

Atzera begira.
Giorgio Morandi eta
Antzinako Maisuak

GUGGENHEIM BILBAO

| | |
|---|----|
| ATZERA BEGIRA. GIORGIO MORANDI ETA ANTZINAKO MAISUAK | 3 |
| MORANDI ETA MUSEOA..... | 6 |
| GIORGIO MORANDI, ROBERTO LONGHI ETA ANTZINAKO MAISUAK | 16 |
| MORANDI. LIBURU-ORRIEN ARTEAN AURKITU ZITUEN MAISUAK..... | 28 |
| MORANDI ETA NATURA HILAREN TRADIZIOA..... | 34 |
| MORANDI. <i>INCAMMINATO</i> BERRI BAT..... | 37 |
| ESPAZIOA ETA MATERIA: CHARDIN ETA MORANDI | 40 |

ATZERA BEGIRA. GIORGIO MORANDI ETA ANTZINAKO MAISUAK

VIVIEN GREENE ETA PETRA JOOS

Mundu osoan zehar bidaia dezake batek, deus ikusi gabe. Ezagutza eskuratzeko ez da beharrezkoa gauza asko ikustea, ikusten den horri izugarritzko arretaz begiratzea baizik.
—Giorgio Morandi

Zaila da Giorgio Morandi (1890–1964) artista modernoaren lana sailkatzea. Izan ere, denboraz kanpoko hainbat natural hil, loreontzi, paisaia nahiz autorretratu bakanak egin zituen berrogeita hamar urtetik gorako tartean; hain zuzen ere, arteak eta historiak erabateko aldaketak jasan zituzten garaian. Artista italiarraren irudikapen itxuraz tradizionalak hainbat mugimendu izan zituzten bizilagun: abstrakzioaren hasiera, ordenaren itzulera, eta Bigarren Mundu Gerraren ostean nazioartean nagusitu zen polibalentzia eta heterodoxia artistikoa.

Morandik Bolonia jaioterria izan zuen egoitza bere bizi osoan, eta Emiliako muinoetan igaro zituen udak, Grizzanan eta Roffenon. Nahiz pertsona jantzia izan, eta denborarekin eskuratu zuen nazioarteko aintzatespena gorabehera, sei hiri baino ez zituen bisitatu bere ibilbide profesionalean zehar Morandik (Florentzia, Milan, Padua, Erroma, Venezia eta Winterthur, Suitzan); urrunago bidaiatzeko gonbidapenei uko egin zien, baita beste lekuetan berari eskainitako erakusketak zeudenean ere. Logela-estudioan bizi eta bertan egin zuen lan: leku paregabea zen hura, nolabaiteko natura hil mugikorra; izan ere, artistak behin eta berriz antolatzen zituen bere objektu kuttunak sotilki desberdinak ziren konbinazioetan, etxeko objektu arruntak irudikatzeak eskaintzen zizkion aukera mugagabeetan ipiniz arreta eta gogoia.

Boloniako Accademia di Belle Arti-n ikasi zuen Morandik 1907 eta 1913 artean, eta, bere jaioterria serio samarra bazen ere, harreman laburra izan zuen italiar futurismoarekin, penintsulako abangoardia ikonoklasta zenarekin. Alabaina, Lehen Mundu Gerrak zapuztu zuenean askok hasiera berri baterako zuten irrika, Morandiren interesek bat egin zuten futurista ohiekin. 1919–20an, Carlo Carrà eta Mario Sironi bezalako artistei batu zitzairen Morandi, baita Giorgio de Chirico-ri ere, *Pittura metafisica* mugimendu labur-laburrean: artista horiek objektu-muntaia asaldagarri eta deserosoak egiten zituzten inguru irrealetan. Pasarte haren ostean, bilaketa artistiko pertsonala abiatu zuen Morandik, eta natura hilaren generoa aztertu zuen, genero-pinturaren amarruetan edo *vanitas* pinturaren moraltasun-istorioetan jausi gabe. Areago, presentzia ia-antropomorfikoa eman zien bere konposizio neurrisuetako objektu bizigabeei, taula gainean dauden aktoreak balira bezala. Teknikoki abila izanik, pinturaren materialtasuna ulertu zuen artistak, baina berebat landu zituen akuarela eta grabatua.

Benito Mussolini-ren 1922ko Erromarako Martxaren ostean, hamarkada hori italiar faxismoaren gorakadaren lekuko izan zen, baita Morandik *Strapaese* zirkulu intelektual nazionalistarekin izan zuen harreman estuarena ere. Garai haren zama ezberrik gabe sumatzen zuelarik, 1930eko hamarkadan Morandik beste edozein hamarkadatan baino mihise gutxiago margotu zituen, Italian faxismoa nagusi zen artean eta gerraren hasiera ikusi zuen aroan. Haatik, garai horretan iritsi zuen helduaroa margolari gisa: bere paleta arindu egin zen gerraren ostean, eta, 1940ko hamarkadaren bukaerarako, bere konposizio-egiturak eraldatu egin ziren. Subjektutzat zituen objektu xumeak jada ez ziren bananduta ageri. Horren ordeztu, Morandik gainjarri eta multzokatu egiten zituen, kolore leuneko formaz osatutako blokeak eratzeko, baina mimesia ekidinez. Artistaren pinturak tonuz aldatu ziren 1950ko hamarkadaren erdialdean; haren heriotzara arte, perla-antzeko tonuetara jo zuten, eta argitasun berezia zerien. Haren pintura itxuraz sinple baina psikologikoki trinkoek Italiako imajinarioan iraun dute, baita filmetan ere: artistaren natura hil bat Federico Fellini-ren *La Dolce Vita* (1960) film ikonikoan agertu eta eszena asaldagarri bateko elkarrizketaren mintzagai zen; era berean, Michelangelo Antonini-k Morandiren lan bat hautatu zuen, *La notte* (1961) filmean agertzen den Milango apartamentua dekoratzeko.

Atzera begira erakusketak Morandiren lanaren alderdi zehatz bati erreparatzen dio, hau da, Antzinako Maisuek harentzat eta haren lanarentzat izan zuten garrantziari. 1920ko hamarkadan hasi eta 1960koraino egindako natura hilak ardatz, erakusketak loturak ezartzen ditu irudi horien eta Morandik miretsi edo aztertu zituen artean. Ikerketa-haria ez da eragin edo bereganatze-mekanismoetan oinarritzen, baizik eta Morandiren aitzindariak izan ziren artista haien gogoetetan, eta gogoeta horiek artista italiarrarengan eragindakoetan. Arte-historiaren ikastun argia zen Morandi, eta hainbat iturri begiratzen zituen bere sormen-trebakuntza elikatzeke. Hain zuzen, iturri horietako hiru aztertzen ditu erakusketa honek, bakoitza nazionalitate batekoa, eta XIX. mende aurreko erreferentzia premodernoetan jartzen du arreta: XVII. mendeko pintura espainiarra eta *bodegón* (natura hila) direlakoen tradizioa; XVI. mende amaieratik XVIII. mende hasiera bitarteko Italiako margolari boloniarrek; eta XVIII. mendeko Jean-Baptiste Siméon Chardin frantsesaren genero pinturako natura hilak. Hala ere, Morandik ez zuen aukerarik izan artista horien guztien lanak bertatik bertara ikusteko, eta aldizkari eta monografiak bitartez izan zuten haien berri sarritan. Roberto Longhi arte-historialari bikainaren lagun egin zen artista 1935 inguruan, eta haren idatziak jakintza-iturri izan zituen. Geroago, litekeena da Morandik aukera eduki izana Alessandro Contini Bonacossi-ren bildumako pintura espainiarra ikusteko, Longhik antolatutako erakusketetan, eta, batzuetan, Italian zehar eta atzerrian egindako bidaia urrietan bisitatutako museoetan.

Katalogo honetako saiakerak Morandik baliatu zituen iturrien arrastoa jarraitzen dute. Flavio Fergonzi-k gainbegirada gogoetatsu eta argigarria eskaintzen du, erakusketak aztergai dituen hiru iturri desberdinekiko Morandik izan zuen harremana eta horien inguruan egindako ikerketa pikturikoak analizatzearekin batera. Maria Cristina Bandera-k buru argiz dakarzkigu gogora Morandirentzat garrantzi handiena izan zuten Antzinako Maisuak, arreta berezia eskainiz Roberto Longhik artistarekin izan zuen harremanari eta haren bizitzan izan zuen funtsezko paperari. Lorenza Sella-k Morandiren liburutegi propioari eta harenak ziren nahiz kontsultatzen zituen arte-argitalpenei erreparatzen die, baita haren bilduma pribatuari ere. Erakusketaren hiru ataletako bakoitzaren izateko arrazoia, berriz, xeheki azaltzen du Giovanni Casini-k sarrera testuetan. Guztiak batuta, katalogoan bildutako testuek helburu dute xeheki aztertzea Morandik nola barneratu zituen bere aitzindari funtsezkoen lezioak corpus artistiko oso pertsonala osatzeko.

Giorgio Agamben filosofo ezagunak honakoa esan zuen 2008an, *Che cos'è il contemporaneo?* lanean: "Benetan garaikideak diren pertsonak, zinez haien garaia dagozkionak, harekin guztiz bat ez datozenak edo hari erabat egokitzen ez zaizkionak dira. Zentzu horretan, beraz, garaiz kanpo daude. Baina hain zuzen ere horregatik,

deskonexio eta anakronismo horri esker, beste batzuek baino gaitasun handiagoa dute beren garaia hobeto hauteman eta atzemateko". Morandik hezurmamitu egiten du baieztapen hori, eta sentimendu hori adierazten du bere artearen jenioaz.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

MORANDI ETA MUSEOA

FLAVIO FERGONZI

1. BEGIRUNERIK GABEKO KONPARAZIO BATZUK

Memoria-bibliografia zabala eta lekukotasun asko —gutunak nahiz argazkiak— dauzkagu Morandi-ren eta Antzinako Maisuen arteko harremanaz mintzatzen zaizkigunak. Morandi beti egon zen lotua europar pinturaren urrezko aroko obrekin: noizean behin, zuzenean jartzen zen jatorrizko obrekin harremanetan, museoetan eta erakusketetan; beste batzuetan, argazkien bidez ezagutzen zituen, liburuetako ilustrazioen bidez bereziki; eta baziren modu bereziagoan eta zeharkakoagoan ezagutu zituenak ere, maiz irakurtzea gustatzen zitzaizkion eta oso miresmen bizia eragiten zioten arte-historialarien ideien bitartez.

Jakina bada ere Morandiri bidaiatzea ez zitzaiola batere gustatzen, haren gutunen bidez dakigu pintoreak behin baino gehiagotan bisitatu zituela Italian 1930eko eta 1950eko hamarkaden artean egin ziren iraganeko artisten erakusketa handi guztiak. Gutunek berebat agertzen dute baimena eskuratu zuela Uffizitarren Marrazkien eta Grabatuen Kabineteko antzinako irudiak aztertzeke, eta pinturen eta antzinako freskoen zaharberitzeak irrikaz eta gaitasun teknikoaz aztertzea gustatzen zitzaiola, geure begietan pintore tradizionalenekin soilik aldera daitezkeen irrikarekin eta gaitasunarekin, hain zuzen; gutunek agertzen dute, batez ere, iraganeko maisuei buruzko liburuak behin eta berriz eskatzen zizkiela lagunei (batzuetan bildumazaleak izaten ziren, beste batzuetan museoetako funtzionarioak, artearen historiako irakasleak, kritikariak edo editoreak)¹. Argazki ezagun batzuetan Roberto Longhi-ren ondoan dago Morandi, eliza erromaniko bati egindako bisitaldi batean; edota Cesare Gnudi Boloniako ondare kulturalaren superintendentearekin, Giuseppe Maria Crespi-k margoturiko taula txiki baten erosketa ospatzen, bere bilduma pertsonal apalerako egindakoa². Aipatutakoek bezainbesteko sona duten beste argazki batzuek ustekabeen harrapatzen dute Morandi, artearen historiako liburuak eta katalogoak begiratzen, Via Fondazza Boloniako etxeko bakean.

Morandik iraganeko kultura figuratiboari eskaintzen dion begirunezko arreta hori itxuraz bakarrik da unibertsa eta erabateko sinesmenarekin batera gertatzen zen harengan: Antzinako Maisuen handitasuna ezin iritsizkoa zen, eta iraganarekiko haustura, berriz, halabeharrezkoa. Guztiz sinetsita zegoen Giotto-rekin hasi zen genealogia figuratibo handi baten muturrean zegoela bera, kronologiari erreparatuta. Gainera, Morandiren ustez, generoen hierarkiako azkenak bakarrik, beheerenekoak, uzten zaizkio pintore modernoari lantzen —paisaia eta natura hilak—; eta hori, bakar-bakarrik, genero horiek XIX. mendearen amaieran inpresionistek landu eta sustraitik berritu zituztelako.

Badakigu zer egiten zuen Morandik museo bat bisitatzeko zuenean, bisitaldietako pasadizo-sail oparoa eta errepikakorra iritsi baitzaigu: halako intentsitate maniako batez behatzen zien pinturei, eta luzaroan gelditzen zen gainerako ikusleentzat itxuraz garrantzirik gabeak ziren xehetasunetan. Manlio Cancogni idazlearen memorieta dago Morandik antzinako pinturen aurrean zuen jokamoldearen kontakizunik adierazgarriena:

Laguntzat oso entretenigarria gertatzen da berarekin joatea museo bat edo erakusketa bat bisitatzea. Tintoretto baten aurrean gelditzen dira. Gainerakoak obraz mintzatzen diren bitartean, mila argudio serio eta objektibo aipatuz, hark [Morandik] buruari eragiten dio, isilik, ahoa beheraka okertzen du, eta aldi berean onginahiz eragiten dio buruari. Eta gero: “Bai, bai, bada zerbait —dio marmarka—; hor goiko zuri hori, esate baterako”. Eta puntu bat seinalatzeko du hatzarekin, pintzelkada bat baino gehiago ez, non kolorea, egiazki, argitu egiten dela ematen baitu. Gainerako guztia gaua da³.

Morandiren zaletasunak ezagutzen dituztenak ez dira halako jokamoldeekin harritzen. Tintoretto ez zegoen Veneziako Errenazimentuko arteko izen handien kanonean; Longhik ezarri zuen kanon hori, eta Giovanni Bellini, Tiziano eta Paolo Veronese ziren hartan izar nagusiak⁴. Longhiren kanonarekin bat zetorren guztiz Morandi. Tintorettoaren koadro bateko bigarren mailako xehetasun bat bakartzeak esan nahi zuen bigarren mailako pasadizo bat erreskatatzen zuela bestelako balio batzuk nagusitzen ziren koadro batean; baina balio horiek —pintzelkadaren trebetasuna eta gaiaren dramatismoa—, Longhik bezala, ez zituen pikturikotzat hartzen Morandik.

Zer egiten zuen gero artistak museoetako bisitalditik edota artearen historiako liburuen erreproduzioetatik eskuraturiko informazioarekin, bere estudioa erretiratzeko zenean eta margotzen zituenean Boloniako Montagnolako merkatuan erositako objektuak, edota, Grizzanan, muinoen paisaiaren ikuspegi bera margotzen zenean beti? Hori beste kontu bat da. Paisaiak eta natura hilak bilatzen ote zituen antzinakoen koadroetan eta haiekin alderatzen zuen bere burua? Puntu honetara helduta, beharrezkoa da Eugenio Riccomini arte-historialariak egindako jakinarazpen bat aipatzea; Morandi bezala boloniarra zen hura ere, eta pintorea hazi zen pintura-kulturaren giro berekoa. Ondoko hau jakinarazten die Riccominik Morandiren obretan antzinako pinturen eskema bisualak bilatzen tematzeko direnei:

Kontura zaitzete pintore italiar asko ahalegintzen zirela klasikotasun gertagaitz bat bilatzen, eta museoetatik eta freskoz dekoratutako elizetatik konposizioa eta eskema figuratiboak hartzen, hau da, gurasoen legatuaren alderdirik kanpokoena eta ilustratuena bereganatzen. Baina, Morandi, bere gisara, eta bere aberriaren aintzak ospatzeko batere desirarik gabe, ez zen pintura zaharra berregiten saiatzen; aitzitik, pintura iraunkor eta betiereko bat saiatzen zen bere denboran osatzen, antzinakoena bezalakoa⁵.

Riccominiren konklusioa biribila da:

Alferrik da haien oholetan, haien freskoetan [Giotto eta Piero della Francesca-renetan] Morandiren antzekoak diren xehetasun ikonografikoak bilatzen hastea; izan ere, natura hilak margotzen dituen pintore batek, besteen natura hilei behatu baino areago, natura hilak balira bezala ikusten ditu gehien interesatzen zaizkion koadroak⁶.

Ni hemen egiten saiatzen ari naizena ez egitera gonbidatzen gaitu, hain zuzen ere, Riccominik.

1939–40ko negua guztiz goibela izan zen, ikaraz betea, Europa osoan zabaltzen ari baitzen Italiara heltzekotan zegoen gerra bat; hain zuzen ere negu horretan Morandik aparteko natura hil bat margotu zuen, bi botila luzaxka eta beste objektu batzuekin. Obraren ezaugarri nagusiak belusezkoak diruditen pintura-geruzak eta argitasun

espektrala dira, zeinari esker objektuak pinturaren beraren gorputzaren barruan murgilduak geratzen direla baitirudi⁷. Roberto Longhiren 1927ko *Piero della Francesca* funtsezko liburuko argazkiei begiratzean (Morandik haren ale bat zeukan, eta huraxe zuen bere erreferentzia idealetako bat, garaikide zituen margolariak edo pintore gazteagoak bezala), Borgo San Sepolcro *Errukizko Ama Birjinaren* xehetasun bat topatzen dugu (*Madonna della Misericordia*); hartatik atera zitekeen, konposizio grafikoagatik eta Andre Mariaren toles kanaldunekiko mantuko argi-ilunengatik, gai grafiko bera, eta batez ere, argi-ilunen tratatubide bera (goitik irazten den argiarekin, handikiro mistikoa baita) ezkerreko objektuen sekuentzia zabaltzen duten bi botiletan⁸.

Era berean, baliteke 1950eko hamarkadaren erdialdean kutxa biribil eta baxuak baliatuz margotu zuen natura hilen sailari egindako erreferentzia bat izatea, Piero della Francescaren *Senigalliako Ama Birjina* lanaren atzealdeko apalategiaren gainean ipinitako kutxa, Urbinoko museoan, antzeko itxura baitu⁹. Morandik, adiskideen lekukotasunek kontatzen dutenez, etengabe eta setaz miatzen zituen arte-liburuetakoko argazkiak, itxuraz garrantzirik gabeak ziren xehetasunak identifikatzeko; hori dela-eta, gorago egindako konparazio horiek ez dira guztiz gertagaitzak.

Morandirentzat, mailegu bisual txiki horiek baino gehiago esan nahi du Piero della Francescaren, argi dago. Gauzak beren izaterik betiereko eta solemnanean agerrarazten dituen argi bat aurkitzen du Morandik haren ohol eta freskoetan; bolumenak berez eraikitzen dituen kolorea da, atzealdean aplikazioaren bitartez. Zaila da 1920ko Vitali Bildumako mahai biribilaren gaineko natura hila imajinatzea Arezzoko Piero della Francescaren freskoak gabe, non irudiak eremu koloreztatuen konposizio geometriko zehatz baten arabera agertzen baitira; eta are gehiago egia baldin bada Morandik zuzenean ikusi zituela fresko horiek 1919an, Giuseppe Raimondiren oroitzapen batetik ondorioztatzen den bezala¹⁰.

Morandik ez ditu bereganatzen Piero della Francescaren bi motiboak (botila bihurtzen diren mantuaren tolesak eta apalategi batean ipinitako kutxa biribilak) dedukzio ikonografikoaren bitartez: ez da hori haren asmamenaren bidea. Areago, XV. mendeko artista handiaren pintura-hizkerari buruzko hausnarketa luze baten bitartez iristen da horietara. Une jakin batean, antzinako pinturaren motiboaren laguntza, izan modu kontzientean edo izan modu inkontzientean, berrespen baten moduan heldu zen Morandirengana: Piero della Francescaren hizkera argitsua eta kromatikoa ulertu zuenean, bere unibertso bisual pertsonala (botilak eta kutxak mailaketa espazialean) saiatu ahal izan zuen, Pieroren pinturaren xehetasunetatik ateratako formulen bitartez. Gauza berbera egiten zuen modernotzat hartzen zuen pinturaren adibide nagusiekin: esate baterako, Cézanne-ri Pont de Maincy-ko zubiaren azpian ikusten dugun itzalezko ilargi-erdiaren asmaketa lapurtu zion itxuraz Morandik, 1914an Grizzanan egindako paisaian, edota Corot-en Villa Mediciren ikuspegi erromatar baten itzalaren hiru zerrendak erantsi zizkion Boloniako inguruetakoko bere paisaietako bati, 1932an¹¹.

Xehetasun bakar bat ardatz gisa baliatze hori berebat gertatzen zen normalean gutxietsi diren erreferentziei dagokienez, esate baterako XVI. eta XVII. mendeetako espainiar pinturaren erreferentziak hartzen badira gogoan: Velázquez-en *Bi gizon mahaian* (*Dos hombres a la mesa*) obran ezkerrean ageri den natura hilak —Walter Gensel-en “Des Meisters Gemälde” sailaren baitako 1908ko monografia jadanik zaharreko irudi eder batean erreproduzitua zegoen—, Morandiren lan bat ematen du erabat, 1920ko hamarkadako natura hil batzuetan margotzen duen anfora bera agertzen baitu. Zurbarán-en *Natura hila: limoiak, laranja eta larrosa bat* (*Naturaleza muerta con limones, naranjas y una rosa*) obrako hiru objektuen lerrotzek (koadro hura Italian zen orduan, Alessandro Contini Bonacossi-ren bilduman) azaldu lezake bi objektuen (buruz behera jarritako lanpara bat eta frutaontzi txiki bat) antzeko (eta Morandirentzat, ezohiko) kokapen harmonikoa eta erregularra lerro beraren

gainean, zeina Morandiren 1929ko natura hil batean ageri baita¹². Ez da harritzekoa Morandik Longanesi-ri ematea 1934ko *L'Italiano* aldizkariko ale batean ilustratu zuten Greco-ren xehetasunak: gaurko ikuspegitik, Morandik 1916an margotu zituen paisaien marrazkiaren eta *sfumato* teknikaren zati handi bat eragin bide zuten xehetasun berak dira, Ardengo Soffici-k Italian Grecoren handitasun modernoa ospatu eta handik gutxira¹³. 1950eko hamarkadaren hasieran Morandiren natura hilak geometrikoak eta abstraktuak bihurtu zirenean, arkitektura-lanak balira bezala, margolariaren erreferentzien artean zegoen Boloniaren irudikapen tradizionala, bertako dorreak San Petronioren besoetan ageri zirela, hala ikus zitekeen, esate baterako, Boloniako Pinakoteka Nazionalean dagoen Lorenzo Costa pintorearen ohol batean.

2. ARGAZKI-ERREPRODUKZIOA ZURI-BELTZEAN

Morandiren eta antzinako pinturen arteko erlazioa aztertzen denean sortzen den konplikaziorik handiena da honakoa: Morandik, zuzenean ikusitako obretan soilik egiazta daitezkeen balioei arreta handia ematen baitzien (balio kromatikoa, argi-ilunak, pintura-azala lantzeko modua), batez ere zuri-beltzeko argazki-erreprodukzioen bitartez aztertu zituen obra horiek, argazkien kalitatea gorabehera. Oroitzapen berantiar batean, Giuseppe Raimondik lekukotasun eder bat utzi zuen, azalduz nola pintorea, XX. mendearen lehen hamarkadaren amaiera aldean, bere liburutegi pobreako liburutetan koadroen argazkiei begira egoten zen:

Grecoi buruzko liburutxo bat zeukan, pintoreek garai hartan ordain zitzaketen liburu horietako bat, arteari buruzko argitalpen merke bat. Koadro handien erreprodukzioak zeuzkaten horietako bat; posta-zigilu baten tamaina baino handixeagoak ziren erreprodukzio haiek. Hatza orrialde batean jarri, eta azazkalaren ertzaz bakarrik ukitu zuen Morandik. Jasokunde baten edo Deikunde baten irudia zen, oker ez banago. Haren inguruan, aingeruen eta santuen oinen azpian, amets-gau batean jaiotako lore-begiak ziruditen loreak ikusten ziren. “Ulertu ahal izango banu”, esaten zidan “zer irudikatzen duten lore hauek. Ezein pintore modernok —‘moderno’ esan zuen— ez du horrelako lorerik pintatu. Renoir-ek bakarrik beharbada...”. Ikusi egin zituen; bere begien lente indartsuarekin ikusi zituen. Liburuxka nire eskuetan geratu da. Irekitzen dudanean, Morandiren hatza ikus dezakedala iruditzen zait, zorrotz, arreta puntu jakin batera erakartzen, urteek horizaturiko paper satinatuzko orrian barna mugitzen oraindik ere¹⁴.

Antzinako obren zuri-beltzeko argazki-erreprodukzioaren bereizmen bisuala garbia da, eta argazki-inpresio profesioaletan dago definitua; kontrakoa gertatzen da inpresio tipografikoan, hartan oso argi ikusten baita tonu-erdiko pantaila tipografikoa, eta pikorra eta nolabaiteko su zabukari batzuk eragiten ditu. Morandik ahalmena zeukan erreprodukzio baten xehetasun ñimiño eta hutsal batean kontzentratzeko, era hartan pintore abstraktu baten zorrotasunaz bakandu ahal izateko argi-ilunen erritmoak, gai grafikoak eta konpositiboak. Alderdi horiek gogoan izan behar dira beti Morandik antzinako obretara hurbiltzeko zuen moduaz hausnarketa egiteko unean.

Jarraian, Morandiren eta antzinako pinturaren arteko konfrontazioaren bi pasarte saiatuko naiz analizatzen, argazki-erreprodukzioa izan baitzen topaketa horien bitarteko: lehena inpresio profesional baten bitartez gertatu zen; bigarrena, artistak inondik ere eskura zeuzkan liburutako erreprodukzio batzuen bitartez.

Lehen pasarteak agerian jartzen du zeinen zaila gertatzen den Morandiren iturriak identifikatzeko eginkizuna. Adiskide baten oroitzapenari esker, jakingo ez bagenu 1918an Florentziako Alinari anaien lantegian Morandik aurkitu eta erosi egin zuela Poussin-en 1650eko *Autorretratuaren* argazki bat¹⁵, zaila litzateke lotura zuzena ezartzea irudi horren eta bere autorretratuaren artean, zeinari 1919ko data ipini baitakiok¹⁶. Bi obren estiloa, egiaz, guztiz diferentea da, eta, lehen ikusian, ez dirudi ezerk lotzen duenik Morandiren aurpegiaren tolesgabetasun angeluar eta adierazkortasunik gabea eta Poussinen aurpegiaren akademizismo bikaina. Izatekoan ere, garai hartan erabateko “Giottismoa” nagusi zela kontuan hartuta, Horne Museoko San Estebanen sorgortasun gozoa izan liteke Morandiren *Autorretratu* galduaren erreferentzia estilistikoa, artistak zuzenean ikusi baitzuen lan hura Florentzian.

Morandik, ordea, Poussinen *Autorretratu* obraren zuri-beltzeko argazkitik abiatuta burutu zuen, hain zuzen ere, 1919ko mihisean bere ezaugarri fisonomiko propioak despersonalizatzeko ariketa errukigabea: bi begien profila, sudurraren argi-ilunak, masailaren modelatua itzalean, sudur-zuloekin bat datozen antzeko tolesak ageri direla begiaren azpian; Poussingandik ia-ia literalki hartutako xehetasunak dira denak. Markoak eta mihise hutsak, XVII. mendeko aurrekari bikainean bezala, konnotazio intelektualez jantzi nahi dute pintorearen irudia, zeinaren aurpegia atzealdean agintzen duen logika geometriko berak gobernatzen baituen. Argazkiaren argi-ilunek berez duten zehaztasuna eta haren behin-betikotasun grafikoak gidatu dute Morandiren autorretratuaren aztoramendu metafisikoa.

Alderantziz, liburuetan eta aldizkarietan argitaraturiko irudiak direnean, Morandik kontrako balio bisualekin egiten die aurre, itxuraz. Zentzu horretan, Chardin-i emandako arreta iruditzen zait kasurik esanguratsuenak. Huraxe izan zen Morandik interesik bizienaz eta denborarik luzeenez landu zuen antzinako eredu bat, eta sekula jatorrizko obrarekin zuzenean egiaztatu gabe, ez behintzat 1956 arte¹⁷. 1920. urtearen ondorengo Morandiren natura hiletan, aise begiz joko ditu gaurko behatzaileak Chardinen natura hilen bereizgarrietako batzuk: pintorearen eta objektuaren arteko intimitatea, gauzen behaketa bizi eta bakarti baten emaitza; eta, batez ere, etxe barneko espazioaren eta koadroko espazioaren arteko hesien desagertzea. Chardini begiratzen dion Morandirengan nekez topatzen dira zuzenean mailegatutako xehetasunak. Maisu frantsesarengandik, oroz gain, gai bisualak gogoratzen dituela dirudi, nola diren eszenaren laukiratzea, objektu jakin batzuk kokatzeko modua eta objektu horiek argi-ilunekin duten harremana.

Agerikoa da 1920ko hamarkadaren hasieratik aritu zela Morandi arduraz handiz bilatzen eskura zitzakeen Chardinen erreproduzio bakanak, espazio itxien, ia begiztatu ere egiten ez diren argiek, islek eta objektuek —batak bestea erdizka ezkututzen baitute— animatzen dituzten zoko itxien poesia aztertzeke xedeaz. Aurrez pentsatzen badugu, esate baterako, artistak ezagutzen zuela 1904an Henri Laurens-ek “Les Grands Artistes” sail entzutetsurako (oso ezaguna zen akademian eta artista italiarren artean) argitaratu zuen Gaston Schéfer-en liburuxka, berebat imajina genezake, barrenaldeko eszenak irudikatzen zituzten generoko pintoretan —halakoak baitziren neurri txikiko erreproduziorik gehienak—, Morandik natura hilen motiboak lokalizatu eta bakartu zituela; hala nola, *Hornitzailea* obran ikusten ditugun ontzia eta erretilua, *Bedeinkapena* obraren atzealdean ageri diren objektuen hurrenkera, edo *Eriondoko janariak* obran mahaiaren gainean ipinitako objektuen sekuentzia soila (ogia, txarroa, platera, basoa). Liburuan erreproduzituriko natura hil bakarrean, *Mahatsak eta mingranak*, mahatsen testura opakua ez dio itzuri egiten Morandiri, eta, hala, ia-ia bere horretan ematen du bere 1927ko grabatuan; era berean, erdian dagoen ur-txarroaren konposizio-motibo nagusia ere ez zaio oharkabean pasatzen¹⁸. Hurrentasun zehatzago bat aurki daiteke publiko zabalarengana argazki-erreproduzioen bidez heldu diren Chardinen objektuen lehen natura hiletan.

Morandiren 1928ko grabatuan¹⁹, mahaiaren gainean diagonalean ageri den argizaria berotzeko eltzearen eskutoki luzeak ezohiko erreferentzia egiten dio itxuraz, Chardinen *Pipak eta edateko txarroak*, *Tabakontzia* izenez ere ezaguna (*Pipes et vases à boire*, dit aussi *La tabagie*-) obran mahai gainean orekan ipinita dagoen pipa luzeari; azken lan hori 1924an erreproduzitu zen Tristan Klingsor-en monografian²⁰. *Sukaldeko mahaia*, *Otordu baten kondarrak* izenez ere ezaguna (*La table d'office*, dit aussi, *Les débris d'un déjeuner*) obran, zeina 1907an erreproduzitu baitzen *Emporium*²¹ italiar hileroko aldizkari ezagunean, mahai biribilaren ia lehen planoan 1923ko natura hil handien berbera da; Morandiren 1920ko hamarkadako antzeko soluzioak gogorarazten ditu mahaitik erortzen den oihalak (V. 101 eta 127). Hala, soluzio gisa, esate baterako, Morandik hainbatetan mahaiaren ingerada errepikatzen duen arku-formako profilarekin objektuak mailkatu zituen. *Oliba-txarroa* obran, 1924an Tristan Klingsorren monografian erreproduzitua hori ere²², Morandik ardura handiz aztertu eta gero 1920ko hamarkadan zehar zenbait aldiz errepikatu zuen mahaiaren beheko planoan hormaren atzealde zabalarekin eta elementu bertikal batek irudiaren erdian eragindako etenaldiarekin (oliba-txarro bat Chardinen kasuan, inbutu alderantzizkatu bat Morandirenean); esate baterako, V. 82 natura hilean. Baina ez dugu gelditu behar natura hilaren konposizio hutsean. Edizio merke baten zehazgabetasunek eta lausotasunek argi-ilunen batasun arin eta lausoak pinturan birsortzera eraman zuten Morandi. Zirrarragarria gertatzen da gaur egun berriz irakurtzea Luigi Bartolini-k gogora dakarren pasarte bat, kontatzen duena nola zintzilikatu zituen Morandik bere estudioan André de Ridder-ek Chardini buruz idatzitako liburutik kendutako orriak (1932)²³. Azpimarratuko dugu ez zaigula albiste hau interesatzen Bartolinik Morandiren kontra egindako plagio-salaketarengatik, zeina oinarritzen baitzen —oker— Oskar Reinhart-en bildumako *Fruit* koadroak erreproduzitzen duen irudia Morandiren udare eta mahatsekiko grabatuaren sorburua izan zelako ideian²⁴; guri interesatzen zaigu, batez ere, ulertzeko nola De Ridderren liburuko argazkietako puntu zuri eta beltz txiki-txikiak osaturiko erreprodukzioak gidatu zuen Morandik Chardinez egin zuen pintura-interpretazioa.

3. 1935EKO MIHISE BAT ETA BOLONIAKO PINTURA-TRADIZIOA

Gaur egun oso erraza gertatzen zaio arte-historialari bati, liburuetako argazkien eta argazki-ilustrazioen bitartez, Morandik antzinako pintura-iturriekin izan zuen erlazioa berregitea. Alabaina, zailagoa da pintorea ez den arte-historialariarentzat Morandik tradizioko koadroei aurre egiteko zuen modua ulertzea, haien pintura-hizkera funtseraino auzitan jarritz. Sortzen den galderak ez du zerikusia bakarrik alderdi teknikoekin (kolore batzuk hautatzea besteen ordez, pintura-lehengaia modu jakin baten aplikatzea edota argi-ilunen bidezko hainbat soluzio erabiltzea); orobat dago lotua, eta modu orokorragoan, pinturaren ideologiarekin, Morandiren garai bereko margolariak Italian eztabaidatzen zuten bezala.

Konfrontazio-maila hori adibide baten bidez azaldu nahi nuke, eta horretarako 1935eko natura hil bat aipatuko dut²⁵. Morandik garrantzitsutzat jotzen zuen pintura bat da: Pietro Feroldi-ren bildumakoa da, eta 1939ko III Quadriennale Romanaren atzera begirako erakusketarako hautatu zuen artistak: erakusketa hark arte modernoari buruzko Italiako debate kritikoaren erdi-erdian ipini zuen Morandi. Obra hau deigarria gertatzen da, lehen begiratuan elkarren ondoan agertzen baitira hartan adosten zailak gertatzen diren ezaugarriak: asimetria, eta, aldi berean, elokuentzia monumentala; zehaztasun optiko esperogabea xehetasun batzuetan, eta sintesi bisual zakarra gainerako parteetan.

Roberto Longhik, Boloniako Unibertsitateko 1934–35 urte akademikoaren hasierako hitzaldian, zazpi mendeko boloniar pintura azaldu eta gero, Morandiren izena aipatuz eta hura zela “Italiako pintore bizi hoberenetako bat” esanez burutu zuen bere mintzaldia; mintzaldi haren ondoren pintatu zuen Morandik natura hil hau. Longhiren arabera, naturalismo lokalaren goren mailako tradizioan txertatzen zen Morandi (Vitale da Bologna-rengandik hasita, Annibale Carracci-renganaino eta Giuseppe Maria Crespi-renganaino), “mantsotasun neurtuarekin, ikasketa-irrika amultsuarekin”²⁶.

1934an, hogeititiki gorako karrerarekin alderatuz ikusita, zaila zen “errealitateari buruzko egiantzekotasun amultsuak” ezaugarrituriko ibilbide batean kokatzea Morandiren pintura, ezaugarri hori azpimarratu baitzuen Longhik Boloniako tradizioaren konstante bat zelakoan. Artistak, ordu arte, ez zuen Carraccitarren eta haren eskolakoen klasizismoaren aldeko inolako pasiorik azaldu²⁷. Gaztetandik sentitu zen lotuagoa Florentziako tradizioarekin, eta, modu orokorragoan, Toscanakoarekin (hau da, Giotto-rengandik Masaccio-rengana daraman leinuarekin, Paolo Uccello, Fra Angelico eta Piero della Francescarengandik igarota), argi ikusten baitzuen hartan formaren erabatekotasuna, eta huraxe zen Morandirentzat pintura handiaren mamia²⁸. Morandiren natura hilek eta paisaiek oso argi erakusten dute haren Toscanako pinturarekiko zaletasuna, batez ere haren oinarrian dagoen ikusmenaren logikarekiko: pintura haietan uniformetasunez koloreztatutako eremuak elkarren gainean ipiniz eskuratzen zen gehienbat sakontasunaren ilusioa edo planoen azaleratzea. Italiar XV. mendean perspektiba lantzen zuten marketeria-lanetan bezala, kolore-eremuak inguruetan batzen dira, eta modu uniformeetan agertzen dira koadroaren azalean, argi-ilunik gabe batzuetan: tonu-kualitate desberdinek bakarrik iradokitzen diote ikusleari kolore-eremu horiek espazioan duten antolaera.

Aspaldi identifikatu zituen Longhik, XIV–XV. mendeak hartzen zituen pintura italiarraren ildo baten bereizgarriak zirelakoan, ezaugarri horiek berak (argi-ilunak desagertu eta haien ordeez eremu kromatiko uniformeak ipini, kolorea trinkoagotzen duen argi zenitala, eskema arkitektonikoaren nagusitasuna). Ildo hori Giotto-rengandik abiatzen zen, Domenico Veneziano-rengandik eta Piero della Francescarengandik igaro, eta ondoren, ez Florentzian, baizik eta Venezian garatzen zen, Giovanni Belliniren eskutik²⁹.

Alabaina, hemen hizpide hartu dugun 1935eko natura hilak baditu ezaugarri batzuk lehendabizi florentziarra eta gero toskanar-veneziarra izan zen pintura-ildo horretatik bereizten direnak: natura hil honen tonu-modulazioa, lur-kolore soilak, arau geometriko murriztaile baten falta, gauzen errealitate xume, azaleko eta argitsu bati atxikitzea... horiek guztiak bestelako balio batzuekin lotzen dira.

Argi dago haustura bat izan zela. 1930eko hamarkadaren hasieran, badirudi Morandik ulertu zuela bolumenaren sintesi abstraktuarekin batera bestelako ikusmolde bat ere izan zitekeela, argi-ilunak modu analitikoagoan erabiliz, modu hori gai baita ikuspegi ezagun bat eta, aldi berean, ia haluzinatua emateko. Lan honetan, batetik, xehetasun guztiz finak ageri dira, egiaz Chardinena izan daitezkeenak, beren erretina-zorroztasunagatik (txarro argituaren profila, barrunbearnen distira, haren oinarri zartatua); eta badira beste xehetasun batzuk halako sintesia eratzen dutenak, non zentzu-anbiguitateak sortzen baititu: koadroaren begiraleak ez du ulertzen, esate baterako, txarro txiki marradunaren ezkerrean ikusten dugun hori koloreko zati distiragabea atzealdeari dagokion, atzean dagoen eta ezin ezagutu daitekeen objektu bati, edota, eta hau da gertagarriena, ez ote den txarro txikiaren zeramikaren luzapen kromatiko bat besterik, eta, hortaz, funtzio piktoriko huts-hutsa izango lukeen.

Litekeena da Longhiren “Momenti della pittura bolognese” izeneko irakurketak —1934an idatziak dira— iradokitzea Morandiri aintzat hartu behar zuela Bolonia, bere sorterriaren tradizio piktorikoa. Bazen Longhik

boloniar pinturan antzematen zuen konstante bat (“gutziz eraginkorra da, errealista, asintaktikoa eta zuzenki adierazkorra, espresiboa, baita inoiz espresionista ere”³⁰), Morandi interesez begiratzen has zitekeena. Mintzatu zenean Longhi Carraccitarrek zuten gaitasunaz “zuzenean komunikatzeko, ez liburu bat irekiz, leiho bat irekiz baizik, naturaren gorabeheren ikuskari aldakorarekin, hiriaren azal nabarrarekin, argi errealean ikusiriko gauzen bikorrarekin”, Morandik berea ere bazen jarrera bat sumatu zuen, zeinaren “barrukotasunez erromantikoa” zenaren izendatzaile komuna ez baitzuen osorik ulertu. Zeinek asmatu nolako eragina izan zuen hark guztiak Longhiren testuari erreparatzen zion Morandi harengan; “natura”, “egia”, “egiazko”, “egiantzekotasun”, “barietate” tankerako terminoak azpimarratzen ziren testu hartan, eta, era berean, baita “konfiantza”, “estimu” edo “amultsutasun” tankerakoak ere; izan ere, termino haiek guztiak baliagarriak izan zitezkeen Morandik ordu arte gutxietsi zuen boloniar tradizioa aintzat hartzeko. 1935eko *Natura hilean*, atzealdeko ziapehoria Giuseppe Maria Crespik erabilitako antzeko gama kromatikoei egindako omenaldia da egiaz. Azalei ñabardura urdinkara bat ematen dien argi baxua XV–XVII. mende bitarteko Emiliako eskualde historikoko pinturaren tradizioarekin solastatzen da. Morandiren adiskide Giuseppe Raimondik 1930eko hamarkako bigarren erdiko haren obretan aurkitu zuen “eskualdeko argi natural bat, Emiliako zeruko argi bat”; iruditu zitzaion gainazalen opakutasuna Francesco del Cossa-ren *Pala dei Mercanti* obrako bera zela, non artistak baliatzen baitu “tenperaren hauts-nolakotasuna, era horretan iradokitzeko San Petronio-ren eta San Joanen tunikak eta mantuak eratzeko erabiltzen dituen nerbiazio idorren eta tolesdura ilunen —lur idorrarenak bezalakoak dira— irudipena”³¹.

1935eko *Natura hilak* frogatzen du bi tradizioek —bata toskanarra, zorrotza arkitekturan eta gupidabea argiaren sintesian; eta boloniarra bestea, “naturalistagoa” errealitatearen behaketa pinturaren eskakizunekin harmonizatzen moduan— ez zutela agian Morandiren lanean elkar baztertzen.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

* V. horrek Lamberto Vitali-k hemen egindako katalogazioari egiten dio erreferentzia: *Morandi: Catalogo Generale*, Milan: Electa, 1983.

1. Informazio hau Morandik ondorengo hauei bidalitako gutunetan aurki daiteke: Giuseppe Raimondi (hemen: G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Milan: Mondadori, 1970); Mario Broglio [hemen: G. Briganti eta E. Coen (argit.), *La pittura metafisica*, Vicenza: Neri Pozza, 1979]; eta Luigi Magnani (hemen: L. Magnani, *Il mio Morandi. Un saggio e cinquantotto lettere*, Turin: Einaudi, 1982); Ardengo Soffici [hemen: “A Prato per vedere i Corot”, L. Cavallo (argit.), *Corrispondenza Morandi-Soffici per un'antologica di Morandi*, Milan: Farsetti 1989]; Cesare Brandi [Brandik Morandiri erantzunez bidalitako gutunekin, hemen: C. Brandi, M. Pasquali (argit.), *Morandi*, Erroma: Editori Riuniti, 1990]; Carlo Alberto Petrucci [hemen: L. Ficacci (argit.), “Il carteggio Morandi-Petrucci”, hemen: *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Milan: Electa, 1991, 138–79. or.]; hainbat hartzaile, azken garaietan, hemen: M. Pasquali, “Morandi e il mondo dell'arte. Lettere 1950–1964”, hemen: *Morandi ultimo. Nature morte 1950–1964*, Milan: Mazzotta 1997, 213–28. or.; Alessandro Parronchi, hemen: A. Parronchi (argit.), *72 missive di Giorgio Morandi ad Alessandro Parronchi*, Florentzia: Polistampa, 2000; Francesco Paolo Ingrao [hemen: M.L. Frongia, *Morandi nella collezione Ingrao. Epistolario Morandi - Ingrao 1946–1964*, Nuoro: Ilisso 2001]; Rodolfo Pallucchini (hemen: M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi: corrispondenza con la Biennale 1947–1962*, Milan: Charta, 2001); Mino Maccari (hemen: *Museo Morandi. Catalogo generale*, Bologna: Graphis, 2004, 87–92 or.; horiei erantsi behar zaizkie hemen argitaraturiko gutunak: M. Pasquali, “Prove di un'amicizia vera: nove lettere di G. M. a Mino Maccari”, hemen: *L'Archiginnasio*, 2005, 100. alea, 481–516. or.);

- Roberto Longhi eta Carlo Ludovico Ragghianti [hemen: M.C. Bandera (argit.), *Morandi a Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti*, Milan: Mazzotta, 2005]. Hemen aurkitu genuen Morandik zeuzkan liburuen katalogo bat: L. Selleri, "La biblioteca di Morandi", hemen: *Museo Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 49–76. or. [itzuli]
2. Giorgio Morandiren antzinako obren bilduma hemen dago katalogatua: A. Emiliani, "Morandi e l'antico", hemen: M. Pasquali (argit.), *Museo Morandi. Catalogo generale*, Bologna: Grafis, 1996, 393–401. or. [itzuli]
 3. M. Cancogni, "La morte di Giorgio Morandi. Vedeva Dio con gli occhi del diavolo", hemen: *L'Espresso*, ekainak 28, 1964. [itzuli]
 4. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florentzia: Sansoni, 1946. [itzuli]
 5. E. Riccomini, "Morandi e i suoi 'congeneri'", hemen: M.Pasquali (argit.), *Morandi e il suo tempo (Quaderni morandiani n.º 1)*, Milan: Mazzotta, 1985, 13. or. [itzuli]
 6. E. Riccomini, *ibid.*, 17. or. [itzuli]
 7. Hemen katalogaturiko obra da: L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 2. edizio zabaldua, Milan: Electa, 1983, 245. zk. [itzuli]
 8. R. Longhi, *Piero della Francesca*, 184 fototopia-erreproduktorekin, Erroma, Valori Plastici 1927, 14. irud. [itzuli]
 9. Hemen katalogaturiko hiru *Natura hilak* dira: L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 951–53 zk. (Madonna di Senigallia-ren obrako xehetasun bati dagokionez). Bi konparazio horiek hemen landu ditut: F. Fergonzi, "Katalog der ausgestellten Werke", hemen: S. Fehlemann (argit.), *Giorgio Morandi. Natura morta 1914–1964* (Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004ko urtarrilaotsaila), Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2004, 88. eta 134–35. or. [itzuli]
 10. G. Raimondi, *I divertimenti letterari, (1915–1925)*, Milan: Mondadori, 1966, 146. or.; oroitzapen horri buruz, eta, modu orokorragoan, Morandik Piero della Francescarekin izan zituen harremanei buruz gehiago jakin nahi izanez gero, ikus N. Rowley, M.C. Bandera eta R. Miracco (argit.), A "Light without Color: Giorgio Morandi and Piero della Francesca", hemen: *Giorgio Morandi 1890–1964* (erak. kat., New York, Metropolitan Museum of Art, 2008ko iraila-abendua), Milan: Skira, 2008, 106–17. or. [itzuli]
 11. F. Fergonzi, *Filologia del '900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milan: Electa, 2013, 168–71. eta 200–02. or. [itzuli]
 12. L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 157. zk. [itzuli]
 13. A. Soffici, "Il Greco (Divagazione)", hemen: *La Voce*, III. 38, irailak 21, 1911, 654. or. [itzuli]
 14. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi, op. cit.*, 97. or. Raimondiren oroitzapenean aipatzen den liburua ezin izan liteke E. Barrès-en begi bistakoena (*Greco ou le secret de Tolède*, Paris: Emile-Paul, 1912) hartan ez baitzen argitaratu Toledoko San Bizente elizako Andre Mariaren Jasokundearen erreproduktzioa; liburu hau baizik: H. Kehrer, *Die Kunst der Greco*, Munich: Schmidt, 1914, zenbakitu gabeko irudia; irudiaren erreproduktzio eder eta argi bat aurki dezakegu hemen: J. Meier-Graefe, "Greco peintre baroque", hemen: *L'Art Décoratif*, XXVIII, 1912ko uztaila-abendua, 243. or. [itzuli]
 15. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi, op. cit.*, 88. or. [itzuli]
 16. L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 33. zk. Luzaroan uste izan da koadro hau galdua zegoela edo artistak desegin zuela, baina M. C. Banderak topatu eta analizatu du: "Giorgio Morandi: il ritratto ritrovato", hemen: *Paragone Arte*, lix, 703 (III s., 81), 2008ko iraila, 3–18. or. Lan horretan oso modu egokian egiten da koadro honen azterketa, Florentziako Horne Museoa dagoen Giottoren San Estebanekin alderatuz obra. [itzuli]
 17. 1956ko ekainean Morandi Winterthurren egon zen, Giacomo Manzù-rekin egin zuen banakako erakusketaren inaugurazioa zela-eta, bertako Kunstmuseum-ean; orduko hartan Reinhart Bilduma bisitatzeko eta bere Chardin maitea aztertzeko aukera izan zuen, zeina ordura arte argazkien bidez baizik ez baitzuen ezagutzen. Heinz Keller museoko zuzendariak lagundu zion bisitaldian, eta kontaktzen du nola artista luzaroan egon zen geldi-geldi *Karta-gaztelua* obraren

- aurrean, eta nola “arreta bereziz aztertu zuen karten antolaketa”. Oroitzapena hemen aurki dezakegu: H. Keller, M. Pasquali (argit.), “Relazione sulla visita di Morandi alla collezione Oskar Reinhart”, hemen: *Giorgio Morandi. Mostra del centenario* (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna “Giorgio Morandi”, 1990ko maiatza-iraila), *Catalogo generale*, Milan: Electa, 1990, 35. or. [\[itzuli\]](#)
18. G. Schéfer, *Chardin. Biographie critique*, Paris, d. g. [1904], 44, 52, 76 eta 96. orrien aurrean. [\[itzuli\]](#)
 19. T. Klingsor, *Chardin*, Paris 1924, 111. or. (*Coin de table avec la pipe* tituluarekin). [\[itzuli\]](#)
 20. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale, op. cit.*, 1928/3. zk. [\[itzuli\]](#)
 21. E. Pilon, *Chardin*, Paris, 1909, 56. orriaren aurrean; A. Muñoz, “Arte retrospettiva: Chardin e Fragonard”, hemen: *Emporium*, XXVI, 154 (1907ko urria), 267. or. [\[itzuli\]](#)
 22. T. Klingsor, *Chardin, op. cit.*, 97. or. [\[itzuli\]](#)
 23. L. Bartolini, “Un pittore tra i pittori della Quadriennale”, hemen: *Quadriennale*, otsailak 12, 1939, 2. or. Bartolinik liburu honi egiten dio erreferentzia: A. de Ridder, *J.B.S. Chardin*, Paris: Floury, 1932. [\[itzuli\]](#)
 24. L. Bartolini, “Diario romano. Dedicato alla critica ermetica”, hemen: *Quadriennale*, martxoak 19, 1939, 3. or. Grabatu hori hemen dago katalogatua: M. Cordaro, *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Milan: Electa, 1991, 1927/7. zenbakia: ezin da lotua egon Chardinen *Frutaren* erreproduzioarekin, De Ridderren liburuko LXXVIII erreproduzioan (1932), ilustrazio hori geroagokoa baita; baizik eta koadro horren berorren erreproduzioarekin, zeina hemen ageri baita: P. Courthion., “L’Art Français dans les Collections privées en Suisse. La Collection Oscar Reinhart”, hemen: *L’Amour de L’Art*, VII (1927), 25. or. [\[itzuli\]](#)
 25. L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 191. zk. [\[itzuli\]](#)
 26. R. Longhi, “Momenti della pittura bolognese”, hemen: *l’Archiginnasio*, XXX, 1935, 1–3, geroago hemen: R. Longhi, “Momenti della pittura bolognese” (1934), hemen: G. Contini (argit.), *Da Cimabue a Morandi*, Milan: Mondadori, 1973, 217. or. [\[itzuli\]](#)
 27. F. Arcangeli, “Morandi on Guido Reni of Bologna”, hemen: *Art News*, liv, 1955eko otsaila, 30–32 eta 69. or. [\[itzuli\]](#)
 28. Florentziar pintura nahiago izate hori, Florentziako bertako pintoreak bereziki (“Giotto eta Masaccio”), Morandik berak berretsi zuen bere poetikari buruz Bigarren Mundu Gerraren aurretik egin zuen adierazpen bakarrean: G. Morandi, “Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista. 20. Giorgio Morandi”, hemen: *L’Assalto*, otsailak 18, 1928, 3. or. [\[itzuli\]](#)
 29. R. Longhi, “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, hemen: *L’Arte*, XVII, 1914, 198–221 eta 241–56. or. [\[itzuli\]](#)
 30. R. Longhi, “Momenti della pittura bolognese”, *op. cit.*, 195 or. [\[itzuli\]](#)
 31. G. Raimondi, *Cartella di disegni, op. cit.*, 167. or.; testuaren beste pasarte batean (166. or.), Raimondik azpimarratzen zuen nola ageri den Morandiren marrazkietan “duintasun bat, garbitasun bat, bitartekoen eta adierazpideen prestutasun bat, baina, oroz gain, doinu poetiko bat, barea, neurritzkoa, Vitale-ren eta Tura-ren, Cossa-ren eta Ercole-en presentzia izan zuen probintzia baten legatu zintzoa dena; eta, gainbehera etorri zenean, hori ere modu aintzatsuan egin zuena, Tibaldi-rekin eta Ludovico Carracci-rekin”. [\[itzuli\]](#)

GIORGIO MORANDI, ROBERTO LONGHI ETA ANTZINAKO MAISUAK

MARIA CRISTINA BANDERA

“Giotto, Masaccio, Piero [della Francesca], Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne”. Zerrenda hori da abiapuntua: Roberto Longhi-k¹ osatu zuen, XX. mendeko Italiako arte-historialari nabarmenenak eta berritzaileenak, eta Giorgio Morandi-ren zaletasunen “hurrenkera kronologikoaren haria agerian jartzen du”. Pintoreak eta kritikariak, biak ere 1890. urtean jaiotakoak, hezkuntza-ibilbide antzekoak izan zituzten, bata bestearengandik urrun bizi izan bazituzten ere. Morandi Bolonian hazi zen, hiri lasaia baina kulturazalea, Italiako unibertsitate zaharrenaren egoitza. Longhi, berriz, jaioterra zuen Albatik Turinera joan zen unibertsitatean ikastera, eta handik Erromara, artearen historiari buruzko ikasketetan sakontzera. Era berean, biek edan zuten Frantziako kulturatik eta pinturatik Ardengo Soffici-k *La Voce* kritika-aldizkari militantean argitaratutako artikulu abangoardisten iturritik; biek adierazi zuten izugarri gustatu zitzaizela 1910eko Veneziako Bienalean Renoir-i eskainitako aretoa —“pintura modernoaren aurreneko errebelazioa”² izan zela onartu zuten—; eta biek aldarrikatu zuten Cézanne modernotasunaren abiapuntutzat. Izan ere, Morandik idatziz jaso zuen miresmen horren berri: “Mende honetako lehenengo hogeitau urtean zehar oso italiar gutxi erakusten zuten nik adina interesik Cézanneren lanarekiko”³. Longhik ere bai, 1914an, Cézanne “aro modernoko artistarik handiena”⁴ gisa deskribatzen zuen Erromako bigarren hezkuntzako bere ikasleentzat prestatu zituen oharretan; hil ondoren argitaratu ziren ohar horiek.

Litekeena da margolariak eta kritikariak 1934ko udazkenean elkar ezagutu izana. Ordurako, Longhi ezaguna zen arte-kritikarien nahiz artisten artean; batetik (Michelangelo Merisi) Caravaggio-ren “berraurkuntza moderno” bultzatzeagatik (karrera amaitu zuenean egindako tesiarekin 1911n eta, batez ere, 1928an argitaratutako *Quesiti Caravaggeschi* lanean⁵), eta bestetik futurismoari eta Boccioni-ren eskulturari 1913 eta 1914 artean ustekabean emandako babesagatik⁶. Azken urte horretan lotu zuen aurreneko irakasle-aulkia Longhik Bolonian, eta hasierako irekitze-hitzaldian mendeetan zehar Bolonian pinturak egindako bilakaera aztertu zuen; hitzaldiaren amaieran Giorgio Morandi goraiatu zuen eta “Italian bizirik diharduten margolaririk onenetarikoa” zela azpimarratu zuen⁷. Morandik ordurarte artista eta idazle hurkoengandik bakarrik jaso zituen laudorioak, eta Longhik hitzaldian egindako aipamena lehen aitormen ofiziala izan zen harentzat. Ordutik aurrera bizitza osorako elkartasun intelektuala eta laguntasuna sortu zen bien artean; horren lekuko dira Longhik margolariari egindako gorespen etengabeak eta bien arteko gutun-trukea⁸.

Hainbat artistak aztertu du dagoeneko, zorrotzasun akademikoa eta analisi filologikoa baliatuz, Longhiren artista gogokoenen zerrendari Morandik jarritako arreta: Flavio Fergonzi-k, esaterako, horrela egin du iragan hurbileko artistekin zehatz-mehatz alderatuz, hasi Cézannetik, eta Corot-eraino eta Chardin-eraino, Henri Rousseau, Derain eta Picasso⁹ tartean direla; Neville Rowley-k, berriz, Morandi Piero della Francesca-rekin lotu du haren ikerketan¹⁰; azkenik, nik neuk ere horren inguruko ikerketa-lana egin dut, eta behin baino gehiagotan azpimarratu dut Morandik

“Antzinako Maisuak” begiratzeko zuen modua¹¹. Hasteko eta behin, Giotto-rekiko zuen begirada: XX. mendeko bigarren hamarkadan bere burua modernotzat hartzen zuen edozein artistarentzat ezinbesteko erreferentzia bilakatu zen Antzinako Maisu hori: hainbeste, ezen Carlo Carrá-k 1916an kritikari gisa idatzitako “Parlata su Giotto” (Giotto buruzko diskurtsoa) artikuluan honakoa argudiatu baitzuen: “Giotto gaur egungo artista gazteentzako erabakigarria da”¹² eta “Giottoengana atzera jo beharra dago”¹³. Janet Abramowicz-ek¹⁴ gogoratzen duenez, Morandik interes handia erakutsi zuen 1919an Florentziako Gallerie degli Uffizi museoko bildumara gehitutako eta Giottok 1310 urte inguruan margotutako *Santu guztien Maiestatea* (*Maestà di Ognissanti*) koadroko loreekiko, eta horren harira, Morandiren *Loreak* (*Fiori*, 1920, V. 56*) koadroan Giottoren lore horien oihartzun zuzena ikusten dut nik: loreontzia erdi-erdian paratzea, espazioaren geometrizazio zorrotza, eta artistak erabiltzen duen okre horia, Giottoren taulako urrea gogora ekartzen duena¹⁵. Hala ere, Giottok Morandirengan izan zuen eraginaren “erabateko froga” haren *Autorretratu* (*Autoritratto*, 1919, V. 33) da. Erretratu hori arbuatu egin zuen urte batzuk pasata, agian koadroaren inspirazio-iturritik —Giottoren *Doneztebe* (ca. 1330–35, Florentzia, Horne Museoa)— gertuegi zegoelako. Hain antzekoak iruditzen zitzaizkion hiru laurdeneko neurria, sinplifikazioa nahiz aurpegiera, non ezkutatu egin baitzuen mihiseari buelta emanda eta alderantziz tenkatu zuen bastidorean. Ez zen *Autorretratu* horren berri izan 2008 arte. Urte horretan New Yorkeko Metropolitan museoan Morandiren erakusketak zabala antolatu zen. Ni bertan nengoen komisario-laguntzaile gisa¹⁶ haren *Kaktus* lan ezaguna jendaurrean erakusteko zaharberritzen ari zirenean atzealdeko lana aurkitu zutenean, eta margolanaren historia berrosatzeko gai izan nintzen¹⁷.

1920ko hamarkadan, Longhi aitzindariak markatutako bidea jarraituz, eta Caravaggioren eta XVII. mendeko beste pintore batzuen berraurkikuntzaren harira, Morandik arreta berezia jarri zien artista hari eta Longhik ikertutako beste bi pintoreri: Orazio Borgianni eta Orazio Gentileschi¹⁸. Longhik gogoratzen duenez, Gallerie degli Uffizin zirela Morandik azaldu zion Caravaggiok nola erabili zuen ispiluko isla haren *Bako* (*Baco*) ezagunaren modeloari erretratu egiteko¹⁹. Boloniako margolariak, bere aldetik, kritikariak idatzitako saiakerak ondo ezagutzen zituela erakutsi zuen Giuseppe Raimondi idazleari 1919ko uztailean idatzitako gutunean esandakoarekin: *Bako* horren erreproduzioa lortu nahi zuen, Longhik 1916an “tximistaren abiaduran”²⁰ pintore barrokoari egotzitakoa. Antza, Lehen Mundu Gerran tenionteorde zela izandako baimen batean, liburutegira joan zen Longhi kritika-saiakerak argitaratzen zizkion *L’Arte* aldizkaria irakurtzera, “Gentileschi eta Borgianni artisten pinturak non ote zeuden ikertzeko”²¹, eta orduan igarri zuen koadroaren egilea. *Seicentoko* italiar pintura barrokoaren aitzindariarekiko zuen miresmenak bultzatuta bidaia bat egin zuen Morandik Erromara 1919ko udaran, Raimondirekin batera Caravaggioren pinturak ikusteko²². Bidaia horrek zalantzan jartzen du Morandi bere estudioan beti itxian bizi zeneko estereotipoa eta agerian uzten du zenbaterainokoa izan zen Caravaggioren eragina Morandiren lan jakin batean, itxura cézanndar orokorra duen koadroa bada ere. Giorgio de Chirico-k ere zorrotasun handiz atzeman zuen Morandiren *Natura hila* (*Natura morta*, 1919, V. 47) lan horretan, “ehun urtetik gorako harri belztu eta zartatua dirudien ogi sakratu”²³ horren testurak antzekotasun nabaria zuela Caravaggioren *Emauseko afaria* (*Cena in Emmaus*, ca. 1601, Londres, National Gallery²⁴) koadroan mahai gainean agertzen den ogiarekin. Era berean, Erromara egindako bisitaldi horrek agerian uzten du Morandiren koadroan ikusten diren tonalitate ilunek Caravaggioren margolanen bertatik bertarako behaketan dutela jatorria, antzinako pintorearen lanen argazki bidezko ezagutzan baino gehiago.

Prestaketa-urte kartsu horietan, Sofficiren eta Longhiren lorratzean beti, iragana eta oraina lotzen dituen bestelako zirkuitulabur baten hariari jarraitu beharra dago: Morandik Greco-ri eskainitako atentzioa. Greco (Doménikos Theotokópoulos), izatez, Kretan jaiotakoa zen eta Espainian lan egin zuen batez ere, baina “arteari dagokionean [...] italiarra”²⁵ gisa deskribatu zuten, modernotasunaren aitzindari, eta “haren garaiari aurre hartu zion

abangoardista” gisa²⁶. Sofficik berraurkitu zuen 1909an²⁷ eta, handik gutxira, Longhik esaldi argiak idatzi zituen hari buruz; dudarik gabe Morandi horien jakitun zegoen. Arte-historialariak 1912an idatzitako *Rinascimento fantastico* liburuan, Grecoren arterako dohaina azpimarratzen du, eta azaltzen du Errenazimenduko Erromatik alde egin zuela “itolari fantastikoa”²⁸ zela-eta. Pintore greziarraren heriotzaren hirugarren mendeurrena ospatzen ari zen urte berean, 1914an, Longhik Greco Erroman izan zen denborari buruz idatzi zuen, haren “izaera destaina eta harroa” eta “pentsamolde eta hizkera burujabea”²⁹ azpimarratu zituen. Bere ikasleentzat prestatzen zituen azalpen-oharretan aipatu zuen orobat Greco, eta Bellini, Tiziano, Greco, Caravaggio, nahiz Cézanne³⁰ bera lotzen zituen ezkutuko harian sartu zuen. Azkenik, berriro ere 1914an, Longhik Grecoren modernotasuna azpimarratu zuen, Boccioniren dinamismo plastikoa abangoardia futuristaren aldean aztertzen zuen monografian: Boccioniren eskultorengan ikusten zuen “alde groteskoa” lotu zuen “Grecoren lokatz jariakinezko gizonekin”³¹.

Jakin badakigu Morandik oso kontuan hartzen zituela Longhik bere idatzietan nabarmendutakoak. Ez da harrizkoa, beraz, Raimondik oroitzea Morandik “Grecore buruzko liburu txiki” bat zuela esku artean eta hatzez seinatu zuela han “Jasokunde” edo “Deikunde”³² gisa identifikatua zegoen irudi bat eta, zehazki, Ama Birjinaren eta aingeruan oinen azpian zeuden loreak; egiaz, koadro hura *Sortze Garbia (Inmaculada Concepción)* da³³, 1914an Toledoko San Bizente Martiria elizan zegoena, eta gaur egun hiri horretako Museo de Santa Cruz-ek hartzen duena³⁴. Morandik zuen begirada zorrotzaren adibide argigarria da oroipen hori, zuri-beltzeko argazki txiki batean koloreak igartzeko ahalmena baitzuen, baita bata bestearengandik oso urruti zeuden datu artistikoak lotzekoa ere; Raimondik haren hitzak jaso zituen: “Ulertu ahal izango banu zer diren lore hauek. Ezein pintore modernok ez du horrelako lorerik pintatu. Renoir-ek bakarrik beharbada...”³⁵.

Gaztaroko urte haietan, Morandik erakutsi zuen “jakin-min” oso zehatzak zituela eta oso kontuan hartzen zituela Longhiren sen buruargiak seinaltzen zituen artistak. Roberto Longhik 1918. urtean aipamen bat idatzi zuen, izenburuagatik³⁶ beragatik ere Morandiri oso deigarria izango zitzaiona, eta Francisco de Zurbarán espainiarri buruz hauxe zioen: “argia erabiliz formak ondoen eraikitzen dituen egileetako bat [da], Caravaggioren atzetik eta Cézanneren aurretik”³⁷. Morandik berehala, 1920an dagoeneko, ekarri zuen ezagutza hori bere lanetara; nahikoa da alboz albo ikustea haren *Natura hila (Natura morta)*, 1920, V. 57, Bolonia Morandi Museoa) eta Zurbaránen *Natura hila ontziekin (Bodegón con cacharros)*, 1650, Museo Nacional del Prado) ulertzeko noraino bereganatu zuen Morandik Zurbaránen irakaspena; natura hilak osatzen dituzten objektuak modu orekatuan banatzeko era eta formak argiaren bidez azpimarratzeko modua, hondo ilunetik ateraraziz³⁸. Bi artelanez erritmo geometriko berbera dute: Morandiren “oholtxo” horretako lau objektuak elkarren ondoan ezarrita daude —erdikoez, metalezko latak eta botilak, bi zutabe balira bezala, mendean hartzen dituzte alboko objektu biribil soilak, bata irekia eta itxia bestea—, itxuran bakarrik lerro zuzen baten gainean elkarrekiko tarte berdinarekin; Zurbaránek ere lau objektu arrunt aukeratu zituen, forma biribildukoak, eta itxuraz lerrokatu zituen mahai baten gainean, lehen planoan irudikatuz — Morandik erabilitako berbera— ukitu abstraktua ere baduen zehaztasunez, bi objektu luzeenak erdian eta txikiagoak alboetara. Bi koadroetan berdinak dira hondo iluna eta objektuen gainean erortzen den argi ia metafisikoa.

Antzinako Maisuekiko interes horrek bizirik iraun zuen Morandiren ibilbide artistiko osoan. Abangoardiaren urteak igaro ondoren, hala ere, haienganako atxikipena gutxiagotu eta antzinakoari buruzko gogoeta gero eta pertsonalagoa egin zen, ordurako ohartuta baizegoen lortutako autonomiaz: “Horri esker ulertu nuen nire senari men egin behar niola erabat, nire indarrez fidatu behar nuela eta lan egiterakoan baztertu egin behar nituela aurrez ezarritako estilo-kontzeptuak”³⁹. Labur esanda, Morandik “iturri piktorikoak” bere ikuspuntutik birlandu zituen eta

adierazpide erabat pertsonalean gauzatu zituen; Antzinako Maisuen irakaskizunak, haatik, haren lanetan azaleratzen dira figurak eta espazioak elkar-eragiteko duten moduan, objektuen eskalan eta horiek antolatzeke moduan, argiaren bibrazioan nahiz koloreen tonuen arteko harremanean.

Horregatik, Morandik Zurbaránékiko zuen miresmena lehenagotik zettorrela argitu nahi badut ere, bat nator Alessandro Del Puppo-k esandakoarekin⁴⁰. Morandi txundituta gelditu zela Zurbaránen *Natura hila: limoiak, laranja eta larrosa bat* (*Naturaleza muerta con limones, naranjas y una rosa*, 1633, Pasadena, The Norton Simon Foundation) lan zoragarriarekin. Longhik, bere aldetik, "Espainiako pinturen artean bikainenetakoa"⁴¹ zela idatzi zuen, eta Alessandro Contini Bonacossi bildumazaleak haren aholkuari jarraiki eskuratu zuen pintura hori. Bonacossik Erroman aurkeztu zituen bere bildumako artelan espainiarrak 1930. urtean, eta erakusketa horretako katalogoan Longhik hitzaurrea eta hainbat sarrera idatzi zituen⁴². Bat nator ere Del Pupporekin hark esaten duenean Morandik pintura hori gogoan hartu zuela 1931ko *Natura hila* (*Natura morta*, V. 164) margotu zuenean, baina, nire iritziz bi lanak erkatzerakoan antzekotasuna ez da 1920ko margolanekoa bezain argia.

Dudarik gabe, Contini Bonacossi bildumako pintura espainiarrak Erroman bertatik bertara ikusteko aukera "gertaera guztiz berria"⁴³ izan zen Morandirentzat, baita modernotasunaren ikuspuntutik haiek berrinterpretatzeko gonbidapena ere, Longhik aholkatutakoari jarraiki: "Gaurkoan Novecentoko pintoreek Antzinako Maisu espainiarrek osatutako batailoiekin batekin biltzeko abagunea dute"⁴⁴ non "Zurbarán nabarmentzen den"⁴⁵. Haien ondoan Goya, "Goyaren pertsonalitate distiratsua"⁴⁶ "eszenaratzen da hainbat artelan direla medio [...] haren jeniotasunaren hari guztiak ukitzen dituztenak"⁴⁷. Eta, berriz ere, Greco eta Velázquez. Erretratuak eta artelan erlijiosoak ziren batik bat, eta zaila da esatea zertan erakar zezaketen horiek Morandi. Hori ulertzeko argigarria izan daiteke 1956an Vitale Bloch-ekin eta Lamberto Vitali-rekin batera Oskar Reinhart-en bilduma ikusteko Winterthur-era egindako bidaiaren kontakizuna. Bildumak ospe handia zuen artisten artean; Carlo Carràk, adibidez, 1940an hura ikusteko bidaia bat egin ondoren "Europako bilduma pribatu garrantzitsuen" bezala deskribatu zuen⁴⁸. Heinz Keller han zegoen Morandi bilduma ikustera joan zenean eta, haren esanetan, toki batetik bestera ibili zen gela txikietan zehar, eta haren begirada selektiboa Grecoren *Niño de Guevara kardinalaren erretratu* (*Retrato del cardenal Niño de Guevara*) lanean iltzatu zen (asko gustatu omen zitzaion margolan horretan figura eta hondoaren arteko harremana), hurbiletik aztertu zuen Goyaren natura hila eta Aragoiko margolariak José Pío de Molina-ri egindako erretratuarekin txundituta geratu zen⁴⁹. Goyaren *Natura hila: izokin xerrak* (*Naturaleza muerta. Ruedas de salmón*) pinturarekiko erakutsitako interes hori, seguru aski, Charles Sterling-en *La nature morte de l'antiquité à nos jours* katalogoan koloretako erreproduzio batean ikusi izanagatik piztu zitzaion Morandiri⁵⁰. 1952an Parisen itxi berri zen izen bereko erakusketa arrakastatsuen komisario izan zen Charles Sterling kritikaria, eta bertan erakutsitako artelanean artean Morandiren *Natura hila*⁵¹ (*Natura morta*, 1947-48, V. 582) egon zen. Longhik zera idatzi zion pintoreari eskutitz batean koadro honi buruz: "Zuri eta zure koadroari buruzko testua benetan da adeitsua eta dotorea eta, besteak beste, Chardin eta Piero della Francesca izendatzen dituzten aipamenei bidez kokatzen zaitu testuinguruan"⁵².

Erakusketa horretan zegoen ere Giuseppe Maria Crespi-ren *Musika-liburutegia* (*Libreria musicale*, Bolonia, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ca. 1725-30) artelaneko paneletako *trompel'oeil* harrigarria. Orduz gero Boloniako pintorea Morandiren "ondare genetikoan"⁵³ sartu zen, eta horrek Carracci edo Guido Reni ospetsuagoak bigarren mailan jartzera eramane zuen; izan ere, bi pintore horien lanek "deslirura apur bat"⁵⁴ sortu zioten, Longhiri berari ere gertatu zitzaion bezala. Hala ere, jakina da Guido Reniren *Izurritearen erretratu* (*Pala della Peste*) obraren beheko zatiak, Boloniako hiri eta dorreen ikuspegia irudikatzen duenak, Morandiren interes bizia piztu zuela⁵⁵. Sterlingek erakusketako katalogoan idatzi zuen Crespiren arteak "Chardinen artearen

fenomenoak izan zuen adina garrantzi dauka[la]⁵⁶ eta aldarrikapen horrek Morandiren iritzia indartu zuen. Aurretik ere, 1935ean, Longhik hauxe esana zuen *Mostra del Settecento bolognese* erakusketarako idatzi zituen “ohar biografikoetan”: “Crespiren mirarizko dohaiak Goyaren dohai paregabea iragartzen du zentzu askotan”⁵⁷. Gerora ere berretsi zuen iritzi hori Longhik Giuseppe M. Crespiri eskainitako 1948ko erakusketaren hitzaurreko interesgarrian; honela deskribatu zuen han: “XVI. eta XVIII. mendeen arteko aldirian Bolonian talentu gehien izan duen pintorea”⁵⁸. Enrico Vitali haren Lamberto aitarekin eta Morandirekin egon zen erakusketara hura ikusten, eta gogoratzen du⁵⁹ nola *Musika-liburutegia* lanaren aurrean denbora luzez egon ondoren Crespiren beste lan batek eman zion atentzioa Morandiri, “gai argirik ez zuen pintura batek”⁶⁰. Koadro hori *Ontzi-garbitzailea*⁶¹ (*La squattera*, ca. 1720–25, Florentzia, Gallerie degli Uffizi, Contini Bonacossi bilduma) zen, eta aurreneko aldiz jartzen zen jendaurrean erakusketara hartan: haren buztinezko ontzi apal, eztaizko plater eta kobrezko eltzeak argiz beterik ageri ziren “inprimatze ilun” baten kontra. Longhiren ustez “erakusketako pinturarik ‘ederrena’ da seguruenik, oraindik ere zilegi bada bederen hizkuntza estetiko hil batetik datorren adjektibo hori erabiltzea”⁶². Litekeena da Morandik koadro hori aurretik ezagutzea, beti ere Longhiren ikuspuntu adituari esker; agian Alessandro Contini Bonacossik Florentzian zuen bilduma ezagutzeko aukera izan zuelako Longhiren eskutik, edo kritikariak bulegoan zuen argazkiaren bitartez.

Ez da harrizkoa, beraz, Crespiri buruzko erakusketaren katalogoan aipatzen den “Ohorezko Batzordea” osatzen duten “kideen” artean Giorgio Morandiren izena aurkitzea; hor aipatzen den pintore bakarra da⁶³. Ez da harrizkoa ezta ere Morandik haren bilduman⁶⁴ Crespiren lan batzuk edukitzea: *Emakumea eserita (Donna seduta)*⁶⁵ duen zirriborroa, Maria Magdalena⁶⁶ irudikatzen duen mihise txiki bat, eta oraindik txikiagoa den beste koadro bat beste figuren artean Maria Magdalena, biak hemen aurki daitezke: *Atzera begira. Giorgio Morandi eta Antzinako Maisuak*, Guggenheim Bilbao Museoa) ere irudikatzen duena⁶⁷; ez dakigu lan horiek erakusketara aurretik edo ondoren erositakoak diren. Édouard Roditi-k Morandiri 1958an egin zion elkarrizketaren sarreran, Morandi arrebekin batera bizi zen etxeko egongela/jangelaren deskribapenean hiru koadro horiek identifika daitezke, baita Crespiren laugarren lan bat ere “olio-pinturaz egindako neska gazte baten erretratua, apain-mahaian eserita atzetik ikusten dena, aurpegia ispiluko islan ikus daitekeelarik”⁶⁸; argi eta garbi igarri dezakegu laugarren hori *Emakumeak xuxurlaka (Donne che bisbigliano)*⁶⁹ dela.

Zaila da lantzen ari garen gaia mugatzea, zabalegia baita. Hala ere, Contini Bonacossi bildumako beste lan bat aipatu nahiko nuke hemen, Giovanni Bellini-ren *San Jeronimo basamortuan (San Girolamo nel deserto)*⁷⁰. Morandik agian Longhirekin batera haren fototekan aztertu zuen hori, konposizioari nahiz argia eta kolorearen arteko harreman tonalei gertutik erreparatzeko. Kritikariak zioen koadro hori hurbilgaitza⁷¹ eta “hotsandikoa”⁷² zela. 1949an jarri zen jendaurrean artelan hori Belliniri eskainitako erakusketara bikainean. Rodolfo Pallucchini⁷³, Veneziako arte-historialaria eta Veneziako Bienalaren idazkari orokor ohia, izan zen hango komisarioa; orduko jada, 1948an, Veneziako Bienalak berriro zabaldu zituen bere ateak Bigarren Mundu Gerraren ostean. Urte hartako edizioan, hain zuzen, egon zen Morandi —baita Longhi ere— Ikusmen-Arteen Batzordean. Gogoan izan behar dugu XXIV. Bienal hartan Morandik Veneziako hiriko pintura Sari Handia⁷⁴ eraman zuela *Mostra i tre pittori* erakusketan izan zuen parte-hartzeagatik. Zilegi da pentsatzea Morandiren adimen argiak inspirazio-iturritzat hartu zuela “muinoetako herria”⁷⁵ gertutik ikusita, haren antolaketa geometriko eta modu guztiz orekatuan kokatutako dorre garaiekin; eta herri hori bere etengabeko eredua zen Piero della Francescak irudikatutakoarekin erkatu zuela, *San Jeronimo eta emalea (San Girolamo e un devoto)*, ca. 1458–60, Gallerie dell’Accademia) koadroan agertzen den herriarekin hain zuzen. Azken lan hori ere hiri berebeteen kontserbatzen zen, eta ez bairik gabe Morandik aukera izan zuen hura bertatik bertara ikusteko; izan ere, artista inspiratu zuten irudien artean identifikatu da hori⁷⁶. Piero della Francescaren koadro hori han zuzenean ikusteak, ilustrazioen bitartekaritza gabe, Longhik 1914an idatzitako

lehen entseguetako bati berriz heltzeko aitzakia eman zion, bere hezkuntza-kulturalerako oinarri-oinarrizkoa izan zena. *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*⁷⁷ (hasierako eskuizkribuan entseguaren izenburua *Piero dei Franceschi e la formazione di Antonello e Giambellino*⁷⁸ zen). Entseguan Longhik aipatzen zuen “bolumen erregularrak tarte erregularretan kokatuz lortzen den espazialitate arkitektonikoa”⁷⁹. Nola ez dugu pentsatuko orduan Morandik bi koadro horietako “herriak” gogoan zituela haren konposaketak eraikitzerakoan? Sekuentzia batean lerrotatzen zituenean, segidaren ordena aldatuz noizean behin, erabateko forma arkitektonikoak zituzten botila luzanga eta estu haiek?

Memoria gorde eta, batez ere, Morandik zuen ohitura azpimarratzeko, hau da, aurretik artelanekin kontaktu zuzena bilatzea eta ondoren Longhirekin elkartruke kritiko bat sustatzea, artistak 1960ko hamarkadan Masaccio-ri eskainitako arreta aipa genezake hemen. Arreta hori Longhiren ikasle izandako Mina Gregori ikertzaileak jaso zuen haren idazkietan, eta gogora ekartzen du Morandi guztiz txundituta geratu zela Masaccioren taula gaineko bi koadro ikusi zituenean *Mostra di quattro maestri del Rinascimento*⁸⁰ erakusketan, Florentziako Palazzo Strozzi-n. Bi koadro horiek *Done Petriren martiritza (Martirio de San Pietro)* eta *Done Joanesen lepo egitea (Decollazione de Battista)* ziren, biak ere Masacciok Pisako poliptikoko predelarako egin zituenak, eta Berlinetik joan ziren Florentziaraino erakusketarako. Hain zegoen liluratuta Morandi, ezen hainbat alditan bueltatu baitzen bi taulak ikustera eta, askotan, horiek ikusi ondoren Longhiren etxera joaten zen haren “Florentziako maisuaren eraikuntza formalei buruzko hausnarketa zorrotz eta zehatzak”⁸¹ partekatuz. Morandik Carlo Ludovico Ragghianti-ri 1954ko maiatzaren 4an bidalitako eskutitz batean baieztatzen da hori guztia: “Datorren igandean, 16an, Florentzian izango naiz Vitalirekin batera lau maisuen erakusketa (nire ustez) zoragarria ikusteko”⁸².

Azkenetako utzi dut Longhik jasotakoa Morandik Alpeetatik haraindiko artistei eskainitako atentzioari buruz; bereziki Vermeer-i. Antza denez, “birritan ikusi zituen haren lanak Erroman, 1954an eta 1956an. Gainontzean, zuri-beltzeko eta koloretako erreproduzioak baliatu zituen. Eta nahikoa izan zituen hura ondo ulertzeko. Behin baino gehiagotan aritu ginen Vermeerri buruz”⁸³. Aurretik aipatu dudan eskuz idatzitako dokumentu horretan⁸⁴, Longhik honakoa azpimarratzen du: “antzekotasun isila dago bien artean, aukeratutako objektuen gelditasunean, erabilitako urdin harmoniatsuetan [...] espazioa eskalatzeko moduan”. Era berean, kritikariak dio Antonello de Messina-ren “bertute handien” miresle handia zela Morandi —hark gogorarazten zuen gainera horien jakitun zela “urte askoko aurrerapenarekin”⁸⁵—, eta haren lanak ikusi zituela 1951n Erroman egin zen Flandesko eta Italiako pinturari buruzko erakusketan⁸⁶. Bereziki, Longhik kontatzen du “Giorgio Morandi behin eta berriz paratzen”⁸⁷ zela Antonelloren 1475eko *Gurutztzaketa (Crocefissione)* lanaren aurrean —Anberesko Koninklijk museotik etorria zen obra hura— “beste edozein bititari baino askoz luzaroago”. Longhik 1914an idatzi zuen *Gurutztzaketa* horri buruz, eta ezaugarri haiek nabarmendu zituen: “Flandesko atze-oihal psikologikoa bizirik iraunaraztea [...], formen ikerketa zilindrikoa”, hala nola, “zuhaitz enborrak gurutzeen ordez aukeratzeko, pilatutako harrietan, burezur biluzietan, eta dorreak laukiak baino zilindrikoak irudikatzen dituenen”⁸⁸.

Argi dago Morandi eta Longhiren kuttunenetako bat zela Antonello de Messina; horrek azaltzen du haiek Colantio-ren koadrotxo bana erosi izana, Antonelloren gaztaroa Messinan⁸⁹ aztertzeke ezinbestekoak baitira. Messinaren maisu izandako Colantoniok egindako koadroak ziren, 1445 eta 1450 artean Napolesko San Lorenzo Maggiore⁹⁰ elizako poliptikorako, eta artista haren heldutasuneko “maisulana” ordezkatzeko dute: Morandik *Juan dohatsua (Beato Giovanni)*, Bolonia, Museo Morandi⁹¹ erosi zuen eta Longhik *Egidio dohatsua (Beato Egidio)*, Florentzia, Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi⁹². Ez dakigu noiz eta nola sartu ziren bilduma horietan bi artelanak. Jakin badakigu Caetani printzeen bilduman zeuden zazpi piezetako bi direla eta 1948 urtean oraindik zaharkien merkatuan zeudela salgai. Agian Longhiren aholkua jarraituz⁹³ erosi zuen berea Morandik, baina

ezin bazter daiteke kritikariaren oparia izatea edo pintorearen artelan batengatik elkar trukatzea. Edonola ere, bi koadroak Morandi, Roberto Longhi eta Antzinako Maisuen arteko loturaren froga nabaria eta argigarria dira.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

* V. horrek Lamberto Vitalik hemen egindako katalogoari egiten dio erreferentzia: *Morandi: Catalogo Generale*, Milan: Electa, 1983.

1. R. Longhi, *Giorgio Morandi*, erak. kat. (Florentzia, Il Fiore Galleria d'arte moderna, 1945eko apirilak 21-maiatzak 3), Florentzia, 1945; Longhi, *Giorgio Morandi*, hitzaurre bat gehitu zitzaion berriz editatu zenean hemen: *Catalogo della XXXIII Biennale di Venezia*. Egun hemen: Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966 (Opere Complete, XIV)*, Florentzia, 1984, 95. or. [\[itzuli\]](#)
2. *Ibid.*, 95. or. [\[itzuli\]](#)
3. G. Morandi, E. Roditiri 1958an emandako elkarrizketan, bi urte geroago argitaratua hemen: E. Roditi, Giorgio Morandi, *Dialogues on Art*, Londres, 1960, 51. or. [\[itzuli\]](#)
4. R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Florentzia, 1980, 183. or. [\[itzuli\]](#)
5. Pietro Toesca-rekin eztabaidatutako tesia Turingo Unibertsitatean 1912ko abenduak 28an. R. Longhi, *Quesiti Caravaggeschi, I. Registro dei tempi*, hemen: "Pinacotheca", I, 1928, 17-33. or., egun hemen: Longhi, "Me pinxit" e *quesiti Caravaggeschi, 1928-1934 (Opere complete, IV)*, Florentzia, 1968, 81-96. or. [\[itzuli\]](#)
6. R. Longhi, "I pittori futuristi", hemen: *La Voce*, V, 1913, 15. zk.; Longhi, *Scultura futurista di Boccioni*, Libreria de *La Voce*, 1914, egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili (Opere complete, I, 1)*, Florentzia, 1961, 47-54. eta 133-62. or. Ikus honi buruz: M. C. Bandera, "Postfazione", hemen: R. Longhi, *Boccioni e il futurismo*, Milan, 2016, 109-18. or., (*Opere complete, I, 1*), Florentzia, 1961, 47-54. or. eta 133-62. or. [\[itzuli\]](#)
7. R. Longhi, Boloniako Unibertsitatean 1934ko abenduan egindako *Proclama*, izenburu honekin argitaratua: "Momenti della pittura bolognese", hemen: *l'Archiginnasio*, 1-3. zk., 1935, 135. or., egun hemen: Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964 (Opere complete, VI)*, Florentzia, 1973, 205. or. [\[itzuli\]](#)
8. M. C. Bandera (argit.), *Giorgio Morandi Roberto Longhi. Opere Lettere Scritti*, erak. kat. (Florentzia, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2014ko ekainak 1-22), Quaderni della Collezione Merlini 2, Cinisello Balsamo (Milan), 2014, *passim*. [\[itzuli\]](#)
9. F. Fergonzi, "On Some of Giorgio Morandi's Visual Sources", hemen: M. C. Bandera (argit.), *Giorgio Morandi 1890-1964*, erak. kat. (New York, Metropolitan Museum of Art, 2008ko irailak 16-abenduak 14; Bologna, MAMbo, 2009ko urtarrilak 22-apirilak 12), R. Miracco: Milan, 2008 eta 2009, 46-65. or.; Longhi, *Morandi e i quadri degli altri*, hemen: Longhi, *Filologia del 900 Modigliani Sironi Morandi Martini*, Milan, 2013, 216. or. [\[itzuli\]](#)
10. N. Rowley, "A 'Light without Color': Giorgio Morandi and Piero della Francesca", hemen: *Giorgio Morandi 1890-1964, op. cit.*, 2008 eta 2009, 107-17. or. [\[itzuli\]](#)
11. M. C. Bandera, "E dire che i paesaggi li amavo di più", hemen: M. C. Bandera (argit.), *Morandi l'essenza del paesaggio*, erak. kat. (Alba, Fondazione Ferrero, 2010eko urriak 16-2011ko urtarrilak 16), Milan, 2010, 30-31. or.; M. C. Bandera, "Cézanne, Morandi e Carrà. Una rilettura critica", hemen: M.T. Benedetti (argit.), *Cézanne e gli artisti italiani del '900*, erak. kat. (Erroma, Complesso del Vittoriano, 2013ko urriak 5-2014ko otsailak 2), Milan, 2013, 103-11. or.; M. C. Bandera,

- “Morandi’s Eye. From Giotto to Piero della Francesca, Caravaggio, Zurbarán and Vermeer”, hemen: L. Sella eta G. Vecchi (argit.), *Morandi infinite variations*, erak. kat. (Hyogo, Prefectural Museum of Art, 2015eko abenduak 8–2016ko otsailak 14; Tokio, Station Gallery, 2016ko otsailak 20–apirilak 10; Iwate Museum, 2016ko apirilak 16–ekainak 5), Tokio, 2015, 182–87. or. ; M. C. Bandera, “Sotto il segno di Cézanne. Il nodo Longhi – Morandi – Piero della Francesca”, hemen: A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice eta U. Tramonti (argit.), *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, erak. kat. (Forlì, Musei di San Domenico, 2016ko otsailak 13–ekainak 26), Cinisello Balsamo (Milan), 2016, 331–32. or.; M. C. Bandera, “Una vita per l’arte”, hemen: *Giorgio Morandi. Le opere d’arte delle collezioni italiane e russe*, erak. kat. (Mosku, Museo Puškin, 2017ko apirilak 25–irailak 10), Mosku, 2017, 55–135 or., *passim*. [itzuli]
12. C. Carrà, “Parlata su Giotto”, hemen: *La Voce*, 1916ko martxoak 3, egun hemen: M. Carrà (argit.), *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, V. Fagone-ren entsegu batekin, Milan, 1978, 1968, 64. or. [itzuli]
13. *Ibid.*, 66. or. [itzuli]
14. J. Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, New York, 2004, 218. or. [itzuli]
15. M. C. Bandera, “Contemporaneità di Morandi”, hemen: *Giorgio Morandi*, erak. kat. (Lugano, Museo d’Arte della Città di Lugano, 2012ko martxoak 10–uztailak 1), Cinisello Balsamo (Milan), 2012, 34–36. or. [itzuli]
16. *Giorgio Morandi 1890–1964, op. cit.*, 2008 eta 2009, 86. or. [itzuli]
17. M. C. Bandera, “Giorgio Morandi: il ritratto ritrovato”, hemen: *Paragone*, lix, 81 (703), 2008ko iraila, 3–18. or. [itzuli]
18. R. Longhi, “Orazio Borgianni”, hemen: *L’Arte*, XVII, 1914, gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, 111–28. or.; R. Longhi, “Gentileschi padre e figlia”, hemen: *L’Arte*, 1916, gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, 219–83. or. [itzuli]
19. R. Longhi, “Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia”, hemen: *Proporzioni*, I, 1943, 35. or., 7. zk., gaur egun hemen: Longhi, *Studi caravaggeschi*, I. alea, 1943–68 (*Opere complete, XI*), Florentzia, 1999, 29. or., 7. zk. [itzuli]
20. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Milan, 1970, 78. or. [itzuli]
21. G. Morandi, hemen: G. Raimondik aipatzen duen 1919ko uztailak 24ko eskutitz hori hemen: *Anni con Giorgio, op. cit.*, 1970, 185–201. or. [itzuli]
22. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi, op. cit.*, 1970, 88 or. [itzuli]
23. G. de Chirico, hemen: *La Fiorentina Primavera*, erak. kat. (Florentzia, Piazza San Gallo), Florentzia, 1922, 153–54. or. [itzuli]
24. M. C. Bandera, “Giorgio Morandi: la ricerca dell’essenza”, hemen: M. C. Bandera (argit.), *Giorgio Morandi 1890–1964*, erak. kat. (Erroma, Complesso del Vittoriano, 2015eko otsailak 28–ekainak 21), Milan, 2015, 27. or. [itzuli]
25. R. Longhi, *Breve ma veridica storia, op. cit.*, 1980, 166. or. [itzuli]
26. V. Farinella, “El Greco contemporaneo 1911”, hemen: V. Farinella eta N. Marchioni (argit.), *Scoperte e massacri. Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, erak. kat. (Florentzia, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, 2016ko irailak 27–2017ko urtarrilak 8), Florentzia, 2016, 241. or. [itzuli]
27. A. Soffici, “El Greco (Divagazione)”, hemen: *La Voce*, III, 38, 1911ko irailak 21, 654–55. or.; Soffici, *Scoperte e massacri*, Florentzia, 1919, 9–22. or. [itzuli]
28. R. Longhi, “Rinascimento fantastico”, hemen: *La Voce*, iv, 1912, 52. zk., gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, 13. or. [itzuli]

29. R. Longhi, "Soggiorno romano del Greco", hemen: *L'Arte*, 1914, gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, I, 108. or. [itzuli]
30. R. Longhi, *Breve ma veridica storia, op. cit.*, 1980, 186. or. [itzuli]
31. R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, 1914, *op. cit.*, 1961, I, 144. or. [itzuli]
32. F. Fergonzi, *Morandi e i quadri degli altri, op. cit.*, 2013, 166-67. eta 211. or., 21. zk., Raimondiren oroimena jasotzen du eta Grecoren lanaren identifikazioa mantentzen du. [itzuli]
33. M. C. Bandera, *Una vita per l'arte, op. cit.*, 2017, 83-84. or. [itzuli]
34. Hugo Kehrer, *Die Kunst des Greco*, Múnich, 1914, tab. 48. Gerora artelan hori eliza berean egindako museora eraman zuten 1961. urtean. [itzuli]
35. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi, op. cit.*, 1970, 97. or. [itzuli]
36. R. Longhi, Matteo Marangoni-ren entseguaren aipamena "Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di 'natura morta'", hemen: *l'Arte*, 1918, 239-40. or., gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, I, 419-21. or. [itzuli]
37. *Ibid.*, 1918, *op. cit.*, 1961, 421. or. [itzuli]
38. M. C. Bandera, "Contemporaneità di Morandi", hemen: *Giorgio Morandi, op. cit.*, 2012, 18-21. or. [itzuli]
39. G. Morandi, "Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista. 20. Giorgio Morandi", hemen: *L'Assalto*, 1928ko otsailak 18, 3. or., gaur egun hemen: Longhi, "Giorgio Morandi", hemen: *Giorgio Morandi 1890-1964, op. cit.*, 2008-09, 346. or. [itzuli]
40. A. Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, hemen: I. Cano Rivero (argit.), G. Finaldi (zientzia-aholkularitza), *Zurbarán (1598-1664)*, erak. kat. (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013ko irailak 14-2014ko urtarrilak 6), Ferrara, 2013, 108. or. [itzuli]
41. R. Longhi, "Natura morta", sarrera hemen: R. Longhi eta A.L. Mayer (argit.), *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi*, erak. kat. (Erroma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1930ko maiatza-uztaila), Erroma, 1930, 41. or. [itzuli]
42. *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi, op. cit.*, 1930; Longhi sarreraren egilea da, 7-11. or., eta beste sarrera batzuk ere idatzi zituen A. L. Mayer-ek egindakoein tartekatuta argitaratu zirenak. R. Longhik beranduago sarrera haiek berriro argitaratu zituen izenburu honekin: *Alcune voci di una mostra spagnola*, hemen: *Me pinxit' e quesiti caravaggeschi, op. cit.*, 1968, 156-65. or. Jakinekoa da Roberto Longhik "1920-22 urteetan" Alessandro Contini Bonacossi lagundu zuela hark egindako "Bira Handian". Alessandro Bonacossi haren seme Augusto Alessandrori esker ezagutu zuen, Longhiren arma-laguna izan baitzen Gaetan 1918an. Bidaia hartan "Espainian, Frantzia eta Erdialdeko Europa osoan zehar ibili ginen biak, Hungaria arte" (R. Longhi, "Avvertenze per il lettore", hemen: *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, I, xi. or.). Zoritxarrez, ez dago informazio baliagaririk bidaia horri buruz Longhi Fundazioaren agiritegian; ohar txiki batzuk baino ez. Ohar-koadernoetan idatzi zituen eta orri asko falta dira. Gainera, takigrafia erabiliz modu laburtuan idatziak daude (bi idazkera tipografiko aldi berean erabiliz, akaso), eta horregatik, guztiz ulergaitzak suertatzen dira. Ez da gorde ezta ere Longhiren eskutitzik (ez bada hartzaileen agirien artean) ez baitzuen kopiatarako ikatz-paperik erabili. Anna Banti-ri bidalitako eskutitz gehienak ere desagertu ziren, Annak berak apurtu baitzituen jasotako bestelako eskutitzekin batera. [itzuli]
43. R. Longhi, "Introduzione", hemen: *Gli antichi pittori spagnoli, op. cit.*, 1930, 7. or. [itzuli]
44. *Ibid.*, 8. or. [itzuli]
45. *Ibid.*, 11. or. [itzuli]

46. R. Longhi, "L'Assunzione della Vergine", sarrera hemen: *Gli antichi pittori spagnoli, op. cit.*, 1930, 22. or. [\[itzuli\]](#)
47. R. Longhi, "Introduzione", hemen: *Gli antichi pittori spagnoli, op. cit.*, 1930, 11. or. [\[itzuli\]](#)
48. C. Carrà, *La mia vita*, Erroma, 1943, gaur egun hemen: Carrà, *Tutti gli scritti*, M. Carrà (argit.), V. Fagoneren entsegu bat ere bada, Milan, 1978, 750. or. [\[itzuli\]](#)
49. H. Keller, "Giorgio Morandi in der Sammlung Oskar Reinhart", hemen: D. Schwarz (argit.), *Giorgio Morandi. Gemälde Aquarelle Zeichnungen Druckgraphik*, erak. kat. (Winterthur, Kunstmuseum, 2000ko apirilak 1-uztailak 1), Winterthur, 2000, 85. or. [\[itzuli\]](#)
50. C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Éditions Pierre Tisné: Paris, 1952, 79. or. [\[itzuli\]](#)
51. C. Sterling (argit.), *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, erak. kat. (Paris, Orangerie des Tuileries), Éditions des Musées Nationaux: Paris, 1952, 151-52. or. *Natura hila*, 1947-1948 (V. 582) hori Rotterdamgo Museum Boymans-van-Beuningen-era eraman zuten bere bildumako gainontzeko guztiekin Vitale Bloch-en garaian. [\[itzuli\]](#)
52. R. Longhi, G. Morandi-ri bidalitako gutuna, 1952ko maiatzak 6ko datarekin, Florentzia, AFRL, Archivio Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, hemen: "Giorgio Morandi-Roberto Longhi. Lettere 1938-1963", hemen: *Giorgio Morandi Roberto Longhi. Opere Lettere Scritti, op. cit.*, 2014, 64. or., 31. zk. [\[itzuli\]](#)
53. C. Monbeig Goguel, "Un altro sguardo su Morandi", hemen: *Giorgio Morandi 1890-1964, op. cit.*, 2015, 57. or. [\[itzuli\]](#)
54. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
55. F. Arcangeli, "Morandi on Guido Reni of Bologna", hemen: *Art News*, 1955eko otsaila, 30-32. eta 69. or. [\[itzuli\]](#)
56. C. Sterling, hemen: *La nature morte de l'antiquité à nos jours, op. cit.*, 1952, 110. or. [\[itzuli\]](#)
57. R. Longhi, "Crespi Giuseppe Maria detto Lo Spagnolo (1665-1747)", ohar biografikoak, hemen: *Mostra del Settecento bolognese*, erak. kat. (Bologna, Palazzo Comunale), Bologna, 1935, 8. or. [\[itzuli\]](#)
58. R. Longhi, "Prefazione", hemen: F. Arcangeli y C. Gnudi (eds.), *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, erak. kat. (Bologna, Salone del Podestà, ekaina-uztaila, 1948), Bologna, 1948, 13 or., gaur egun hemen: Longhi, *Studi e ricerche sul sei e settecento (Opere complete, XII)*, Florentzia, 1991, 144. or. [\[itzuli\]](#)
59. Enrico Vitalik saiakera honen egileari ahoz komunikatutako informazioa. [\[itzuli\]](#)
60. R. Longhi, *op. cit.*, 1948, 21. or., gaur egun hemen: Longhi, *op. cit.*, 1991, 150. or. [\[itzuli\]](#)
61. C. Caneva, "Donna che lava i piatti ("La squattera")", sarrera hemen: *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Florentzia, 2018, 140. or. [\[itzuli\]](#)
62. R. Longhi, "Prefazione", hemen: *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, 1948, 21. or., *op. cit.*, 1991, 150. or. [\[itzuli\]](#)
63. *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, aipatutako katalogoa, 1948, 6. or. [\[itzuli\]](#)
64. A. Emiliani, "Morandi e l'antico", hemen: *Museo Morandi Bologna. Il catalogo*, Milan, 1993, 27. or., hemen berrarg.: *Museo Morandi. Catalogo generale*, Cinisello Balsamo (Milan), 2004, 33-45. or., 41. or.; 14., 15. eta 16. irud. [\[itzuli\]](#)
65. M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Bologna, 1980, 308. or., 253. or. [\[itzuli\]](#)
66. *Ibid.*, 260. or., 92 zk. [\[itzuli\]](#)
67. *Ibid.*, 260. or., 93 zk. [\[itzuli\]](#)

68. G. Morandi, hemen: E. Roditi, *Giorgio Morandi, op. cit.*, 1960, 50. or. [\[itzuli\]](#)
69. M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi, op. cit.*, 1980, 316. or., 282. zk. A. Emiliani, “Morandi e l’antico” [1993], *op. cit.*, 2004, 32-33. or., 1. irud. [\[itzuli\]](#)
70. A. Tempestini, “San Girolamo nel deserto”, sarrera hemen: *La collezione Contini Bonacossi, op. cit.*, 2018, 82. or. [\[itzuli\]](#)
71. R. Longhi, “The Giovanni Bellini Exhibition”, hemen: *The Burlington Magazine*, xci, 1949ko urria, gaur egun hemen: Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta (Opere complete, X)*, Florentzia, 1978, 100. or. [\[itzuli\]](#)
72. *Ibid.*, *op. cit.*, 1978, 106. or. [\[itzuli\]](#)
73. R. Pallucchini (argit.), *Giovanni Bellini*, erak. kat. (Venezia, Palazzo Ducale, 1949ko ekainak 12 –urriak 5), Venezia, 1949, 139-41. or., 87. zk. [\[itzuli\]](#)
74. Erakusketako gertakariak honek jasotako dokumentazioari esker berreraiki ahal izan dira: M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra*, Milan, 1999, 47-48. or.; M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Milan, 2001, 14. eta 53. or., 58. zk. [\[itzuli\]](#)
75. R. Pallucchini, hemen: *Giovanni Bellini, op. cit.*, 1949, 140. or. [\[itzuli\]](#)
76. M. C. Bandera, *Sotto il segno di Cézanne. Il nodo Longhi-Morandi-Piero della Francesca, op. cit.*, 2016, 330-32. or. [\[itzuli\]](#)
77. R. Longhi, “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, hemen: *L’Arte*, XVII, 1914, 198-221. or., 241-56. or., gaur egun hemen: Longhi, *Scritti Giovanili, op. cit.*, 1961, I, 61-106. or. [\[itzuli\]](#)
78. M. C. Bandera, “Nel segno di Roberto Longhi. Piero e Caravaggio”, hemen: M. C. Bandera (argit.), *Nel segno di Roberto Longhi. Piero e Caravaggio*, erak. kat. (Sansepolcro, Museo Civico, 2017ko otsailak 12-ekainak 4), Venezia, 2017, 23-24. or. [\[itzuli\]](#)
79. R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, op. cit.*, 1914, 202. or., gaur egun hemen: Longhi, *Scritti giovanili, op. cit.*, 1961, I, 67. or. [\[itzuli\]](#)
80. *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento* (Florentzia, Palazzo Strozzi, 1954ko apirilak 22-uztaiak 12), erak. kat., Florentzia, 1954, 13-14. or. [\[itzuli\]](#)
81. M. Gregori, “Essenza di Morandi”, hemen: *Morandi e Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti*, erak. kat. (Florentzia, Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, 2005eko urtarrilak 21-martxoak 6), Milan, 2005, 13. or. [\[itzuli\]](#)
82. Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, honek aipatutako gutuna: M. C. Bandera, “Miscellanea per Morandi”, hemen: *Paragone*, LVII, 67 (675), 2006ko maiatza, 50. or. [\[itzuli\]](#)
83. L. Salerno (argit. it.), *Mostra di pittura olandese del Seicento*, erak. kat. (Erroma, Palazzo delle Esposizioni, 1954ko urtarrilak 4-otsailak 14), Erroma, 1954, 90-91. or., kat. zk. 175-176-177: Vermeer-en hiru obra egun ziren ikusgai: *Diana eta ninfa*, L’Aja, Mauritshuis; *Esneketaria*, Ámsterdam, Rijksmuseum; *Pinturaren artea*, Viena, Kunsthistorisches Museum; L. Salerno eta A. Marabottini (argit.), *Il Seicento europeo. Realismo, classicismo, barocco*, erak. kat. (Erroma, Palazzo delle Esposizioni, 1956ko abendua-1957ko urtarrila), Italiako Obra Publikoen Ministerioak antolatutako erakusketa, Europako Kontseiluaren babespean, Erroma, 1956: Vermeer-en *Gutuna*, Amsterdam, Rijksmuseum, kat. zk. 310, 238-39. or., eta *Kalexka*, Amsterdam, Rijksmuseum, kat. zk. 311, 239. or. [\[itzuli\]](#)
84. M. C. Bandera, “Giorgio Morandi: une inquiétude moderne”, hemen: M. C. Bandera (argit.), *Giorgio Morandi. Une rétrospective*, erak. kat. (Bruselas, Bozar, Palais des Beaux-Arts, 2013ko ekainak 6-irailak 22), Cinisello Balsamo (Milan), 2013, 28-29. or. Dokumentu hori Longhi Fundazioaren agiritegian gorde da, eta M. C. Banderak argitaratu du hemen: *Giorgio Morandi Roberto Longhi. Opere Lettere Scritti, op. cit.*, 2014, 48. or. [\[itzuli\]](#)
85. G. Morandi, E. Roditiri eskainitako elkarrizketan, *Giorgio Morandi, op. cit.*, 1960, 59. or. [\[itzuli\]](#)

86. R. Longhi, "Bilancio delle mostre del dopoguerra", hemen: *Paragone*, II, 23, 1951ko azaroa, 69-70. or., berak "Italia eta Flandria" deitutako erakusketaren inguruan honakoa zioen: "Brujasetik itzultzean Venezian geldituko naiz [...] eta gero Erroman, bertan inauguratzeaz baitago erakusketa hori". Erakusketaren izen zehatza *Fiamminghi e l'Italia: chefsd'oeuvres de maîtres anciens et flamands du xv au xviiiè siècle* zen, Brujas, Musée Comunal, 1951. [itzuli]
87. R. Longhi, honi buruzko oharra: "I Fiamminghi e l'Italia (Brujas, Venezia, Erroma)", hemen: *Paragone*, III, 25, 1952ko urtarrila, 47-48. or. [itzuli]
88. R. Longhi, "Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana", 1914, *op. cit.* hemen: *Scritti giovanili*, 1961, I, 84. or. [itzuli]
89. S. Causa, "Un bienheureux de l'ordre franciscain (Gilles)" eta "Un bienheureux de l'ordre franciscain (Jean)", hemen: M. Gregori eta M. C. Bandera (zuz.), *De Giotto à Caravage. Les passions de Roberto Longhi*, erak. kat. (Paris, Musée Jacquemart-André, 2015eko martxoak 27-uztailak 20), Brusela, 2015, 98-101. or. [itzuli]
90. F. Bologna (argit.), *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, erak. kat. (Napoles, Museo di Capodimonte, 2001eko urriak 23-abenduak 2), Napoles, 2001. [itzuli]
91. A. Emiliani, "Morandi e l'antico", *op. cit.*, 2004, 37. or., 8. irud. [itzuli]
92. Koadroari eskainitako sarrera F. Faranda-k idatzi zuen, hemen: *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, M. Gregori-ren sarrerarekin, Milan, 1980, 257. or. [itzuli]
93. G. Curzi, "Colantonio. Beato Giovanni", sarrera hemen: *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, *op. cit.*, 2001, 43. or., kat. zk. 10. Hipotesiari berriz ekin zion honek: L. Selli, "Le opere d'arte antica: lettura delle immagini", hemen: *Museo Morandi. Catalogo generale*, *op. cit.*, 2004, 46. or. [itzuli]

MORANDI. LIBURU-ORRIEN ARTEAN AURKITU ZITUEN MAISUAK

LORENZA SELLERI

*Artista denboraren eskualde batean bizi da ez dagokiona halabeharrez bere garaiaren historiari
[...] Faltan duen munduaren bila doa. —Henri Focillon¹*

Ez dakit zenbat urte daramadan Morandik bere bizitzan zehar bildu zituen liburuki, opuskulu eta aldizkarien artean; artistaren etxea ia ateraino betetzen zuten horiek, eta ate haren atzean zeuden bere astoa, objektuak, botilak eta estudio gisa baliatzen zuen gela txiki horretako leiho bakarra. Morandik testu horiek, batik bat arteari buruzkoak, egunero irakurtzarekin eraiki zuen bere kultura figuratiboa². Horietan dute sorburua haren pasio iraunkorrenak, han bilatu zituen lan egiterakoan buruan zerabiltzan ereduak³. Artistak 1928ko autobiografian esandakoari esker dakigu zertan datzan gehien miresten dituen Antzinako Maisu haienganako lotura, ia zubia. “Sentitu nuen —dio— nire bidea aurkitzeko aurreko mendeetan egindako artelan garrantzitsuenak ulertu behar nituela. Ikerketa hauek [...] oso baliagarriak izan ziren niretzat, batez ere ikusi nuelako Antzinako Maisuek zinez eta erabateko tolesgabetasunez lan egiten zutela, haien inspirazio-iturri etengabea errealitatea izan baitzen. Horrek pentsarazi zidan horixe zela haien artelanei zerien lilura poetikoaren gakoa; izan ere, oinarri horri heldu ziotenek, antzinakoenetik hasi eta maisu modernoetaraino, poesiaz beteriko lan bizi-biziak egin izan dituzte”⁴. Apur bat aurrerago, xehetasun gehiago ematen ditu eta zera aitortzen du: “Antzinako margolarien artean nire gogokoenak Toscanakoak ziren, batez ere Giotto eta Masaccio”. Hurrengo urteetan Morandirekin harremanetan egon ziren idazle eta kritikariek aitortu egin zuten beste Antzinako Maisu batzuek ere Boloniako pintorearengan izandako eragina. Roberto Longhi-k, adibidez, 1945ean Morandik gehien aipatzen zituen margolarien zerrenda bat egin zuen eta hura zendu eta urte batzuetara Giuseppe Raimondi idazleak honako hausnarketa egin zuen bere lagun pintoreari buruz: “haren ibilera kulunkariarekin, bizkarrean zeraman irudimenezko museo baten zama”⁵. Zerrenda horretan, beraz, Morandik 1910ean dagoeneko Florentzian ezagutu zituen Giottoekin eta Masaccioekin batera, beste hainbat izen daude: Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir eta Cézanne, esaterako; iragan urruti edo hurbileko maisuak ziren horiek, zeinen inguruan Morandi, Longhik idazten duenez, “jakitun bat bezala mintzatzen zen, ez zale arretagabe gisa”⁶ eta haien monografia ilustratuak, erakusketa katalogoak eta modu askotako entseguak altxorrak balira bezala biltzen zituen. Raimondik, bere aldetik, izen batzuk gehitzen dizkio zerrendari eta Morandiren irudimenezko museoaren “tinpanoan” Rafael eta Seurat nahiz Caravaggio eta Matisse sartzen ditu, baita Ingres ere, dudarik gabe, baina adierazten du bien arteko laguntasunaren lehen urteetan, 1918 eta 1921 urte artean, margolariari interesatzen zitzaizkion egileak direla horiek. Raimondik egindako baieztapen hori egiaztatzeko batak besteari idatzitako eskutitzak, elkarrekin Erroma eta Florentziara egindako bidaiak eta Casa Morandi etxeko apalategietan gordetako liburuak daude. Lekukotasun ezberdinek emandako xehetasun horiei esker Morandiren erreferentzia artistikoen kartografia zehatza egiteko gai

gara, baina jakin badakigu maisuen konstelazio zabal horretan harentzat oso kuttunak ziren Boloniako eskolako izar batzuk falta direla. Jakitun gara bere jaioterriko eliza eta museoetan Boloniako *Trecentoko* pintoreak aztertu zituela —Vitale da Bologna⁷, baita Jacopo Avanzi eta, dudarik gabe, Pseudo Jacopino di Francesco⁸—; bisita haietan lagun zuen Francesco Arcangeli-k gogoratzen duenez, ordea, artista horien koadroetako oso xehetasun jakinetan arreta jartzen zuen Morandik. Horrenbestez, zilegi da pentsatzea maisu haien inguruko ezagutza zuzena eskura zuenez gero, Morandi ez zela arduratu haiei buruzko testu ilustratuak biltzeaz, eta hori dela haren liburutegian pintore horiei buruzko testuak ez egotearen arrazoia⁹; gainera, ez zen erraza orduan testu horiek aurkitzea, gutxi zeuden eta tokiko argitaletxe txikien bidez bakarrik eskura zitezkeen. Gauza bera ondoriozta dezakegu ondorengo mendeetako arte boloniarraren inguruko dokumentazioari dagokionez. Hain zuzen ere, Morandiren liburuen artean, liburutegiaren beheko aldean eta etxeko armairuen artean gai horri eskainitako bi erakusketa-katalogo baino ez ditugu aurkituko, Palazzo dell'Archiginnasion hurrenez hurren 1954 eta 1956an Guido Reni eta Carraccitarrei eskainitako erakusketei¹⁰ buruzkoak, hain zuzen. Aitzitik, Morandik behin eta berriz ikusi ahal izan zuen “Jainkozko Guido” delakoari eskainitako erakusketa, eta horrela gogorarazten digu Arcangelik bisitaldi haien benetako txostena den artikulu batean; 1955. urtean *Art News* aldizkarian argitaratu zena¹¹. Renik, egia esateko, ez zuen Morandi guztiz liluratu, eta haren erretaula arranditsu eta akademizista ikaragarri handien aurrean begiak xehetasun xume eta ia marjinaletara joaten zitzaizkion, han baino ez baitzuen aurkitzen benetako egiazkotasuna. Antzeko zerbait gertatu zitzaion ere Carraccitarren erakusketan; isilune luze eta esanguratsu baten ostean gauza bakarra esan omen zion Luigi Magnani-ri mihise baten ertza seinalatuz: “[...] Hemen ikusi beharrekoa sagar hori da [...]”¹². Bere bizitzan zehar eman zituen elkarrizketa bakanak irakurriz gero, hemen aipatutako izen horiek behin eta berriz irakur daitezke, bai eta beste batzuk ere, esaterako, Jean Fouquet eta Antonello da Messina¹³. Colantonio ere aipatu beharko genuke —artista frantsesaren eragina jaso, eta Siziliakoaren maisua izan baitzen—, Morandik Via Fondazza kaleko etxean zegoen taula gaineko olio-pintura txikiari¹⁴ erreparatuta, hura egunero ikusten baitzuen. Eta inoiz argi eta garbi adierazi ez bazuen ere, litekeena da Giuseppe Maria Crespi-rengan ere bere gustuko bertute piktorikoak antzematea Morandik, bere ezaugarri piktorikoen antzekoak. Arcangelik dionenez, gogaidetasun hori jakinekua zen Morandi ezagutzen zutenen artean¹⁵. Morandik arretaz behatu zituen zuzenean eta luzaroan etxean eskura zituen Crespiren lanak: jabetzan zituen haren lau mihise txiki emakumezkoak irudikatzen zituztenak¹⁶, nahiz Bertoldo-ren, Bertolino-ren eta Cacasenno-ren¹⁷ istorio herrikoi ezagunak inspiratutako hogei grabatuen segida, familiaren etxean luzaroan egon zirenak harik eta 1994. urtean bizirik zirauen Morandiren azken arreba Maria Teresa¹⁸ zendu zen arte. Esan gabe doa grabatzaileak ziren margolari ezagunen grabatu teknika ere asko miresten zuela, batik bat Rembrandt-ena eta Goya-rena: “haien grabatuak artelan handiak dira, haien margolanen parekoak”¹⁹. Morandiren liburuen artean kalkografiaren teknikaren benetako jenioa izan zen Herbehereetako artistari buruzko asko zeuden; izan ere, haren lanaren kalitate paregabea gertutik aztertu zuen, erreproduzioetan nahiz jatorrizko grabatuetan²⁰. “Rembrandten akuaforteen liburuari begira egoten zen” ekartzen du gogora Raimondik “arretaz behatzen zuen [...] langile finak beste langile baten lana behatzen duen moduan”²¹. Arretaz eta jakinguraz aztertzen zituen ere etxean zituen Goyaren *Gerraren hondamendiak* (*Los desastres de la guerra*) grabatu-saileko laurogei inguru ale orijinal baliotsuak, tamalez 1994. urtean ere sakabanatuta geratu zirenak²². Maisu espainiarraren lan piktorikoak ere interes bizia eragiten zioten, horren erakusgarri izanik Morandik bere liburutegian zituen Goyari buruzko lau liburuak²³, zeinak ilustrazio bikainak zituzten. Izan ere, 1956. urtean Reinhart Bilduma ezagutzeko Winterthur-era bidaia egin zuenean, arreta handiz aztertu zuen han zegoen natura hil ederra²⁴. Abagune hartan, halaber, biziki interesatu zitzaion Goyak José Pío de Molina-ri egindako erretratua, eta, nola ez, izugarri gustatu zitzaizkion bildumako Chardinen pinturak ere²⁵. Luzaroan aztertu zituen azken horren natura hil bat —fruituak, edalontzi bat eta mertxikak otar batean irudikatzen dituena— eta *Karta-gaztelua* izeneko koadroa; horretan, “kontu handiz erreparatu zion karten kokaerari”²⁶. Edozein kasutan, Morandik oso ondo ezagutzen zuen XVII. mendeko espainiar pintura-eskola²⁷, gaur egun kontserbatzen diren liburuetako batzuek

agerian jartzen dutenez. “Peinture-Couleur-Histoire” bildumako *La peinture espagnole de Velasquez à Picasso* liburukian, esaterako, lehenengo orrialdetan bere gustuko xehetasunak aurkitu zituen Morandik, Velázquez-en *Sevillako urketaria (El aguador de Sevilla)* koadro ezagunaren koloretako erreprodukzioan. Koadro horretan, terrakotazko, beirazko eta zeramikazko objektuak errealitatean ziren bezala irudikatuta daude leialtasun eta doitasun milimetrikoa erabiliz, eta hori ezin zen oharkabekoa izan Morandirentzat. Liburuko irudiak momentu horretan Sandrino Contini Bonacossi kondearen bilduman zegoen bertsioa erreproduzitzen zuen, zeina artistak agian aurrez aurre ikusteko aukera izan zuen²⁸. Izan ere, Florentziara egin zituen bidaietako batean, 1950eko hamarkadaren hasieran seguruenik, Contini Bonacossitarren etxean geratu zen Morandi, eta jakin badakigu han Espainiako beste margolari famatu baten lana gertutik behatzeko aukera izan zuela, Francisco de Zurbarán-ena, hain zuzen. Hark margotutako *Natura hila: limoiak, laranja eta larrosa bat*²⁹ (*Natureza muerta con limones, naranjas y una rosa*) zoragarria kondearen etxeko pareta batean zegoen zintzilik, eta guztiz liluratu zuen Morandi bisita horretan lagun zuen Janet Abramowicz-ek gogoratzen duenez³⁰. Hala ere, baliteke hura ez izatea Morandik koadro hori aurrean zuen lehen aldia; izan ere, 1930. urteko udaberrian, Roberto Longhi komisario lanetan jardun zen Erromako Galleria Nazionale d’Arte Moderna-n, Italiako bilduma ospetsu horretan zeuden Antzinako Maisu espainiarren hirurogei bat pintura aurkeztu zituen erakusketan. Haren hitzetan, “antzinako irakaspen ondo oinarritutakoen mamia” Novecento mugimenduko pintoreei ezagutaraztea zen erakusketaren asmoa³¹; nork daki Morandi ere talde horretan sartu nahi izan zuen Longhik. Izan ere, artista boloniarrek 1910eko hamarkadan dagoeneko interes bizia erakutsia zuen erakusketan zegoen maisu modernoenetako batekiko: Doménikos Theotokópoulos, Greco. Morandi txundituta zegoen formakuntza italiarra zuen baina gehienbat Espainian lan egin zuen maisuarekin; Raimondik gogora ekartzen du Morandi ezagutu zuenean hark Maurice Barrès-en *El Greco o el secreto de Toledo* liburua zuela esku artean, eta han erreproduzitutako lan batzuei buruz aritu zela lagun zuen Riccardo Bacchelli-rekin: “Cézanneren izena behin eta berriro atera zen elkarrizketa hartan” eta Morandik “autoritate gisa aipatzen zuen, eta jatorriz Kretakoa zen artista espainiar horren lan batzuen aurrendari izango balitz bezala”³². Hau da, Morandirentzat errazagoa zen bere gertuko aurrekariak ulertzea Grecoren lanari esker: garai arteko zubia zen harentzat. Raimondik ere gogoratzen du lagunak Grecoren *Jasokunde* edo *Deikunde*³³ bat erakutsi ziola alboan zeraman liburu txiki batean erreproduzitutako irudi batean, eta hango xehetasun bat seinlatu omen zion hau esanez: “Lore horiek zer esan nahi duten ulertu ahal izango banu. Ezein pintore modernok ez du lortu horrelako lorerik margotzea. Renoir-ek akaso...”³⁴. 1918. urtea zen, eta horrela jaso zuen Raimondik bere eskuetan geratu zen liburu txiki haren azalean³⁵.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. *Vita delle forme*, Turin: Piccola Biblioteca Einaudi, 1990, 98–99. or. Jatorrizkoa, *Vie des formes*, Parisen argitaratu zuten 1934an. [itzuli]
2. Haren lagun zen Francesco Paolo Inghrao-k, Erromako bildumagileak, ondo zekien hau: “Morandik gehien estimatzen zituen opariak arte-liburuak ziren”; horregatik, ahal zuen guztietan, liburu bat oparitzen zion artistari. “Urduri begiratzen zion eramaten nion paketeari eta eskuartean zuenean orri-pasa hasten zen, horiek tolestuko ote zituen begiratu gabe”. (F. P. Inghrao, “Ricordo di Giorgio Morandi”, hemen: *Quaderni morandiani 1*, Milan: Mazzotta, 1985, 49. or.). [itzuli]
3. L. Selleri, “La biblioteca di Morandi”, hemen: *Museo Morandi. Catalogo generale*, Cinisello Balsamo (Milan): Silvana Editoriale, 2004, 48–75. or. [itzuli]

4. “Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista”, hemen: *L’Assalto* egunkaria, 1928ko otsailak 18. Morandik Antzinako Maisuekin zuen harremanean sakontzeko, ikus E. Riccomini, “Memoria e presenza”, hemen: *Morandi e il suo tempo*, erak. kat. (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, 1985eko azaroak 9–1986ko otsailak 10), Mazzotta: Milan, 1985, 11–19. or., eta A. Emiliani, “Morandi e l’antico”, hemen: *Museo Morandi. Catalogo generale, op. cit.*, 32–45. or. [\[itzuli\]](#)
5. G. Raimondi, *Anni con Morandi*, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1970, 77. or. [\[itzuli\]](#)
6. Arte-historialariak Florentziako Il Fiore galeriak 1945ean Morandiri eskainitako erakusketarako idatzi zuen aurkezpen testua da, gerora hemen berriro editatu zena: *Da Cimabue a Morandi*, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1974, 1096. or. [\[itzuli\]](#)
7. Litekeena da Morandik Vitale da Bolognaren lanen zatiak aztertu izana Santa Maria dei Servi basilikan, askotan joaten baitzen bertara Cimabueren erretaula mirestera. Izan ere, Cesare Brandiri 1939ko martxoak 8an bidalitako eskutitz batean idatzi zion egun hartan bertan “Vitaleren triptikoaren bi alboko zatiak ikustera” joan zela, eta zera esaten dio horiei buruz: “Benetan bikainak dira”. [\[itzuli\]](#)
8. Haren etxean *Gurutziltzatze* bat irudikatzen duen freskoa dago, moztuta tamalez, eta agian jatorrizko obratik ateratako bi zati, alboetakoak: *Ama Birjina* eta *Deikundeko aingerua* irudikatzen dituzte, ca. 1320. Ikus Emiliani, *op. cit.*, 44–45. or. [\[itzuli\]](#)
9. Cesare Gnudi-k idatzitako liburukia da esandakoaren salbuespen bakarra: *Vitale da Bologna*, Milan: Silvana Editoriale d’Arte (Pittura bolognese del ’300), 1962. [\[itzuli\]](#)
10. *Guido Reni*, Gian Carlo Cavalli komisario izan zuena, Cesare Gnudiren saiakera bat zuena (1954ko irailak 1–urriak 31, 1954), Bologna: Edizioni Alfa, 1954; *I Carracci*, Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emiliani eta Maurizio Calvesi komisario lanetan izan zituena, Cesare Gnudiren aurkezpen-saiakera bat zuena (1956ko irailak 1–urriak 31), Bologna: Edizioni Alfa, 1956; eta *I Carracci. Disegni*, Denis Mahon komisario izan zuena (1956ko irailak 1–urriak 31), Bologna: Edizioni Alfa, 1956. Litekeena da Morandik opari gisa jasotzea katalogo horiek haren lagun Cesare Gnudirengandik. [\[itzuli\]](#)
11. F. Arcangeli, “*Morandi on Guido Reni of Bologna*”, hemen: *Art News*, New York, 1955eko otsaila, 28–32. or. [\[itzuli\]](#)
12. L. Magnani, *Il mio Morandi*, Turin: Einaudi, 1982, 47. or. [\[itzuli\]](#)
13. E. Roditi, *Dialogues on Art*, Londres: Secker & Warburg, 1960, 59. or. (liburukiaren kopia bat Morandiren liburutegian dago). [\[itzuli\]](#)
14. *Beatus Johannes*, XV. mendearen erdialdea. [\[itzuli\]](#)
15. F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell’arte bolognese-emiliana*, Argelato (Bologna): Minerva Edizioni, 2006, 54. or. “Giuseppe Raimondik behin baino gehiagotan gogorarazi dit Giorgio Morandik oso gustukoa zuela *Dadojokalariak* koadroa [Bologna, Museo Davia Bargellini]” (F. Arcangeli, *op. cit.*, 280. or.). Berriro ere Arcangelik laburbiltzen du: “Morandi [...] liluratuta zeukaten [...] Boloniako *Trecento*-ko margolariek eta Crespiak. Haienganako lotura sakona sentitzen zuen eta bidegabera litzateke lotura hori haustea. Izan ere, Morandik gure mendeko Europako pintura handiaren baitan duen nagusitasunaren arrazoi gailenetako bat haren lanek antzinako Boloniako artearekin duen harremana baita; harreman hori oso garrantzitsua baina frogatzen zaila bada ere.” (F. Arcangeli, *ibid.*, 60. or.). [\[itzuli\]](#)
16. *Emakumeak xuxurlaka*, 1735–40; *Emakumea eserita*, 1690–95; *Maria Magdalena*, ca. 1700; eta *Maria Magdalena*, 1700–05. [\[itzuli\]](#)
17. Istorio herrikoi eta jostagarri hauek biltzen zituen liburukiaren izenburua da hori. Aurreneko biak Giulio Cesare Croce-k (1550–1609) idatzi zituen eta hirugarrena Adriano Banchieri-k (1568–1634). Hiru istorioek partekatzen dute gai berbera: nekazarien bizitza lauaren eta kortesanoen bizitza itxuratiaren eta hutsalaren arteko kontrastea. [\[itzuli\]](#)
18. Ikus *Asta dell’eredità di Giorgio Morandi*, Milan: Finarte, 1996ko martxoak 12, 64. zk. sorta, 21. or. [\[itzuli\]](#)

19. E. Roditi, *op. cit.*, 62. or. Izen-zerrenda horri beste hauek gehitu dakizkioke: Ingres, Morandik hark egindako akuaforte bakana baitzuen (*Courtois de Presigny monsinorearen erretratua*, 1816); Pissarro, haren punta lehor bat baitzuen (*Nekazariak*, d.g.); eta Callot, hark egindako hemezortzi akuaforteko saila baitzuen (*Gerraren miseriak eta zoritxarrak*, 1633); azken sail hori biltzen zuen albuma sakabanatu egin zen gerora, cfr. *Asta dell'eredità di Giorgio Morandi, op. cit.*, 65 zk. sorta, 21. or. [\[itzuli\]](#)
20. Izan ere, Rembrandten lau jatorrizko grabatu zituen, oraindik ere Morandiren etxe-museoan daudenak (*Emauseko afaria*, 1654; *Artzainen gurtza*, 1656–57; *Ehiza txikia bi lehoirekin*, 1629; eta *Emakume beltza etzanda*, 1658). Ikus Emiliani, *op. cit.*, 43. or. [\[itzuli\]](#)
21. G. Raimondi, *I divertimenti letterari (1915–1925)*, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1966, 223. or. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus *Asta dell'eredità di Giorgio Morandi, op. cit.*, 66. zk. sorta, 23. or. [\[itzuli\]](#)
23. E. Lafluyente Ferrari, *Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*, Éditions d'Art Albert Skira (Peinture-Couleur-Histoire): Geneva, 1955, Casa Morandi etxean dago oraindik, Via Fondazza; F. J. Sánchez Cantón, *Le pitture nere di Goya alla Quinta del Sordo*, Milan: Rizzoli, 1963, bilduma pribatu batean dago orain; X. Desparmet Fitz-Gerald, *Goya*, Erroma: Edizioni Mediterranee, 1956, eta R. Th. Stoll, *Goya. Dessins*, Paris: Les Éditions Braun, d.g., biak artistaren etxea izandakoan daude, Grizzana Morandi udalerrian. [\[itzuli\]](#)
24. Litekeena da *Natura hila: botilak, fruituak eta oliba-txarroa* (1808–12) obra izatea, baina bilduman zegoen Goyaren bigarren natura hila ere ikustea ezin bazter daiteke, Goyak garai bertsuan margotu zuena eta hiru izokin xerra irudikatzen dituen. [\[itzuli\]](#)
25. 1930. urtean Morandik zera esan zion eskutitz batean Luigi Bartolini-ri: “Chardinek egindakoaren hamarren bat egitearekin pozik egongo nintzateke” eta, ondoren ere, 1958an, beste hau Edouard Roditi-ri: “Nire aburuz Chardin natura hilak egin izan dituzten margolarien artean handiena da”. Morandik Chardini eskainitako bost liburu zeuzkan, horien artean André de Ridder-en monografia, Parisen 1932an Edizioni di Valori Plastici etxeak argitaratutakoa. Liburu horretan Morandik mihisea prestatzeko eta koloreak egiteko teknikari buruzko lerroaldiak seinatu zituen ertzetan markak eginez. [\[itzuli\]](#)
26. Ikus H. Keller, “Relazione sulla visita di Morandi alla Collezione Oskar Reinhart”, hemen: *Giorgio Morandi. Mostra del Centenario*, Milan: Electa, 1990, 350–54. or. [\[itzuli\]](#)
27. Cfr. F. Nurchis, *Alberto Martini. Un rivoluzionario a fascicoli*, Casa Testori: Novate Milanese (Milan), 2013, 51 or.; eta M.L. Frongia, “Epistolario”, hemen: *Morandi nella collezione Ingrao*, Cagliari: Ilisso, 2001, 109. or. [\[itzuli\]](#)
28. Albert Skira-k 1952an argitaratu zuen liburuan, Jacques Lassaigne-ren hitzaurrea duena, aipatu artelana 20. or. erreproduzitzen da; 105. orrialdean, bestetik, goian aipatutako Francisco de Goyaren *Natura hila: hiru izokin xerra* agertzen da. Contini Bonacossitarrek artista garaikideek egindako artelanen bilduma bat zuten; tartean Morandiren lanak ere bazeuden, besteak beste, 1938an egindako *Natura hila*, Vitali-k 230 zenbakiarekin katalogatu zuena. Sandrino Contini Bonacossi kondeak eta Morandik elkar ezagutzen zutela frogatzeko, oraindik ere kondearen bisita-txartela ikus daiteke Via Fondazako estudioko paretan. [\[itzuli\]](#)
29. 1633. urtean margotutako koadro hori Alessandro Contini Bonacossi kondeak erosi zuen Roberto Longhi-ren aholkua jarraituz, eta Longhik berak A. L. Mayer-ekin batera komisario lanetan 1930. urtean Erroman antolatutako *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi* erakusketan erakutsi zuten (Erroma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maiatza–uztaila). Morandiren liburutegiko ale hauetan ere erreproduzitura agertzen da: Martin S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres: Phaidon Press, 1953 (kat. zk. 71, 47. irud., kol. errepr., or. g.); *La Peinture Espagnole de Velasquez à Picasso*, cit., 23. or., errepr.; eta, azkenik, baina ez horregatik garrantzi gutxiagokoa, Charles Sterling komisario izan zuen *La nature morte de l'antiquité à nos jours* erakusketako (1952ko apirila–ekaina, Orangerie, Paris) katalogoa (kat. zk. 73, 96–98. or., XXIX. irud., errepr.): horren azalean Zurbaránen koadroko laranja-otarraren xehetasuna erreproduzitzen da. [\[itzuli\]](#)

30. *The Art of Silence*, Yale University Press: New Haven, 2004, 218. or. Zurbaráni buruzko sarrera Elías Tormo y Monzó-k Enciclopedia Italiana delakorako idatzitakoa da (Erroma: Instituto de la Enciclopedia Italiana, XXXV lib., 1937) eta zera dio bertan: “Artearen historian bakarka eta isolatuta lan egitea erabaki duten artisten artean ondorio emankorrenetakoak izan dituenetakoa da bere kasua; izan ere, bertute anakronikoak lortu zituen, nolakotasun ‘primitiboak’, baina era berean ezaugarri modernoak dituztenak ere bai. Haren lanak Piero della Francesca-rena dirudi batzuetan, bestetan XVII. mendeko Cézanne dirudi”. Nola ez alderatu Tormo y Monzó dioena Morandiren kasuarekin? [\[itzuli\]](#)
31. *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi*, *op. cit.*, 6. or. Zurbaránen natura hilaren erreproduktzioa, 65. or., LXIV. irud. Kritikariek Zurbaráni buru zuten iritzi gehiago ezagutu nahi izanez gero, jo hona: cfr. A. Del Puppo, “Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán”, hemen: *Zurbarán (1598–1664)*, erak. kat. (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013ko irailak 14–2014ko urtarrilak 6), Ferrara: Ferrara arte, 2013, 99–111. or. [\[itzuli\]](#)
32. G. Raimondi, *Anni con Morandi*, *op. cit.*, 94. or. [\[itzuli\]](#)
33. Liburuki laburrean erreproduzitzen diren artelanak begiratzuz gero, susma daiteke Morandik bere lagun idazleari erakutsitako koadroa *Jasokundea* (1607–1613) izan zela, Toledoko Museo Santa Cruz-en dagoena, eta liburuko 35. orrialdean agertzen dena. Raimondik irudiari buruz egiten duen deskribapen laburrari esker identifika dezakegu: “Aingeru eta santuen oinen azpian amets-gau batean jaiotako pipilak ziruditen loreak zeuden”. [\[itzuli\]](#)
34. *Ibid.*, 97. or. Raimondik pasadizo hori bera gogora ekartzen du aldaera txikiekin *I divertimenti letterari (1915–1925)*, liburuan, *op. cit.*, 24. or. Bertsio horretan, adibidez zera esaten du: “Morandik [Grecoren] koadro famatuen erreproduktzioak zituen, liburu batetik ateratakoak. Batzuk hormetan txintxetaz josiak zituen: *Toledoko ikuspegia* eta *San Juanen irudipena*, esaterako”. [\[itzuli\]](#)
35. *El Greco* liburua, Manuel B. Cossío-ren testuarekin, Thomas: Bartzelona, d.g., Boloniako Biblioteca di Filologia Classica e Italianistica-n dago, Giuseppe Raimondiren liburu-bildumako funtsen artean. Azalean, dataz gain, Raimondik “Morandi” izena idatzi zuen, liburua nondik lortu zuen gogorarazteko edo. Bestetik, Casa Morandi museoan ere Henri Dumont-ek idatzitako liburu txikia gordetzen da: *El Greco*, Paris: Éditions Hypérion, d.g. [1948]. Morandik Grecoren jatorrizko lan bat ikusi zuen Oskar Reinhart-en bilduman, *Fernando Niño de Guevara kardinalaren erretratu* hain zuzen. Koadro honi buruz zera esan zuen Morandik: “ez dago ez aierik ez distantziarik figuraren eta lurraren artean” (H. Keller, *op. cit.*, 353. or.). Litekeena da ere Boloniako Pinacoteca Nazionale-k erositako Grecoren *Azken afora* (ca. 1567) ere ikustea 1952. eta 1962. urte bitartean. Izan ere, Casa Morandi museoan dagoen Giuseppe Marchiori-ren liburu baten orrien artean Morandik utzitako esku-orria aurkitu zuten (ikus. 4. zk.) *Pinacoteca Nazionale di Bologna. V Settimana dei Musei Italiani* erakusketari dagokiona (1962ko martxoak 25–apirilak 1). [\[itzuli\]](#)

MORANDI ETA NATURA HILAREN TRADIZIOA

GIOVANNI CASINI

Urrezko Mendeko espainiar artistak ez ziren oso ezagunak Italian Giorgio Morandi-ren prestakuntza-urteetan, nahiz Roberto Longhi kritikariak eta historialariak bere idatzietan arreta ipini Diego Velázquez-engan eta Francisco de Zurbarán-engan, (Michelangelo Merisi) Caravaggio eta italiar *Seicento*aren inguruan ohartarazi zuen bezala¹. Horregatik, ez da harritzekoa XVII. mendeko espainiar pintoreak oharkabean pasatu izana Morandiren erreferente gisa. Bere lanean eragina izan zuten artisten artean espainiarrik sekula aipatu ez zuen arren², badago Greco-rekin (Doménikos Theotokópoulos) zerikusia duen gertaera argigarri bat, 1918–19 inguruan gertatu zena. Morandiren adiskide Giuseppe Raimondi kritikari literarioak, pintorearen etxera eginiko bisita bat gogoan, zioen hark Grecori buruzko liburutxo bat zabaldu zuela eta, posta-zigilu baten tamainako Jasokunde baten edo Deikunde baten irudia seinalatuz, aingeru eta sainduen oinetan zeuden lore batzuetan ipini zuela arreta: “Ulertu ahal izango banu zer diren lore hauek. Ezein pintore modernok ez du horrelako lorerik pintatu. Renoir-ek bakarrik beharbada...”³.

Dokumentu hori funtsezkoa da Morandik bere iturriekiko zuen lan-metodologia ulertzeko. Artearen historiako aldizkarietan eta liburuetan ikusten zituen zuri-beltzeko erreproduzioen bitartez eskuratzen eta esperimentatzen zituen gehienbat artelanak, eta irudi haietatik xehetasunak ateratzen zituen kopia zeko. Izan ere, hura izango zen, baita ere, Morandik antzinako espainiar maisuenganako zuen interesaren froga ziur eta nabarmen bakarra. Grecok margotutako loreetan Morandik ipini zuen arreta agerikoa da beraren lore-pintura batzuetan, *Loreak* (Fiori, 1917, Gianni Mattioli bilduma, V. 31) margolanetik hasita. Natura hil soil horretan ikusten da zer-nolako aberastasunez maneiatu zuen Morandik pintura, eta petaloak definitzen dituzten nabarmengune zuriek Grecok gai bera tratatzeko modua gogorarazten dute. Morandik Grecorenganako zuen grina bat etorri zen Italian Antzinako Maisu horren beraren berraurkikuntzarekin; izan ere, 1910eko hamarkada hasieran, Ardengo Soffici florentziar artistak eta kritikariak Greco berpiztu, eta abangoardistatza kalifikatu zuen *La Voce* bere aldizkari modernoan plazaratu zuen artikulu batean (Morandik argitalpen hura irakurtzen zuen). Hain justu, artikulu hori Raimondiren kontakizunean Morandik aipatzen duen liburuaren erreseina zen⁴.

Italian aurki zitezkeen atzerriko monografietatik bereganatu zuen akaso Morandik XVII. mendeko espainiar pintoreen lana; horrez gain, ordea, baliteke berak zuzenean obra batzuk ikusi izana. 1920ko hamarkada bitartean, Alessandro Contini Bonacossi kondeak Italia osoko Antzinako Maisuen bildumarik zabalena bildu zuen, besteak beste Greco, Bartolomé Esteban Murillo, Velázquez eta Zurbarán bezalako maisuek egindako koadro espainiarren multzo ikaragarri bat zeukana. Longhi, zeina Morandik miresten zuen eta laster adiskide izango zuen, kondearen aholkulari bihurtu zen⁵. 1930ean, *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi* erakusketaren komisario izan zen Erromako Arte Modernoko Galeria Nazionalean⁶. Erakusketaren kokapena adierazgarria zen, XIX. eta XX. mendeetako italiar artearen museo nagusia baitzen hura; beraz, pintore horien obra espazio horretan erakusteak “abangoardiako” kategoria ematen zien. Erromara egin zituen bidaietakoren batean Morandik erakusketa ikusi zuela frogatuta ez badago ere, tentagarria suertatzen da ikusi zuela pentsatzea, batik bat aurkezpena Longhik antolatu zuelako.

Contini Bonacossiren erakusketako katalogoaren sarreran, Longhik nabarmendu egiten zuen erakusketak zuen garrantzia, artista garaikideentzat bereziki, eta Zurbarán deskribatzen zuen “argiaren bidezko forma-eraikitzaile handiena” bezala “Caravaggioren atzetik eta Cézanne-ren aurretik”⁷, eta artista protomodernotzat kalifikatzen zuen. Contini Bonacossi bildumak natura hil gehiegi ez bazeuzkan ere, bazeukan bat, Zurbaránen *Natura hila: limoiak, laranja eta larrosa bat* (ca. 1633, gaur egun: Norton Simon Museum, Pasadena)⁸. Konposizio harmoniatu baina xume hori ezaugarritzen duen objektuen antolamendu erritmikoak Morandiren natura hil batzuetan du oihartzuna, adibidez, *Natura hila (Natura morta, 1920, V. 57)* goiztiarrean eta *Natura hila (Natura morta, 1931, V. 164)* margolanean⁹. Are gehiago, Morandik pinturen xehetasunetan zentratzeko zuen joera ikusita, Contini Bonacossi bildumako Zurbaránen *Ama Birjinaren familia (La familia de la Virgen, ca. 1630–35, gaur egun: Colección Abelló)* koadroak Morandiren arreta erakar zezakeen “aranak zituen kristalezko plater horregatik, tonu delikatu desberdinak baitzuten, Cézanneren natura hil batenak bezalakoak”¹⁰. Modernotasunean modernoena izate horrek izpiritu-kide bihurtu zituen Morandirentzat espainiar maisuak¹¹.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

* V. horrek Lamberto Vitali-k hemen egindako katalogoari egiten dio erreferentzia: *Morandi: Catalogo Generale*, Milan: Electa, 1983.

1. Longhik espainiar artearen inguruan plazaratu zituen argitalpenen berri izateko, ikus Maria Cristina Bandera-ren saiakera katalogo honetan. [itzuli]
2. Eragin-gai horri buruz Morandik eginiko adierazpen bakarra *L'Assalto* aldizkarirako 1928an prestatu zuen zirriborro autobiografikoan dago: “Italian bizi izan naiz beti. Artea ikasteko bisitatu ditudan hirietatik Florentzia da gehien erakartzen nauena [...] Antzinako pintoreen artean, toscanarrak dira gehien interesatzen zaizkidanak: Giotto eta Masaccio, batez ere. Modernoen artean, uste dut Corot, Courbet, Fattori eta Cézanne direla italiar tradizio loriatsuen oinordekorik legezkoenak. Nire prestakuntzan ekarpena egin duten gure garaiko pintoreen artean, Carlo Carrà eta Ardengo Soffici aipa ditzaket”. (“Ho vissuto sempre in Italia. Delle città visitate per studiare la mia arte, quella che più mi attira è Firenze ... Fra i pittori antichi, i toscani sono quelli che più mi interessano: Giotto e Masaccio sopra tutti. Dei moderni ritengo Corot, Courbet, Fattori e Cézanne gli eredi più legittimi della gloriosa tradizione italiana. Fra i pittori del nostro tempo che hanno giovato alla mia formazione ricordo Carlo Carrà e Ardengo Soffici”). Ikus Giorgio Morandi, *Lettere*, Lorella Giudici (argit.), Milan: Abscondita, 2004. [itzuli]
3. Morandiren liburutegiko liburua hemen identifikatu zen: Flavio Fergonzi eta Maurice Barrès, *Greco ou le Secret de Tolède*, Paris: Emile-Paul Editeurs, 1912. Toledoko San Vicente elizako *Sortzez Garbia, (Immaculada Concepción, 1608–13)* koadroaren erreproduzio txiki bat du, eta ziur asko hura izango zen Morandi begiratzen zuen pintura. Ikus, baita ere, Maria Cristina Banderaren saiakera katalogo honetan. [itzuli]
4. Soffici-k Grecoz egiten duen irakurketaz, ikus Vincenzo Farinella, “El Greco contemporáneo, 1911”, hemen: Vincenzo Farinella eta Nadia Marchioni (argit.). *Scoperte e massacri: Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, Florentzia: Giunti, 2016, 241–43. or. Grecoren legatuaz arte modernoan, ikus Javier Barón (argit.), *El Greco y la pintura moderna*, erak. kat., Madril: Museo Nacional del Prado, 2014. [itzuli]
5. Contini Bonacossiren biografiaz eta haren bildumaz informazio gehiago, hemen: *Collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Sara Draghi eta Augusta Tosone (argit.); Caterina Caneva-ren, Enrico Colle-ren, Antonio Paolucci-ren eta Anna Maria Papi-ren saiakerak, Florentzia: Giunti, 2018. [itzuli]

6. Roberto Longhi eta Augusto L. Mayer (argit.), *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi: catalogo critico*, Erroma: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1930. Ingelese eta espainieraz ere argitaratua. [\[itxuli\]](#)

7. "Il più grande costruttore di forme in luce, dopo Caravaggio e prima di Cézanne". Morandik Giuseppe Raimondiri idatzi zion 1919ko uztailaren 24an, eta *L'Arte*ko ale jakin batzuk irakurtzen saiatu zela esan zioen. Horrek iradokitzen du artistak ezagutzen zuela Longhik 1918an *L'Arte*n Matteo Maragoniz idatzi zuen artikulua, honako iritzia zekarrena: "Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di 'natura morta'". Longhiren artikulua, hasieran *L'Arte*n argitaratua 1928an (239–40. or.) hemen dago orain: Roberto Longhi, *Scritti giovanili: 1912–1922*, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, I. Alea, Florentzia: Sansoni, 1961, 419–21. or. Matteo Maragoni, "Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di 'natura morta'", *Rivista d'arte* 10, 1917/18: 1–31. or. Ikus Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, 186. or. Maragoniren artikulua Morandirentzat izan zuen garrantziaz, ikus "Morandi: el nuevo *incamminato*" izenburua duen erakusketako sarrerako atala. [\[itxuli\]](#)

8. Luis Egidio Meléndez-en natura hil bat ere bazeukan. [\[itxuli\]](#)

9. Paralelotasun horietaz gehiago, hemen: Maria Cristina Bandera, "Contemporaneità di Morandi", hemen: Maria Cristina Bandera eta Marco Francioli (argit.), *Giorgio Morandi*, Cinisello Balsamo, Milan: Silvana Ed., 2012, 18–21. or. Ikus, baita ere, Alessandro Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, hemen: Ignacio Cano Rivero, argit., *Zurbarán (1598–1664)*, erak. kat., Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2013, 108. or. [\[itxuli\]](#)

10. Zurbaránen *Ama Birjinaren familia*z sarrera hemen: Roberto Longhi eta August L. Mayer, argit., *The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection*, Erroma: Bestetti e Tumminelli, 1930, 39. or. [\[itxuli\]](#)

11. Espainiar artearen legatua pintore modernoengan aztertu izan da, adibidez, hemen: Gary Tinterow eta Geneviève Lacambre, argit., *Manet/Velázquez: the French Taste for Spanish Painting*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2003; eta Jonathan Brown (argit.), *Picasso and the Spanish tradition*, New Haven: Yale University Press, 1996. [\[itxuli\]](#)

MORANDI. *INCAMMINATO* BERRI BAT

GIOVANNI CASINI

Roberto Longhi arte-historialaria Boloniako Unibertsitatean eskolak ematen hasi zenean 1934an, Boloniako Eskolaren historiari buruzko ikastaro orokor bat sortu zuen, Erdi Arotik ordura arteko tarte hartzen zuena. *Momenti della pittura bolognese*¹ izenburuarekin argitaratu zen handik urtebetera, eta lan hartan Longhik aldarrikatzen zuen aldi hartako boloniar pinturaren ezaugarri nagusia naturalismoaren interpretazio berehalakoa eta adierazkorra zela². Modu esanguratsuan, Longhik Giorgio Morandi-rekin bukatu zuen bere azterketa, “*incamminato*” (bide onetik doana)³ berri baten gisara deskribatzen baitzuen haren obra.

Longhiren arabera, *Trecentoren* eta *Vitale da Bologna*-k sortutako arte antklasikoaren eta espresionistaren ondoren, hiru Carracci anaiak izan ziren “heroiak”: Annibale, Agostino eta Ludovico (ikus Annibale Carracci, *Indabajalea*); XVI. mendeko azken urteetan eta XVII. mendearen hasieran jardunean aritu ziren pintore barrokoak ziren hiru anaia haiek. Italiar eta europar *Seicento*aren garapen artistiko askoren aitzindari gisa aipatzen zituen Longhik anaiok, eta zapuztu egin zuen, hala, haien klasizismoak eta Antzinateari egindako erreferentziek zuten ustezko aldea Michelangelo Merisi Caravaggio-ren muturreko naturalismoarekiko⁴. Carraccitarren postulatuak 1582 inguruan sortu zuten arte-eskolan iraun zuten: Accademia degli Incamminati zeritzan eskola hartan estilo piktoriko moderno bat erakusten zuten, ezarritako tradizio artistikoak oinarri zituena. Era berean, Longhik azpimarratu zuen Morandik iragana arakutzen zuela, pintura modernoaren “lehortasun izugarri problematikoa”⁵ barrena bere bidea aurkitzeko. Alabaina, Longhi eruditoaren idatzietan murgildu, eta gerora beraren adiskide egin bazen ere, Morandik ez zuen berariaz ontzat jo Longhik egindako proposamena, bere artea boloniar leinuaren barruan kokatzeko. Gainera, Morandik ez zuen sekula esplizituki laudatu bere jaioterriko artea, nahiz leku hura erabakigarria izan zen haren nortasun artistikoa eratzekoan, Boloniako Via Fondazzako bere etxean bakarrik lanean jardun zenean. Nolanahi ere, Morandik arreta jarri zuen bere aurrekari barrokoetan eta ondorengo eraginetan, nahiz haien irudietako elementu zehatz-zehatz batzuetan zentratu zen. Francesco Arcangeli arte-historialariak —artistaren adiskidea hura ere— gogoan zuen nola Boloniako Pinakoteka Nazionalea bisitatzen ari zirela, Guido Reniren *Ama Birjina aintzan Haurra besoetan duela eta Boloniaren zaindaria Petronio, Frantsizko, Ignazio, Xabierreko Frantzisko, Prokulo eta Floriano (Madonna col Bambino in gloria e i Santi Protettori di Bologna Petronio, Francesco, Ignazio, Francesco Saverio, Procolo e Floriano, Izurriaren erretaula* ere esaten zaiona, 1630) maisulanari begira, Morandik koadroaren behealdeko xehetasun txiki eta hutsal bati erreparatu zion: Boloniako hiriarren irudikapen bat, zeinaren tratamendua Morandik konposizioaren inguruko bere ideiekin erlazionatu baitzuen⁶.

Carraccitarrei jarraitu zien boloniar belaunaldia eguneroko bizitzan zentratu zen eta haren alderdirik xaloenak irudikatu zituen; geroago funtsezkoa izan zen hori Italiako genero-pinturaren garapenerako, XVI. eta XVIII. mendeen artean⁷. Morandiren artea ezin da “genero-pintura”tzat kalifikatu, bere irudietatik elementu pintoreskoenak kendu baitzuten, objektuak berak sakonago ezagutu nahian; hala ere, esan liteke Morandik italiar genero-pinturaren tradizioari erantzuten diola, eguneroko eszenak irudikatzen dituelako. Nabarmen ikusten da hori

haren bilduma pribatuan. Geroago eskuratu bazuen ere, haren bildumaren barruan badaude artearen historiako hiztegi horren aitzindaritzat hartu izan direnen obrak, ez bakarrik Boloniakoak eta Emilia-Romagnakoak, baita alboan dagoen Venetokoak ere, Jacopo Bassano-ren eta Pietro Longhi-ren bi mihise direlarik horren lekuko⁸. Oraindik argigarriagoa suertatzen da Giuseppe Maria Crespiren lau koadro txikiren presentzia; Longhik haren jenialtasunagatik nabarmendu zuen boloniar artista hori bere *Momenti della pittura bolognese* obran². Crespiren genero-eszenek natura hilak erakusten zituzten maiz, batzuek, gainera, Morandik zeuzkan adibideetan baino askoz ere modu nabarmenagoan¹⁰.

Ziur asko, Crespiren natura hilek Morandiren ibilbidearen hasieran erakarri zuten haren arreta. 1919 inguruan, artista harremanetan egon zen Matteo Marangoni florentziar arte-historialariarekin, zeinak *Seicentoko* natura hilen pintore italiar gutxietsiak goraiatzeko zuten artikulu bat argitaratu berria zuen. Testuak natura hil haien ikonografia aztertzen zuen, adituak une hartan berraurkitzen ari ziren italiar artearen historiako garai ahaztu bati argi berriaren pean erreparatzeko: XVII. mendea¹¹. Artikuluak natura hil zoragarri bat zekarren, Crespiren konposizio handiago baten parte zena eta azoka-eszena bat irudikatzen zuena: *Azoka Poggiotik Caianora (Fiera di Poggio a Caiano, 1709)*, Florentziako Uffizi Galerien jabetzakoa; Morandiri izugarri gustatzen zitzaion hiri hura, eta maiz joaten zen hara. Xehetasun handituak zuri beltzeko erreproduzioen ohiko pikorra du, eta 1920ko hamarkada hasierako Morandiren natura hilen antza du, adibidez, *Natura hila (Natura morta, 1921, V. 59)* lanarena. Bi obra horiek antza dute, halaber, konposizio beteari eta haien tonu nagusiki marroi eta ilunei dagokionez. Crespiren beste arrasto bat aurkituko dugu *Natura hila frutarekin (Natura morta con frutta, 1927, V. 118)* obran; materia piktoriko oso trinkoa eta frutaren irudikapena ditu margolan horrek ezaugarri, eta biak ala biak hautu ezohikoak dira Morandirentzat. Lotura horiek beste obra batzuetan ere ageri dira, hala nola *Natura hila (Natura morta, 1930, V. 155)* eta *Natura hila (Natura morta, 1930, V. 157)* margolanetan.

Morandi artearen historiako testuinguru horretan kokatuta, haren obran eragina izan duten Boloniar Eskolaren alderdi batzuk argitzen dira; era berean, nabarmendu egiten da artistaren jaioterriak haren pinturan izan zuen garrantzia.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

* V. horrek Lamberto Vitali-k hemen egindako katalogoari egiten dio erreferentzia: *Morandi: Catalogo Generale*, Milan: Electa, 1983.

1. Roberto Longhi, "Momenti della pittura bolognese", *L'Archiginnasio* 30 (1935), 1/3, or. g. Orain hemen: Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milan: Mondadori, 1982, 191–217. or. [\[itzuli\]](#)
2. "(...) la sua attitudine sommamente icastica veristica asintattica, direttamente espressiva, talora persino 'espressionistica'". Euskaraz honela litzateke: "Jarrera eraginkorra, errealista eta asintaktikoa eta biziki espresiboa zuen, batzuetan 'espresionistatza' jo zitekeena". Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, 195. or. [\[itzuli\]](#)
3. "E finisco col non trovar del tutto casuale che, ancor oggi, uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, pur navigando tra le secche più perigliose della pittura moderna, abbia, però, saputo sempre orientare il suo viaggio, con una lentezza meditata, con un'affettuosa studiosità, da parer quelle di un nuovo". Euskaraz honela itzulia: "Eta bukatzeko, ez zait inolaz ere ustekabekoa iruditzen ezen, gaur egun oraindik, Italiako pintore bizidunik onenetako batek, Giorgio

Morandik, pintura modernoaren eragozpenik arriskutsuenen artean nabigatzen ari den arren, jakin izan duela beti bere bidaia orientatzen, gelditasun gogoetatu batez, ikasteko gogo amultsu batekin, 'incamminato' moderno baten tankeran". R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, 217. or. [itzuli]

4. "Qui, insomma, io avverto che è il segreto dei Carracci: in questa epopea, in questo romanzo storico, immaginato sulla grande pittura precedente, la quale viene riassunta non già come obbligazione metodica, ma come costume insostituibile, quasi come soggetto di grado più profondo per la propria pittura nuova e diversa; di affettuoso timbro lombardo". Euskaraz honela itzulia: "Izan ere, uste dut hemen datzala Carraccitarren sekretua: epopeia honetan, kontakizun historiko honetan, aurreko pittura handia oinarri harturik imajinatuan, zeina sumatzen baita ez betebeharr metodologiko baten gisara, ohitura ordezkazekin gisa baizik, pittura berri eta desberdinarentzako maila sakonagoko gai baten gisa ia; lonbardar tonu amultsukoa". Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, 209. or. [itzuli]
5. "Pur navigando tra le secche più perigliose della pittura moderna". Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, 127. or. [itzuli]
6. Ikus. Francesco Arcangeli, "Morandi on Guido Reni of Bologna", *Art News*, 1955eko otsaila, 30-32. eta 69. or. Arcangeli eta Morandi adiskideak izan ziren, harik eta lehenengoak artistari buruzko monografia bat idatzi zuen arte, zeina Morandiri ez baitzizaion gustatu, uste baitzuen Arcangelik bere obra Arte Informalaren nazioarteko garapenetan integratzen zuela. [itzuli]
7. Italiako genero-pinturaren historiaz, ikus John T. Spike (argit.), *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, Kimbell Art Museum: Fort Worth; Centro Di: Florentzia, 1986. [itzuli]
8. Morandiren bildumaz, ikus Andrea Emiliani, "Morandi e l'Antico", *Museo Morandi: catalogo generale*, Cinisello Balsamo, Milan: Silvana, 2004, 33-45. or., eta katalogo honetako Lorenza Selleriren saiakera. [itzuli]
9. Longhik Crespi gerotzik egindako argitalpenei dagokionez, ikus Maria Cristina Bandera-ren saiakera katalogo honetan. [itzuli]
10. Alderdi honi buruzko informazio gehiago hemen: Francesco Arcangeli, "Nature morte di Giuseppe Maria Crespi", *Paragone*, XIII, 1962, 149. zk., 20-32. or. [itzuli]
11. Matteo Marangoni, "Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta", *Rivista d'arte* 10, 1917/18, 1-31. or. 1919ko uztailearen 22ko data duen gutun batean, Morandik galdetzen dio bere adiskide Giuseppe Raimondi-ri: "Chiedi al Marangoni se mi potesse far avere la riproduzione, staccata dal libro, del Bacco di Caravaggio"; euskaraz itzulia: "Galdetu Maragoniri ea bidal diezadakeen Caravaggioren *Bakoren* erreprodukzioa, liburutik aterea". Ikus Giorgio Morandi, *Lettere*, (argit.) Lorella Giudici, Milan: Abscondita, 2004, 17. or. Caravaggioren *Bako* Maragoniren saiakeran agertzen zen, eta oso litekeena da Morandik hura irakurri izana. [itzuli]

ESPAZIOA ETA MATERIA: CHARDIN ETA MORANDI

GIOVANNI CASINI

Antzinako Maisuen artean, Jean-Baptiste Siméon Chardin genero-pintore frantsesa miretsi eta laudatu zuen gehien Morandik¹, eta profetikoa izan zen bere iritzian, xviii. mendeko Chardini ezikusierena egin baitzitzaion, neurri handi batean, Italian, Bigarren Mundu Gerra aurreko garaian². Argitalpenen bitartez Chardinez egin zituen lehen ikerketetan, Morandik irakurri ahal izan zuen Henri de Prureaux kritikariak 1911n *La Voce* abangoardiako aldizkarian argitaratu zuen artikulua, non argudiatzen baitzuen natura hil moderno autoerreferentea Chardinek asmatua zela³. 1920ko hamarkadan, *L'Amour de l'Art* bezalako frantses aldizkarietan ikusi zituen Morandik lehen aldiz Chardinen pinturak. Ordurako, begien bistakoak ziren Morandik frantses maisuarekin zituen “kidetasun hautazkoak”. Haren konposizio-egitura neurtuek, haren gaien aukeraketa murriztuek eta “etxeke espazioaren eta pinturaren espazioaren arteko muga hausturak”⁴ Chardinen hautuak gogorarazten zituzten.

Aldi hartan, 1932an, *Valori Plastici* aldizkariak André de Ridder-en irudiz betetako monografia bat⁵ ekoitzi eta Italian banatu zuen. Morandik bere estudioko paretetan zintzilikatu zituen De Ridderen liburuko ilustrazioetako batzuk, eredu gisa etengabe begien bistan eduki ahal izateko⁶. De Ridderen argitalpenari esker ere, Chardinen jarduera artistikoa modu argigarrian ezagutu ahal izan zuen. Morandik artista horren *Karta-gaztelua* (*Le château de cartes*, ca. 1736–37) obraren bost bertsio erreproduzitu zituen, Chardinek bereganatutako serialitatearen ideia azpimarraturik. Izan ere, Chardinek bariazio desberdineko sailetan lan egiten zuen eta bereak ziren objektu batzuk landutako obretan “birziklatzen” zituen; hala, Morandik ere estrategia horiek berak baliatu zituen, behin eta berriz itzultzen baitzen pitxer, katilu, botila eta kutxa beretara, haien kokapena zertxobait aldaturik⁷.

Chardinek Morandirentzat zuen garrantzia gorabehera, ez da erraza frantsesaren mailegu zehatzak azken horren obran aurkitzea; bereganatutako elementuak sotilagoak dira. Adibidez, *Natura hila* (*Natura hila zapi horiarekin*) [*Natura morta* (*Natura morta con drappo giallo*), 1924, Vitali 101] eta *Natura hila gitarrarekin* (*Natura morta con chitarra*, 1928) akuaforte bezalako obretan aukeratutako konposizioek elementu komun jakinak dituzte, lehenak Chardinen *Sukaldeko mahaia*, *Otordu baten kondarrak* izenez ere ezaguna (*La table d'office*, dit aussi *Les débris d'un déjeuner*, ca. 1763, Louvre Museoa) obrarekin, eta, bigarrenak, *Pipak eta edateko txarroak*, *Tabakontzia* izenez ere ezaguna margolanarekin. Lehenengo konparazioan, lehen planoan ageri den oihalak presentzia nabarmena du; bigarrenean, berriz, bi konposizioak diagonalean kokatutako objektu luzanga baten bitartez egituratuta daude. Hala ere, Chardinen aipamen bereziki argi bat identifika daiteke Morandik enkarguz pintatu zuen obra bakarrean, 1941ean haren adiskide Luigi Magnani musikologoarentzat eta bildumagilearentzat egin zuen lanean, hain zuzen⁸. *Natura hila (musika-tresnak)* [*Natura morta (strumenti musicali)*, 1941, V. 313] obra argi eta garbi oinarritua dago Chardinen *Musikaren ezaugarriak* margolanean, eta hari jarraitzen dio, musika-tresnak goialde batean irudikatu baitzituen eta formatu horizontal bat hartu baitzuen.

Morandik gehienbat zuri-beltzeko erreproduzioen bitartez bereganatu zituen beste iturri bisual batzuk ez bezala, Chardin salbuespen aipagarria da, margolari italiarrak aukera izan baitzuen frantsesaren margolanetakoa batzuk zuzenean ikusteko. 1956ko ekainean, Morandik Winterthurrera egin zuen bidaia, bertako Kunstmuseumek berari eskaintako bakarkako erakusketaren inaugurazioa zela-eta. Han zegoela, artistak Sammlung Oskar Reinhart bisitatu zuen, eta bi Chardin ikusi ahal izan zituen bertatik bertara: *Natura hila: mertxika-saskia, mahats zuriak, madaria eta intxaurrak* (*Nature morte avec un panier de pêches, raisins blancs, poires et noix*, 1758) eta *Karta-gaztelua* (1735 ondoren) margolanaren bertsio bat. Azken horretan, Morandik “karten antolamenduari”² erreparatu zion bereziki, Kunstmuseumen zuzendari Heinz Kelleren arabera, artistari lagundu baitzion bisita hartan. Morandik bere iturrietako xehetasun batzuk bakartzen zituela jakinik, Flavio Fergonzi eta Maria Mimita Lamberti bezalako aditu batzuek paralelotasunak ezarri dituzte Chardinen obrako karta-gazteluaren eta Morandik 1956an kartoizko kutxekin eginiko natura hilen sailen artean, forma berdinak errepikatzen baitira lan horietan¹⁰.

Morandik Chardinen gainean egindako gogoetak bere ibilbide osoan zehar jarraitu zuten. Edouard Roditi kritikariak 1960an egin zion elkarrizketan, “natura hilen pintorerik handientzat” deskribatzen zuen artistak Chardin, ez baitzen “sekula egon *trompe-l’oeil* edo begiamarruen efektuen menpe. Aitzitik, bere pigmentu, forma, eta espazioarekiko eta *matière*arekiko zuen senarekin, frantses kritikariek dioten moduan, berari pertsonalki interesatzen zitzaion mundu bat iradokitzea lortu zuen”¹¹. Objektuak eta haien ingurunea pinturara ekartzeko ahalegin horrek errepresentazio mimetikoa baino harago joan behar zuen: maila estrukturalan gertatu behar zuen, eta irudikatutako objektuen hurbiltasun ia fisiko batean, pertzepzioa bera landuz. Chardinen pinturek agerian uzten dute gauzen munduarekiko intimitate ezohiko bat; Morandiren natura hilek materialtasun-sentsazio sakon horretan gehiago murgiltzen ahalegintzen dira. Ewa Lajer-Burcharth-ek iradoki du Chardinek ez zuela teknarako berezko erraztasunik eta, horregatik, haren pinturek etengabeko birlanketa eskatzen zutela, saiatu eta huts eginez; hori dela-eta, batzuetan pinturaren barne konposizioa modu esanguratsuan berrantolatzen zuen¹². Antzeko eran, Morandiren mihiseak sormen-prozesu konplexu baten biltegia dira: haien gauzatzeak eskatzen duen ahaleginaren lekuko. Nola ulertu ahal izan zuen hain sakon Morandik Chardinen artea? Beharbada, historian benetan baliokide zuen norbait aurkitu zuelako Morandik Chardinengan, kezka berak zituen norbait: pinturaren gaia genero jakin baten bitartez —natura hila—, landu zuen lehen artista, pinturaren ahalmen osoa ulertzeko xedez.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak S.L. eta Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

* V. horrek Lamberto Vitali-k hemen egindako katalogoari egiten dio erreferentzia: *Morandi: Catalogo Generale*, Milan: Electa, 1983.

1. Morandiz eta Chardinez, ikus bereziki Maria Mimita Lamberti, “Convenzioni e convinzione di un genere pittorico”, hemen: Laura Mattioli Rossi (argit.), *Morandi ultimo: nature morte 1950-1964*, Milan: Mazzotta, 1997, 27-40. or., eta Flavio Fergonzi, *Filologia del '900: Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milan: Electa, 2013, 202-08. or. [itzuli]
2. Chardinek Italian XX. mendean izan zuen harreraz, ikus Flavio Fergonzi, “Per una fortuna novecentesca di Chardin in Italia”, hemen: Pierre Rosenberg (argit.), *Chardin: il pittore del silenzio*, Ferrara: Ferrara Arte, 2010, 55-71. or. [itzuli]
3. Henri des Prureaux, “Della natura morta”, *La Voce*, 1911ko ekainak 25, 596-97. or. Kritikariak azaldu zuenez, bere iritziz, “natura hil modernoa” apaundurazko asmorik ez zuen genero horretako pintura zela, eta haren aukera adierazkor eta bisualengatik esploratua zela. [itzuli]

4. Flavio Fergonzi, "On Some of Giorgio Morandi's Visual Sources", hemen: Maria Cristina Bandera eta Renato Miracco (argit.), *Morandi 1890-1964*, Milan: Skira; Londres: Thames & Hudson, 2008, 60. or. [\[itzuli\]](#)
5. André de Ridder, *Chardin*, Paris: Librairie Floury, 1932. [\[itzuli\]](#)
6. Morandik Chardinengandik hartutako elementuek ondorio negatiboak ere izan zituzten. Luigi Bartolini izan zen lehen ohartzen, Morandik ustez plagiatu zuela Chardinen *Natura hila mingranekin eta mahatsekin* (*Nature morte avec grenades et raisins*, 1763, Oskar Reinhart bilduma "Am Römerholz", Winterthur), bere 1927ko grabatuan: *Natura hila udare eta mahatsekin* (*Natura morta con pere e uva*). Morandiren eta Bartoliniren arteko querelle edo liskarrari buruz gehiago jakiteko, ikus Paolo Rusconi, "Cronaca del caso Bartolini-Morandi alla Quadriennale del 1939", *Acme Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, L (1997), 3: 233-50. or. [\[itzuli\]](#)
7. Chardinen lan-metodoa eta haren "ofizioa" sakonago aztertzeko, ikus Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton: Princeton University Press, 2018, 87-110. or. [\[itzuli\]](#)
8. Magnaniren eta Morandiren arteko harremanaz, ikus Luigi Magnani, *Il mio Morandi. Un saggio e cinquantotto lettere*, Turin: Einaudi, 1982. [\[itzuli\]](#)
9. Ikus Heinz Keller, "Relazione sulla visita di Morandi alla Collezione Oskar Reinhart", hemen: Marilena Pasquali (argit.), *Giorgio Morandi, 1890-1990, mostra del centenario*, Milan: Electa, 1990, 350-54. or. [\[itzuli\]](#)
10. Lamberti, "Convenzioni e convinzione di un genere pittorico", 30. or., eta Fergonziren sarrerak katalogo berean, 168-70. or. [\[itzuli\]](#)
11. 1960an lehendabizikoz argitaratuak, orain hemen: Karen Wilkin, *Giorgio Morandi: Works, Writings, and Interviews*, Bartzelona: Poligrafa; Maidstone: Amalgamated Book Services, 2007, 143. or. [\[itzuli\]](#)
12. Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch*, 87-90. or. [\[itzuli\]](#)