar y aunque a partir de la posguerra parece consolidarse, en los últimos diez años de su vida, y sobre todo a partir de 1960, va más allá.

En los últimos años, el artista regresa a su amado valle de Grizzana, motivo por el cual vuelven a figurar las visiones panorámicas de este entorno natural en sus lienzos. Sin embargo, muchos de los paisajes que pinta después de la guerra aparecen amenazadores y fantasmales, así como sus naturalezas muertas expresan un



Ilustración 59 Paesaggio, 1963, el último.

sentimiento extraño y tenebroso. En su última observación, el artista-poeta ha tenido que luchar contra la hostilidad de la naturaleza y de la muerte.

Los paisajes, las naturalezas muertas y las flores hablan de esto, el miedo a la realidad.

En la fase final de su trayectoria, los tres géneros pictóricos cultivados a lo largo de su vida pueden ser acomodados, permitiendo de considerarlos como un único género. Incluso en las décadas anteriores se encuentran importantes correspondencias entre los varios temas de su arte, y hasta en las diversas técnicas, descubriendo así los mismos sujetos tanto en pintura cuanto en aguafuertes o acuarelas. Pero en los últimos años de su vida las semejanzas son enormemente significativas. A la vez que el artista avanza hacia la abstracción, desaparecen las referencias figurativas de sus paisajes, del mismo modo que se desvanecen las formas de sus botellas y vajillas, alcanzando un grado de analogía importante, como si fueran objetos elevados a símbolos de lo absoluto.

En este proceso de expoliación, la forma alterada supera los límites de la verosimilitud

elevándose a imagen íntima del espíritu del artista. En esta tensión metafísica, Morandi ha dedicado toda su vida a la búsqueda incesante y casi obsesiva de la misteriosa ley que gobierna los elementos de la naturaleza, que es la correspondencia entre la realidad exterior, fenoménica y la íntima de la sensibilidad interior. Ya en los tiempos de guerra, había manifestado tal visión de que la naturaleza es espejo del íntimo sentir, pero en los últimos años este aspecto se hace aún más profundo, explicando el porqué del carácter enigmático de estas las finales.

La corporeidad de las cosas se deshace, evaporando en única atmósfera indefinida, deteniéndose, sin embargo, en el tránsito hacia la abstracción verdadera. Renuncia a la abstracción porque no puede rechazar lo que para él es la auténtica fuente de significado en la pintura, es decir lo verdadero, lo visible. El punto de encuentro entre los varios niveles de realidad, la exterior y la interior, es la mirada, su principal puente con el mundo, el límite de contacto entre sí mismo y el entorno. La obra de arte resulta ser el fruto de la mirada del artista, que filtra y versa la forma en la realidad, menos material y más pura posible. Ahora se entiende como en los últimos años el artista abandona la precisa técnica del aguafuerte para dedicarse enteramente a las acuarelas, donde encuentra un buen medio de expresión. Las formas de las cosas se enrarecen en contornos mórbidos y siluetas leves y danzantes, las cosas se convierten en imágenes-signos que trasfiguran la dimensión real y común del objeto en otra absoluta que no tiene ya nada que ver con la naturaleza. Pero siempre sin perder la referencia a la figuración, al contrario, Morandi no aborda completamente en la abstracción para no ceder a la negación total de la figura. Llega al concepto abstracto precisamente a través de la figuración, contrapuesta a la idea de ilustración. Morandi no abandona nunca el objeto de su representación, aunque cuando este aparece ya diluido en formas incumplidas, como las de sus últimos paisajes o de sus fantasmales naturalezas muertas. Para él, la ilustración es radicalmente anti-figurativa, del mismo modo que no quiere asignar significados simbólicos a sus formas, las cuales no tienen otro significado que lo de su existencia. Reduce la amplitud infinita de lo visible concentrándose en una serie de elementos mínimos, porque lo que importa es tocar el fondo de las cosas, su esencia.

Este es el carácter fundamental de la pintura de Morandi.

En este sentido, entre los últimos paisajes a óleo destacan principalmente dos, ambos de 1962, para evidenciar el paralelismo con otros cuadros de tema distinto. Estas casas anónimas y reducidas a puras formas podrían ser perfectamente los sujetos de sus últimos bodegones, estableciendo una correspondencia debida únicamente a su modo de ver el mundo exterior, en

que los objetos adquieren figuras absolutas y propias no ya reconducibles a la realidad. Ya no importa preguntarse si se trate de volúmenes arquitectónicos u objetos domésticos, si están realizados a óleo o con acuarelas, todo forma parte del universo creado por el artista, son las visiones generadas por su íntima naturaleza. Son los verdaderos paisajes interiores de su alma, puntos panorámicos que nos permiten asomar a la enorme sensibilidad de este pintor que, aparentemente simple y banal, no nos deja nunca de emocionarnos frente a la simplicidad de la línea, a los soplos de color posados en la superficie, a las formas desnudas y primarias, quizás porque consigue apelar a la nuestra de sensibilidad interior, ese niño ingenuo y sincero que no conoce materia ni adorno.



Ilustración 60 Paisaggio, 1962



Ilustración 61 Natura Morta, 1960



Ilustración 62 Paesaaggio, 1962



Ilustración 63 Natura Morta, 1963



Ilustración 64 Natura morta, acuarela, 1959

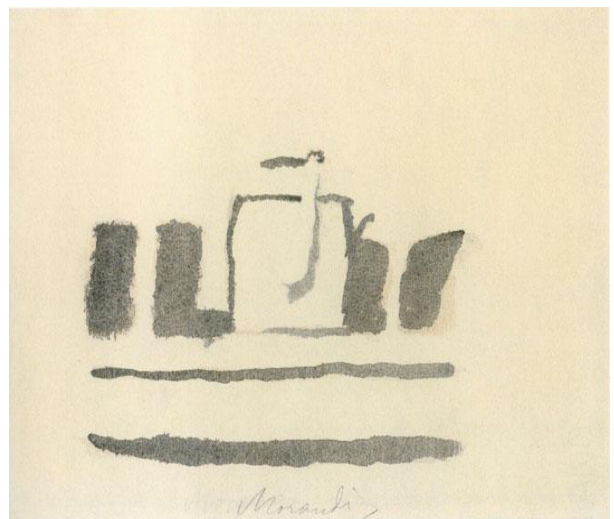


Ilustración 65 Natura morta, acuarela, 1959



Ilustración 66 Natura morta, acuarela, 1959

10. CONCLUSIONES

La pintura de paisaje es el reflejo de la relación entre el hombre y la naturaleza, y el medio que transmite esta idea. A pesar de la progresiva separación entre lo humano y lo natural en el mundo contemporáneo, el artista ha mantenido el referente natural para presentarlo según un proceso de asimilación, interpretado en base a la propia interioridad.

En el siglo XX, la expresión artística ha abierto nuevos caminos, a través de lenguajes y significados inéditos, pero en esta búsqueda continua, no ha abandonado una de las principales razones de ser del arte, es decir la reflexión sobre el modo de sentir y percibir lo que rodea al ser humano, transformando plásticamente estas sensaciones.

Giorgio Morandi es uno de los artistas que mejor se inserta en este contexto, haciéndolo de un modo personal y doloroso.

Sus obras pertenecen a ese tipo de arte que, a primera vista, puede generar dos reacciones opuestas en el espectador: indiferencia o fascinación instantánea. Este es debido a la simplicidad de sus composiciones, la elección cromática y la poca variedad de temas tratados. Al mismo tiempo, son elementos que pueden causar un fuerte magnetismo en el espectador, que se siente inmediatamente atraído por esta modestia estética. La atracción, entre la obra morandiana y el espectador, es generada sobre todo por la atmósfera enigmática que rodea sus lienzos o acuarelas, persuadiendo una serie de preguntas y reflexiones capaces de tocarlos en el alma.

Con este Trabajo de Fin de Grado se ha procurado demostrar la profundidad de un artista que ha dedicado toda su vida, con enorme devoción, a las investigaciones continuas sobre el significado de la pintura, y de un gran hombre que no ha dejado nunca de mirarse hacia dentro, con la inquieta curiosidad de un filósofo antiguo. Se ha procurado resaltar el proceso ontológico en la elaboración de sus pinturas de paisaje y las fases que lo conducen a una plasticidad centrada en lo esencial de la forma, elementos que han permitido interpretar su obra.

BIBLIOGRAFIA

Referencias seleccionadas:

- Abramowicz, J. (2005). *Giorgio Morandi. The Art of Silence*. New Heaven: Yale University.
- Pasquali, M. (1994). *Giorgio Morandi, l'immagine dell'assenza*. Milano: Charta.
- Pasquali, M. (2007). *Giorgio Morandi: saggi e ricerche 1990-2007*. Firenze: Noèdizioni.
- Wilkin, K. (2007). *Giorgio Morandi: obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Poligrafa.
- Martini, A. (1965). *Giorgio Morandi: monografía*. Buenos Aires: Codex.
- Marti, L. (1979). *Giorgio Morandi*. Madrid: Sarpe.
- Aguilar Alonso, R. (2014). *Morandi. La serie como tema pictórico (1946-1964)*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Historia del Arte. Universitat Politècnica de Valencia.
- Montale, E. (1948). *Ossi di seppia*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Luzi, M. (1994). *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Milano: Garzanti.
- Mengaldo, P.V. (2011). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Oscar Mondadori.

Catálogos de exposiciones:

- Bandera, M., Galluzzi, F., Tuymans, L., Bonnefoy, Y., Zwagerman, J. (2013). *Giorgio Morandi. A retrospective*. Bruxelles: Bozar Books.
- Pasquali, M. (coord.) (1989). *Giorgio Morandi. Catalogo*. Milano: Electa.
- Pasquali, M. (coord.) (1995). *Giorgio Morandi. Die Aquarelle*. Bologna: Grafis

Recursos electrónicos:

- Bandera, M.C. (2010). Morandi. L'essenza del paesaggio. Consultado el 13 de junio de 2017. Università degli Studi di Genova, página web de DIRAAS (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo).
<https://www.yumpu.com/it/document/view/29508082/morandi-lessenza-del-paesaggio-diras>
- Bandera, M.C. (n.d:a). E dire che i paesaggi li amavo di più. Consultado el 13 de junio de 2017. Università degli Studi di Genova, página web de DIRAAS.
<https://www.yumpu.com/it/document/view/15266402/1-e-dire-che-i-paesaggi-li-amavo-di-piu-le-mostre-insieme-a-diras>
- Bandera, M.C. (n.d:b). Note biografiche. Consultado el 3 de mayo de 2017. Museo Morandi Bologna: <http://www.mambo-bologna.org/museomorandi/biografiamorandi/>
- Soffici, A. (1909, 1 de abril). L'impressionismo e la pittura italiana. *La Voce*, Recuperado de:
https://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=13&pid=200#top_display_media
- Soffici, A. (1911, 22 de junio). Della natura morta. *La Voce*, Recuperado de:
https://www.vieusseux.it/coppermine/displayimage.php?album=40&pid=763#top_display_media
- Brandi, C. (1939, febrero-marzo). Cammino di Morandi. *Le Arti*, Recuperado de:
http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1434381789417_07_-_Cesare_Brandi_p._245.pdf