Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 8

Artikel: Giorgio Morandi
Autor: Vitali, Lamberto
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26349

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIORGIO MORANDI

par Lamberto Vitali

La peinture italienne du XIXe siècle est presque inconnue, – ou mieux: inconnue au delà des frontières; malgré un long travail critique dont l'on ne saurait contester les résultats, les noms de Fattori, de Lega, du Piccio, de Ranzoni, aujourd'hui encore, ne disent rien au public ni à la plupart des historiens étrangers. Au fond, ceci ne peut nullement surprendre; rien n'est plus difficile à déraciner que certains préjugés. Mais, par contre, il est quelque peu étrange que les seuls peintres jouissant d'un prestige plus ou moins grand, plus ou moins actuel, et les seuls qui soient représentés dans les collections et les musées étrangers, soient ceux qui furent loin d'avoir réalisé un pur idéal de peinture. Pour la France, c'est le cas d'un De Nittis, mêlé pour un instant et par hasard à la révolution des impressionnistes, et d'un Boldini: peintres, qui, de leur vivant, connurent à Paris une vogue bien supérieure à leurs mérites et dont les succès materiels dépassèrent même ceux des novateurs autochtones. Si la haute estime où les tenaient Edmond de Goncourt et Robert de Montesquiou nous semble aujourd'hui tout à fait exagérée, il n'en est pas moins vrai que leurs noms – à tort ou à raison – sont restés dans l'histoire de l'art. Quant à la Suisse et à l'Allemagne, elles offrent le cas non moins typique de Giovanni Segantini; le rôle de celui-ci dans la peinture du dernier quart du siècle devra être ramené à des proportions conformes à sa véritable importance, lorsque son œuvre aura été dépouillée de toute incrustation littéraire et fictive. Et aujourd'hui même le seul peintre italien vivant d'une renommée non seulement européenne, mais mondiale, est Giorgio de Chirico; encore une fois des valeurs extrapicturales ont exercé leur charme sur les artistes et les critiques, ces derniers trop souvent doublés de littérateurs. C'est en vain que nous avons assisté tout dernièrement au drame de la déchéance de cet ancien chef d'avant-garde, transformé en portraitiste des richissimes dames de la haute bourgeoisie italienne et complaisant au goût le plus pompier et le plus médiocre (drame pourtant préannoncé clairement par ses débuts pseudo-révolutionnaires); le mythe de Chirico est toujours vivant, à l'étranger plus qu'en Italie. Devrions-nous en conclure qu'a cessé d'être valable le lieu commun suivant lequel les sentences d'un juge au delà des frontières anticipent en quelque sorte celles de la posterité? Quoi qu'il en soit, il est certain que les erreurs, même si celles d'aujourd'hui ne sont plus celles d'hier, se répètent dans l'histoire du goût, et que ces méprises sont d'ailleurs inévitables chaque fois que la critique renonce à l'examen pur et simple de la peinture pour céder à des attraits d'un tout autre ordre.

•

Ce long exorde peut expliquer la raison pour laquelle le nom de Giorgio Morandi, le peintre italien d'aujourd'hui peut-être le plus original, assurément le plus pur et le plus sensible, n'éveille aucune résonnance à l'étranger. Il est vrai qu'on n'a eu que très rarement l'occasion de connaître ses toiles hors d'Italie, et l'on ne saurait prétendre se former une idée même approximative de l'expression d'un artiste d'après un ou deux tableaux. En Italie même, du reste, ce n'est qu'en 1935, lors de la troisième Quadriennale de Rome, que le grand public put pour la première fois s'approcher d'un ensemble important de son œuvre. Morandi ne participe presque jamais aux expositions vénitiennes et n'aime pas à montrer sa production, très réduite d'ailleurs, dans des galeries privées. Jusqu'à ces dernières années, sa peinture était restée un domaine réservé aux initiés, au petit groupe d'amis fidèles admis dans l'intimité de l'auteur, ce qui n'a pas manqué de susciter une sorte de légende autour de sa personne. Mais cet isolement volontaire, la vie presque monacale menée par Morandi entre les quatre murs blanchis à la chaux de sa chambrette de Bologne abritant un très modeste lit de fer, un chevalet et le poudreux arsenal de ses natures mortes, son refus d'exploiter la vogue dont il jouit et de se prêter en quelque sorte à devenir l'objet d'une spéculation commerciale, sa répugnance non seulement pour tout battage publicitaire, mais encore pour ce bruit auquel tant d'artistes ne savent pas renoncer aujourd'hui, en disent long quant à l'homme.

Giorgio Morandi est né à Bologne en 1890. De quelques années le cadet de Boccioni, de Carrà, de Severini, il appartient donc à la génération qui a fourni ses plus jeunes recrues au futurisme. Mais, de même qu'il n'a pas sacrifié au divisionnisme, il s'est également tenu à l'écart de ce mouvement. Ses débuts diffèrent singu-

Giorgio Morandi Nature morte 1929

lièrement des essais de ses camarades plus âgés. Un *Paysage* de 1911, son premier tableau connu, nous montre déjà un artiste accompli, sans tâtonnements, et en possession d'un langage destiné à s'affiner jusqu'aux extrêmes limites, mais non à changer. C'est un paysage conçu par grandes masses: deux lignes dominantes, l'une horizontale – celle de l'horizon –, l'autre oblique, celle de la pente d'un coteau, équilibrée par les verticales de maisons parmi des arbres. La tonalité générale est très délicate, d'un vert tendant au gris, et le rapport entre les deux bandes du terrain et du ciel est trouvé d'emblée; autrement dit, il n'y a là aucune trace de cet impressionisme hybride si répandu à l'époque dans les ateliers allemands et italiens, tandis que s'affirment au contraire un évident souci de composition répondant à des règles architecturales, et un très exact sens des valeurs. Syntaxe qui n'est pas pourtant une fin en elle-même; le jeune Morandi révèle déjà son don de la transfiguration poétique du sujet – d'une magie s'exprimant par un langage fait d'allusions discrètes. Ce premier *Paysage* a la grave et mélancolique cadence d'un chant léopardien.

C'était un très beau point de départ. Alors que d'autres s'efforçaient de rendre viable l'expérience futuriste, mais sans avoir le courage et la possibilité de la résoudre en des termes exclusivement plastiques, Morandi possédait déjà l'intuition des véritables données du problème. Et son besoin de solidification anticipait en quelque sorte la polémique des *Valori Plastici*.

•

La vision du monde s'exprime chez un peintre par un langage de formes, de couleurs, de rapports, de valeurs, de composition, c'est-à-dire par un langage pictural qui sert à traduire un certain répertoire d'objets; il s'agit donc d'une double découverte et d'une double conquête. Quant aux sujets, Morandi y parvint assez vite; en 1916, il introduit pour la première fois dans ses natures mortes cette typique série d'objets – bouteilles,

compotiers, vases et fleurs –, qu'il n'abandonnera plus et qui lui fournira une inépuisable suite de *variations*. Mais, à ce moment-là, il était encore inquiet et en pleine période de recherches; et surtout il n'était pas insensible aux exemples de Picasso et de Derain. Picasso, on le retrouve en de tendres harmonies de rose et de bleu; l'influence de Derain se révèle d'une double manière: par un gothicisme de formes stylisées, géométrisées, allongées, et par un goût des couleurs plates (il y aurait tout un chapitre à écrire sur les rapports entre le Derain de la période gothique d'une part, et Morandi et Carrà). Simplification de la composition aux fonds partagés en deux bandes plates, simplification des formes, simplification de la palette: une grande *Nature morte* de 1918 résume et résout les inquiétudes des quatre années précédentes. Sa mise en page est élémentaire, semblable à celle d'un blason héraldique – un vase blanc cendre avec des roses blanches à feuilles brunes, sur un fond plat rose et bleu pastel clair –, mais toute stylisation a disparu ou presque. Et l'exquise justesse des rapports souligne le retour à des expressions humanisées.

Tel est le chemin suivi par Morandi jusqu'à la veille du mouvement qui, d'après le titre de la revue romaine où il trouva son expression, devait prendre le nom de *Valori Plastici*. Tout historien de l'art italien moderne devra forcément attribuer, bien plus qu'au futurisme qui se conclut négativement, une importance capitale à cette réaction qui, dans le domaine des arts plastiques s'exerça dans le même sens que la polémique littéraire de *La Ronda* et des *rondistes*. Et Carrà, qui venait de sortir de l'aventure métaphysique, en fut le théoricien et le divulgateur.

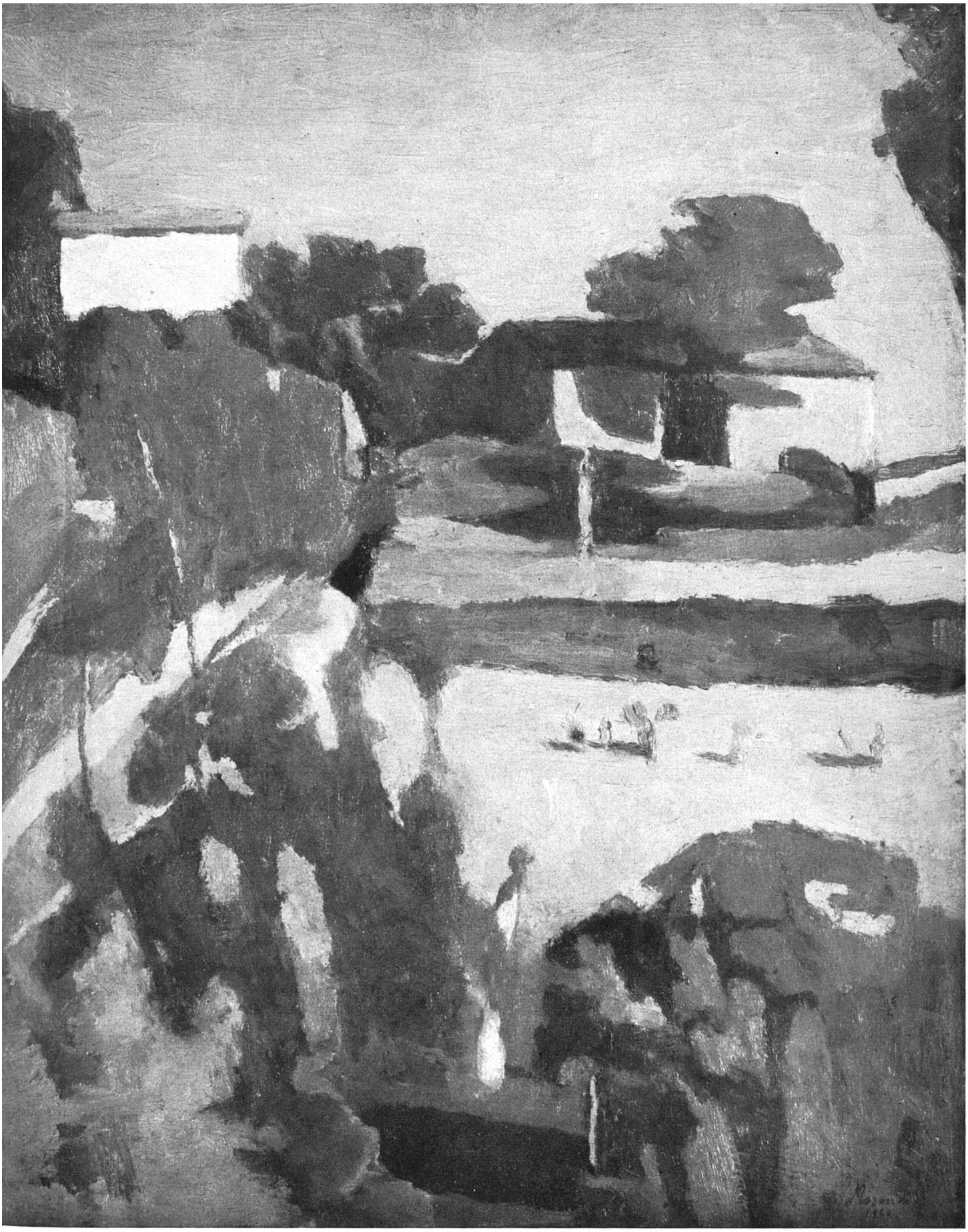
Il affirmait à ce moment-là: «Nous qui nous sentons les fils non dégénérés d'une grande race de constructeurs (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, etc.), avons toujours cherché les termes figuratifs d'une exacte corporéité», et il prêchait la nécessité de «revenir à l'idée italienne de la solidité originale des objets». Retour à la tradition, mais dans quel sens? Evidemment ni Carrà ni ses camarades n'allaient retomber dans l'erreur, qui avait fait tant de ravages au siècle passé, de demander des emprunts figuratifs à Giotto et aux maîtres florentins du Quattrocento; il s'agissait de s'approprier une pensée plastique, de retrouver avant tout un langage. Parallèlement, ces peintres poursuivaient aussi la recherche d'un climat magique, par le moyen d'une peinture née, non point du reflet immédiat de la sensation, mais «d'une jouissance de l'imagination et de l'intelligence». «La sensibilité – concluait Carrà – ne suffit pas à l'acte créateur»: la peinture est, selon Léonard de Vinci, *cosa mentale*. Mais ce programme risquait de mener tout droit à une sorte de néo-purisme, qui s'affirma en effet par des expressions extrêmement châtiées et surveillées. Le mouvement littéraire parallèle aboutissait d'ailleurs aux mêmes résultats, lorsque Vincenzo Cardarelli, chef de file de *La Ronda*, affirmait pour sa part le besoin de tenir compte d'une nécessité profondément inhérente à l'essence de la littérature italienne: «celle d'une bienséance formelle».

Dans ce mouvement Morandi joua son rôle par une série de tableaux non-figuratifs et par des natures mortes, ces dernières influencées par Cézanne, mais exclusivement quant à la composition. Il adopta une manière sèche, sans la moindre modulation, d'une palette sévère et antisensuelle limitée presque aux blancs absolus, aux noirs, aux jaunes, aux ocres; très souvent, les contours étaient fortement accusés, avec une opposition assez durement contrastée du clair et de l'obscur. C'était là, en somme, une cure énergique et même rude, mais dont on ne peut nier les bienfaits indirects, car elle contribua à un raffermissement de l'art de Morandi. Revenu à des expressions plus sensibles quant à la couleur et au ton, Morandi révéla une science nouvelle de la composition et des espaces: en d'autres termes, il était prêt pour le chemin qu'il devait parcourir jusqu'à aujourd'hui. C'était la fin de la période des expériences.

•

Le répertoire figuratif de Morandi est très limité (comme c'est aussi le cas pour Marini): autant dire que son imagination ne porte pas le moindre intérêt aux sujets empruntés au spectacle quotidien de la vie, à tout ce qui est changeant et transitoire. Ermite volontaire, il se refuse à toute excitation extérieure; et son domaine est apparemment le plus petit du monde. En vingt-cinq ans il a peint quatre tableaux de figure, le portrait d'une de ses sœurs et trois portraits de lui-même, répétés d'ailleurs presque textuellement; ce genre est donc une exception dans son œuvre. C'est à la représentation du paysage et de la nature morte que se borne sa peinture, et encore la campagne et les objets qu'il affectionne sont les mêmes depuis des dizaines d'années: le paysage austère, dépouillé, bâti par grandes masses, de l'Apennin bolonais, où il passe d'habitude ses vacances, et les bouteilles enduites de plâtre blanc ou coloré, élancées comme les aiguilles d'une cathédrale ou aux contours d'une élementaire simplicité presque solennelle, les gros coquillages spongieux et aux tons blancs et roses un peu fanés, les petits vases à fleurs d'un goût provincial et désuet, les boîtes les plus humbles, même de simples fragments d'objets dont les surfaces ont été égalisées par la poussière fine qui s'y accumule pendant de longues séances. Ce sont des architectures patiemment assemblées, des objets usés et en quelques sorte dépersonnalisés par le commerce continuel avec l'homme.

L'art de Morandi naît d'un recueillement intérieur et d'une méditation poétique. Une telle subtilité de sentiments, un tel besoin de procéder par allusions, par des passages infiniment ténus, ne pouvaient trouver leur analogie sur la toile que dans le langage tonal et dans ses modulations délicates. Tout le clavier des rapports est mis au service de la poétique de Morandi, mais ce peintre préfère manifestement les accords in-



ction privée, Milan

Giorgio Morandi Paysage 1940

usités, soit dans les gammes foncées, soit, beaucoup plus souvent, dans les gammes claires. Tel blanc laiteux, tel petit rose, tel brun très nuancé ne sont qu'à lui, même si le souvenir de Chardin – mais d'un Chardin ayant passé par toutes les expériences modernes – revient à la mémoire: goût du rare et du raffiné, chant à mi-voix, et qui cependant ne dégénère jamais en sensiblerie ni en effets efféminés et morbides. Chez Morandi, il n'y a pas la moindre trace des esthétismes en vogue; il est un homme trop sain et un trop bon artisan de la peinture pour que les interprétations que lui prêtent certains littérateurs un peu snobs puissent l'influencer et le gâter.

Dans les natures-mortes du temps des *Valori Plastici* Morandi – de même que Carrà à l'époque métaphysique – tendait à isoler les objets, eux-mêmes fortement cernés. Après cette expérience, ses familles de bouteilles et de vases s'étalant sur un fond uni forment au contraire un seul bloc; objets liés par la multiplicité et par la variété des rapports tonaux, mais l'ossature de la composition est toujours gouvernée par des lois architecturales, pour l'observation desquelles le peintre n'hésite pas à déformer ses modèles et à leur conférer parfois des contours schématisés et géométrisés.

La stupeur mélancolique qui marque d'un accent si personnel ces natures-mortes, se retrouve quelquefois dans les paysages, mais mêlée à un sentiment serein de la nature. Morandi admire profondément Corot, le Corot d'Italie, celui du *Pont de Narni* et de la *Vue de Volterre*. Il n'y a rien d'étonnant dans cette prédilection; il ne s'agit pas seulement d'une sorte d'affinité, mais presque, me semble-t-il, d'une identité de lecture du paysage et de réalisations picturales. La position de Corot et celle de Morandi devant le spectacle de la campagne italienne se ressemblent sur plus d'un point; les deux peintres se proposent les mêmes problèmes: une vision simple et synthétique, par grandes masses, une composition où le motif principal est relégué au second plan, une parfaite musicalité de rapports. C'est pourquoi les préceptes de l'un pourraient s'appliquer à l'autre: «Ce qu'il y a à voir en peinture, ou plutôt ce que je cherche, c'est la forme, l'ensemble, la valeur des tons... Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel.». Et il est intéressant d'ajouter que Morandi, ce peintre chez qui l'élaboration mentale joue un rôle si décisif, est cependant un serviteur très dévoué de la nature et un artiste qui ne peut se passer de la présence physique du modèle: c'est une chose assez rare et étrange, aujourd'hui que les partis-pris académiques, quoique camouflés de nouveautés révolutionnaires, montrent une vitalité si persistante. Mais parmi tant de soi-disant peintres d'avant-garde, Morandi garde intacte sa nature de peintre aux audaces tranquilles.

•

L'apport de Giorgio Morandi à la renaissance de la gravure originale italienne est tout à fait capital; même la critique peu encline à reconnaître les mérites du peintre, n'a pas hésité à lui attribuer la première place parmi les aquafortistes contemporains de son pays. Mais, à vrai dire, ces louanges s'adressent surtout au technicien pour qui la *morsure* n'a pas de secrets, et non à l'artiste; or, le très sûr métier de Morandi, comme du reste celui de tous les peintres-graveurs, ne s'achève jamais en lui-même. Ses quelque soixante eaux-fortes sont la parfaite traduction en termes graphiques de l'œuvre picturale, dont elles répètent parfois la composition d'une manière textuelle, c'est-à-dire qu'elles se basent sur le jeu tonal. Le trait fin à l'extrême, souvent d'un gris argenté d'une valeur exquise, est ordonné d'une façon méthodique et patiente et s'entrecroise presque constamment, jusqu'à composer un réseau très serré. En d'autres termes, Morandi adopte un langage graphique qui ressemble parfois à celui de certains burinistes du passé, de Marco Pitteri par exemple, dont les gris ont une qualité tout analogue; le trait isolé ne joue aucun rôle dans l'économie de la planche, au contraire c'est par des *familles* de traits que s'exprime ce peintre-graveur. Si, à ses débuts, il utilisait toute la gamme, du blanc absolu au noir intense, maintenant, en se servant d'une échelle très limitée, il parvient à obtenir une tonalité générale de la préciosité la plus raffinée.

Ces planches, ainsi que les toiles, offrent une délectation d'un ordre suprêmement poétique. L'homme est apparemment absent de ces expressions, qui, par la représentation des choses les plus humbles, vivent néanmoins en fonction de l'humain. L'art de Morandi, qui s'exprime par des variations de quelques motifs dominants, est un art de prétextes figuratifs: ce sont des allusions, et non des illusions plastiques. De cette façon, Morandi parvient à créer tout un monde sentimental, mais ouvert en même temps aux jouissances de la spéculation intellectuelle.

Chez lui, une grâce ineffable s'allie à une raison toujours lucide et rigoureuse, et le don des évocations lyriques, des *apparitions* de la réalité, c'est-à-dire l'expression de la réalité la plus profonde, à une logique organisatrice. Art dans lequel tout est consumé, tout se traduit sans laisser de résidus, tout est rendu sensible. C'est une peinture intégrale, une *peinture-peinture*.