Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 70 (2001)
Heft: 3

Artikel: Giorgio Morandi : la nobiltà delle umili cose
Autor: Maranta, Giovanni
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-53776

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

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

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

Download PDF: 10.07.2025

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

GIOVANNI MARANTA

Giorgio Morandi
La nobiltà delle umili cose

Nel XIX e XX secolo in Italia manca una vera spinta innovatrice nella pittura che, come molte altre espressioni artistiche, rimane condizionata dai dettami della tradizione classica. Gli ideali neoclassicistici imposti dalla dittatura fascista soffocano ben presto l'impeto della rivolta futuristica che per un certo periodo aveva tolto agli artisti il peso della tradizione.

Il pittore Giorgio Morandi nasce in «questa atmosfera di disagio e di rivolta». Giovanni Maranta ne illustra la vita seguendo il percorso della sua formazione artistica, subito caratterizzata dall'influenza dell'arte rinnovatrice di Paul Cézanne. Per Morandi Cézanne diventa un modello e un maestro. Il pittore italiano però non si limita a ricalcarne gli schemi, ma instaura un confronto e un dialogo con l'opera del grande maestro francese. Dedicandosi a Cézanne, Morandi scopre, studia e fa sua la lezione di altri pittori: Seurat, Corot e Chardin.

Attraverso queste considerazioni, Giovanni Maranta ci presenta l'affascinante percorso artistico di Giorgio Morandi dall'esordio alla maturità.

La pittura e scultura italiana dal XIX all'inizio del XX secolo

Dal diciannovesimo agli inizi del ventesimo secolo l'arte italiana si trova in uno stato pietoso. Le Accademie delle belle arti in Italia sono scese a livello di «istituti provinciali». La tradizione consiste nel tramandare insegnamenti secolari, ma pietrificati e privi di vita. Raffaello, questo superficiale virtuoso del pennello, è la regola massima di tutta l'arte. Le innovazioni dell'arte in altri paesi arrivano in Italia, ma con ritardo, e vengono «livellate» a valligiana mediocrità dagli atenei, dal pubblico e dai critici d'arte. Non c'è un impeto innovatore e con esso una visione del futuro. Al contrario della situazione in Francia, mancano all'arte italiana in questo periodo delle personalità forti e indipendenti come lo furono Manet, Monet, Degas, Pissarro e Cézanne che ebbero il coraggio di cercare nuove vie dell'arte. La pittura vigorosa dei paesaggi italiani nel secolo diciannovesimo non è opera di pittori italiani; sono la Roma e la Toscana di Corot, la Venezia di Turner e di Monet. La forza eroica del Rinascimento sopravvive in Délacroix, ma non in un artista italiano. I cosiddetti «macchiaioli» sono stati, certo, i primi a ribellarsi contro «l'ordine costituito». Fra di essi ci furono pittori di talento. Ma purtroppo furono oppressi da una società che era incapace di capire e promuovere un'arte nuova. Giovanni Segantini ne è un esempio. Lascia l'Italia perché nel clima artistico che vi regna non può respirare e trova nei Grigioni non soltanto il suo mondo, ma anche quello che gli era necessario più di ogni altra cosa: la libertà creativa.

Questa era la situazione in Italia. Augusto Giacometti che soggiornò dal 1902 al 1915 a Firenze, nel suo scritto autobiografico *Da Firenze a Zurigo*, riassume in modo conciso la situazione di allora.

> Firenze è bella, indicibilmente bella. E non solo per l'arte straordinaria che vi è raccolta. No, tutto vi è bello [...].
> Eppure il giovine pittore in erba non dovrebbe dimorare troppo a lungo a Firenze. Restandoci troppo a lungo, si ha l'impressione di vivere fuori della vita, in una specie di convento. Noi si è nati per operare, per operare molto, e si sente che la vera vita moderna si svolge su meridiani più settentrionali, sulla linea Nuova York, Londra, Parigi, Berlino e Mosca. Su questa linea si concentra la vita moderna. Là si costruisce a largo ritmo, si lavora e si aspira. Là si erigono pareti per affreschi e mosaici, e finestre per vetrate. Là si stampano tabelloni per grandi ditte. Là si manifesta la vera energia moderna operante e travolgente e si risente il lavoro qual godimento»[1].

La rivolta futurista

La rivolta contro il sistema artistico istituito a nome della tradizione e del buon gusto non poteva mancare. Il progresso tecnico che si accentua alla fine del diciannovesimo secolo doveva necessariamente mettere in causa le accademie, il pubblico, la critica e i loro dogmi artistici. La rivolta venne agli inizi del ventesimo secolo e volle dare all'arte italiana, dopo un secolo di sterilità, un futuro. Per questo, e non a caso, si autodefinì «futurista». L'omonimo manifesto, pubblicato dallo scrittore Giuseppe Tommaso Marinetti, dai pittori Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini l'11 febbraio 1910 voleva togliere finalmente dalle spalle degli artisti italiani il peso della tradizione e insegnar loro la via da seguire. Purtroppo, al fiume delle parole, alla retorica alle volte abbaiante, non seguirono i fatti. Dal futurismo si passò ben presto alla «pittura metafisica». Ambedue i movimenti, dopo l'enfasi degli inizi, si arenarono a causa della prima guerra mondiale e dell'avvento del fascismo e finirono non di rado in un piatto neoclassicismo. Giorgio De Chirico ne è un esempio tragico. Lui che aveva iniziato con opere innovatrici d'altissimo livello, concluse la sua vita d'artista con delle opere che ricalcano gli schemi classici e si ridusse perfino a firmare con il suo nome delle opere falsificate.

La vita di Giorgio Morandi

In questa atmosfera di disagio e di rivolta ha inizio la vita del pittore Giorgio Morandi. Figlio di un commerciante, nato il 20 luglio 1890 a Bologna, dopo aver iniziato un tirocinio da impiegato di commercio nell'azienda paterna, decide nel 1907 di dedicarsi alla pittura e si iscrive all'Accademia delle belle arti della sua città natale. Ottiene nel 1913

---

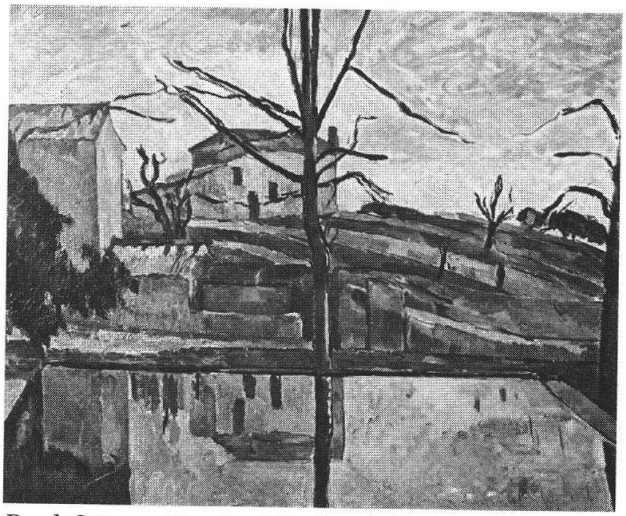
[1] Augusto GIACOMETTI, *Da Firenze a Zurigo*, versione italiana di A.M. Zendralli, Tipografia Menghini, Poschiavo 1948, pp. 12-13.

la patente di maestro di disegno per le scuole elementari. Nel 1930 è nominato professore all'Ateneo bolognese per l'arte grafica, carica che deterrà fino al 1956.

Compie due soli viaggi all'estero, uno a Lugano per visitare la collezione Thyssen e l'altro nel 1956 per vedere i suoi quadri nella grande retrospettiva al Kunsthaus di Winterthur. Muore a Bologna il 18 giugno 1964. Riassumendo la sua vita egli dirà nel 1960:

> Ho avuto la fortuna di condurre una vita senza grandi avvenimenti. Solo di rado ho lasciato Bologna, la mia città natale, e la provincia emiliana. Sono stato due volte all'estero; un paio di anni fa ho varcato il confine italo-svizzero, per vedere un'esposizione di quadri in una città sui laghi italo-svizzeri. Come vede, parlo soltanto la mia lingua materna e leggo soltanto giornali italiani.
> [...]
> Quando avevo un po' più di venti anni, desideravo ardentemente recarmi all'estero e studiare arte a Parigi. Le difficoltà finanziarie erano troppo grandi ed io dovetti rimanere in Italia. Più tardi vennero gli obblighi professionali e di famiglia, e così non sono mai riuscito a recarmi all'estero.
> [...]
> La mia vita appartata mi servì di protezione, anche se agli occhi dei sommi pontefici dell'arte italiana rimasi sempre il maestro di provincia.[2]

Giorgio Morandi, Paesaggio invernale nei pressi di Bologna, *1913*



Paul Cézane, Bassin del «Jas de Bouffan», *1878*

La posizione di Morandi nell'arte moderna

Come la sua vita appartata è priva di avvenimenti, così anche la sua arte fu sempre spoglia di qualsiasi retorica. Morandi conosce due soli soggetti: la natura morta e il paesaggio, specie quello di Grizzana, paese nell'appennino emiliano, dove egli dipinse

---

[2] Edourard Rodifi, *Giorgio Morandi,* in «Dialoge über Kunst», (Insel-Verlag, Frankfurt a.M. 1960, pp. 129, 130 e 142.

durante le vacanze estive anno per anno e palmo per palmo questo lembo di terra. In un periodo in cui l'espressione, l'esperimento, lo psicogramma, la pittura astratta hanno fatto tanto chiasso in tutto il mondo e anche in Italia, Morandi ha portato la meditazione sul paesaggio e sulla natura morta ad un livello altissimo che lo avvicina ai grandi dei secoli precedenti.

La scelta artistica di Morandi

L'opera di Morandi è singolare già per il modo con cui egli inizia la sua vita di pittore. Egli infatti va in ben altra direzione di quella proclamata dal manifesto futurista.

Nel medesimo anno in cui Morandi si iscrive all'Accademia delle belle arti di Bologna, si tiene a Parigi la prima grande retrospettiva di Paul Cézanne (1839-1906). Questa mostra ha una ripercussione internazionale enorme, tanto che si deve considerarla come il punto di partenza dell'arte del ventesimo secolo. La critica che per decenni aveva esecrato l'opera di Cézanne, ora lo porta alle stelle. Il pubblico è entusiasta e fra il pubblico ci sono i grandi pittori del nostro secolo: Picasso, Derain, Braque, Vlaminck, Marquet, Matisse. Non mancano gli scrittori e poeti come Ardengo Soffici e Rainer Maria Rilke. Rilke scrive alla moglie delle lettere su questa mostra che sono un capolavoro letterario e di critica d'arte. Ne cito un brano, che è al medesimo tempo un alto riconoscimento artistico e umano nei confronti di Cézanne:

> Un pittore-scrittore [Bernard] ha invitato Cézanne ad esprimersi su questioni di pittura. Ma se si leggono le lettere di questo vecchio, quanto è prigioniero e impacciato nel tentativo di esprimersi. Non può dire praticamente niente. Le frasi si fanno lunghe, si contorcono, si rifiutano di continuare, si aggrovigliano, ed alla fine, pieno di rabbia, Cézanne le lascia cadere. Eppure egli riesce a dire delle cose molto chiare e meravigliose «Credo, che la miglior cosa sia il lavoro». Oppure: «Faccio ogni giorno dei progressi, anche se molto lentamente». [...] Nella sua ultima lettera (del 21 settembre 1905) dopo essersi lamentato del suo cattivo stato di salute, dice semplicemente: «Continuo dunque a fare i miei studi». E nel suo ultimo desiderio, che si è letteralmente avverato, diceva: «Ho giurato di morire dipingendo», e così fu. Come in una vecchia danza della morte, fu proprio lei a prendergli la mano da dietro a dare l'ultimo tratto»[3].

La mostra retrospettiva di Cézanne non sfugge agli occhi attenti di Morandi. Come egli confidò a Edourard Rodifi nella sopraccitata intervista:

> Se in Italia qualcuno della mia generazione seguiva le nuove tendenze dell'arte francese, ero io. Nei primi venti anni del nostro secolo nessuno si è occupato come me di Cézanne, Monet e Seurat.[4]

Cosa dunque ha attratto Morandi a dedicare il suo studio a Cézanne con tanta determinazione?

---

[3] Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1983, pp. 56-57.

[4] Edourard Rodifi, *Giorgio Morandi, op. cit.*, p. 130.

Cézanne, oltre ad un paio di frasi poi elevate a dogma dai posteri, ha dato con la sua vita il miglior esempio alle generazioni future. Con la sua vita ha confutato tutte le proclamazioni e tutti i manifesti. «Di tutte le chiacchiere scritte sul cosiddetto impegno degli artisti che cosa rimane? Il solo impegno degno di rispetto è quello che risponde a una vocazione personale». Questa frase di Ignazio Silone nella sua introduzione a *Vino e pane* è forse il miglior elogio che si possa fare a Cézanne. Se ci si limita alla virtuosità pittorica, Matisse, Picasso, Manet e Monet sono ben superiori a Cézanne. Ma egli raggiunse un'onestà del mestiere che gli altri non toccarono. Ogni sua pennellata è onesta: è al posto giusto.

Ed è proprio in questo, in questa onestà del mestiere, che Morandi ha riconosciuto in Cézanne il suo maestro.

La scelta non è stata casuale. Il passo citato dalla lettera di Rilke mette in evidenza quello che doveva affascinare il giovane Morandi: Cézanne che imperturbabile compie ogni giorno il suo lavoro di pittore. «Labor improbus omnia vincit» ha detto Virgilio, decantando la fatica quotidiana del contadino. Ed in Morandi c'è la medesima attitudine dell'artigiano che ama il suo mestiere e le cose fatte per bene. Giuseppe Raimondi, un grande amico di Morandi, racconta un fatto che la dice lunga a proposito. Morandi si era recato con lui da un falegname per farsi confezionare una cassa destinata all'invio di stampe per una mostra. Morandi aveva disegnato la cassa, perché era per lui un lavoro serio, da compiere con passione e intelligenza. Il falegname gli consigliò di farla in abete.

Morandi fu subito d'accordo e aggiunse, quasi a rafforzare un sentimento appena iniziato dall'operaio: «Anche per la pittura, mi sono accorto che l'abete dei miei piccoli telai sembra che vada d'accordo con la pittura che faccio io». Poi concluse ed ebbe un sorriso più felice: «Cosa crede, anche il lavoro che faccio io, appoggiandomi ai suoi telai, non è mica un lavoro diverso dal suo. È proprio così»[5].

Il giovane Morandi legge dunque gli articoli che Ardengo Soffici pubblica su Cézanne ne «La Voce», contrapponendo al tanfo che regna in Italia la corrente di aria fresca che spira in Francia. Incitato da questi articoli, Morandi studia con attenzione il libro di Vittorio Pica sugli impressionisti francesi. Questo libro contiene otto riproduzioni di quadri di Cézanne, tutte in bianco e nero, che però proprio per questo rendono ancora più evidente l'apporto innovatore di Cézanne: cioè dare al quadro un'ossatura stabile, componendo la natura in base alle forme primordiali del dado, della sfera e del cilindro. È questo che Morandi impara da Cézanne e non ha bisogno di altri consigli. Visita infatti nel 1909 e 1910 la Biennale di Venezia, ma non si sofferma ad ascoltare la cronaca chiassosa di Tito, De Stefani, Cairati, Netti, e di tanti altri. «Il bene non fa chiasso ed il chiasso non fa bene». Morandi taciturno segue Cézanne. È da lui che vuol imparare.

Questo modo di entrare nel mondo della pittura è dunque ben lontano dalle proclamazioni del manifesto futurista. Ben altro: la via scelta da Morandi segue l'ammonimento

---

[5] Giuseppe Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Arnoldo Mondadori, Milano 1970, p. 40.

che quattro secoli e mezzo prima il pittore toscano Cennino Cennini aveva dato nel suo libro dell'arte.

> Come ti de' ingegnare di ritrarre e disegnare di meno maestri che può.
> È mestieri di seguire, di tenere questo modo: avendo prima usato un tempo di disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affaticati e dilettati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. E se sei in un luogo dove molti buon maestri siano stati, tanto meglio per te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior e quello che ha maggior fama; e, seguitando di dì in dì, contro natura sarà che a te non venga preso di sue maniere e di sua aria; perocchè se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto (cioè incostante)[6].

Morandi ha ammesso indirettamente d'aver seguito questo insegnamento del Cennini quando nell'intervista concessa a Edourard Rodifi disse:

> Le prime opere di un artista sono sempre come degli esercizi delle dita e gli insegnano a seguire i principi di una generazione più vecchia di lui, fino a che sia giunto alla maturità ed abbia trovato il proprio stile. Ecco il perché Lei nelle mie opere dal 1912-1916 ha trovato l'influsso dei primi cubisti ed in modo particolare di Cézanne[7].

L'insegnamento di Cézanne non fu vano. Ironia del caso: fu proprio il maestro di Aix a salvare Morandi dalla bocciatura. Infatti la commissione designata per gli esami di patente di maestro di disegno aveva giudicato i lavori di Morandi «una pittura infantile, piatta, sorda e priva di fantasia». Fu Giuseppe Tivoli, un pittore locale allora molto in voga, che prese le difese dell'alunno. «Morandi è un giovane artista di altissima qualità. Basta guardare l'intonazione stupenda dei colori di questo colle che ricorda i macchiaioli. Questa pittura non ha niente a che fare con i futuristi; se del caso, essa rispecchia l'insegnamento di Cézanne»[8].

Il dialogo Morandi-Cézanne

Morandi non ha ricalcato Cézanne. Ha dialogato tutta la vita con lui. Infatti come racconta Giuseppe Raimondi, Morandi possedeva dei libri sul maestro di Aix, libri che consultava sempre, quasi giorno per giorno, una specie di museo immaginario.

Attraverso Cézanne, Morandi scopre Seurat, Corot e Chardin. Da Seurat Morandi impara cosa sia la composizione di un quadro. Morandi aveva una fotografia della *Grande Jatte* di Seurat e non si stancava di studiare in quest'opera il modo in cui Seurat aveva disposto le figure nel quadro e le aveva collegate fra di loro. Da Corot impara che la vera monumentalità di un quadro non sta nelle sue dimensioni, ma nella qualità delle sue parti

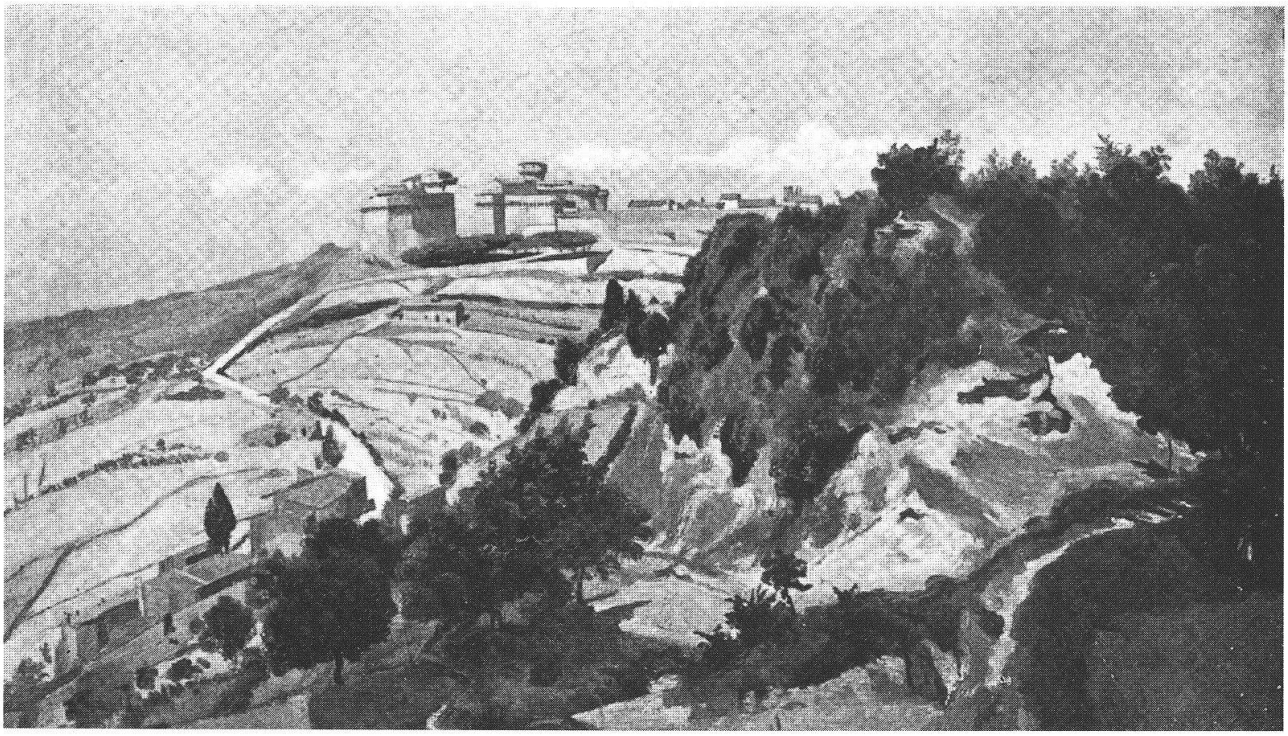
---

[6] Cennino Cennini. *Il Libro dell'arte, commentato ed annotato da Franco Brunello con una introduzione di Licisco Magagnato.* Neri Pozza Editore, Vicenza 1971, p. 27.

[7] Edourard Rodifi, *Giorgio Morandi, op. cit.*, p. 144.

[8] Gert Gliewe, in: «Pan, Zeitschrift für Kunst und Kultur». 11 (novembre 1989), München, p. 111.

e nel rapporto fra di loro. Il quadro di Corot *Veduta su Volterra* è di piccole dimensioni, ma si osservi come Corot contrappone alla collina oscura del primo piano la rocca di Volterra in piena luce, collegando i due piani con una strada a zig-zag. Da Chardin infine impara cosa sia la semplicità quando è piena di vita.



Corot, Volterra, *1838*

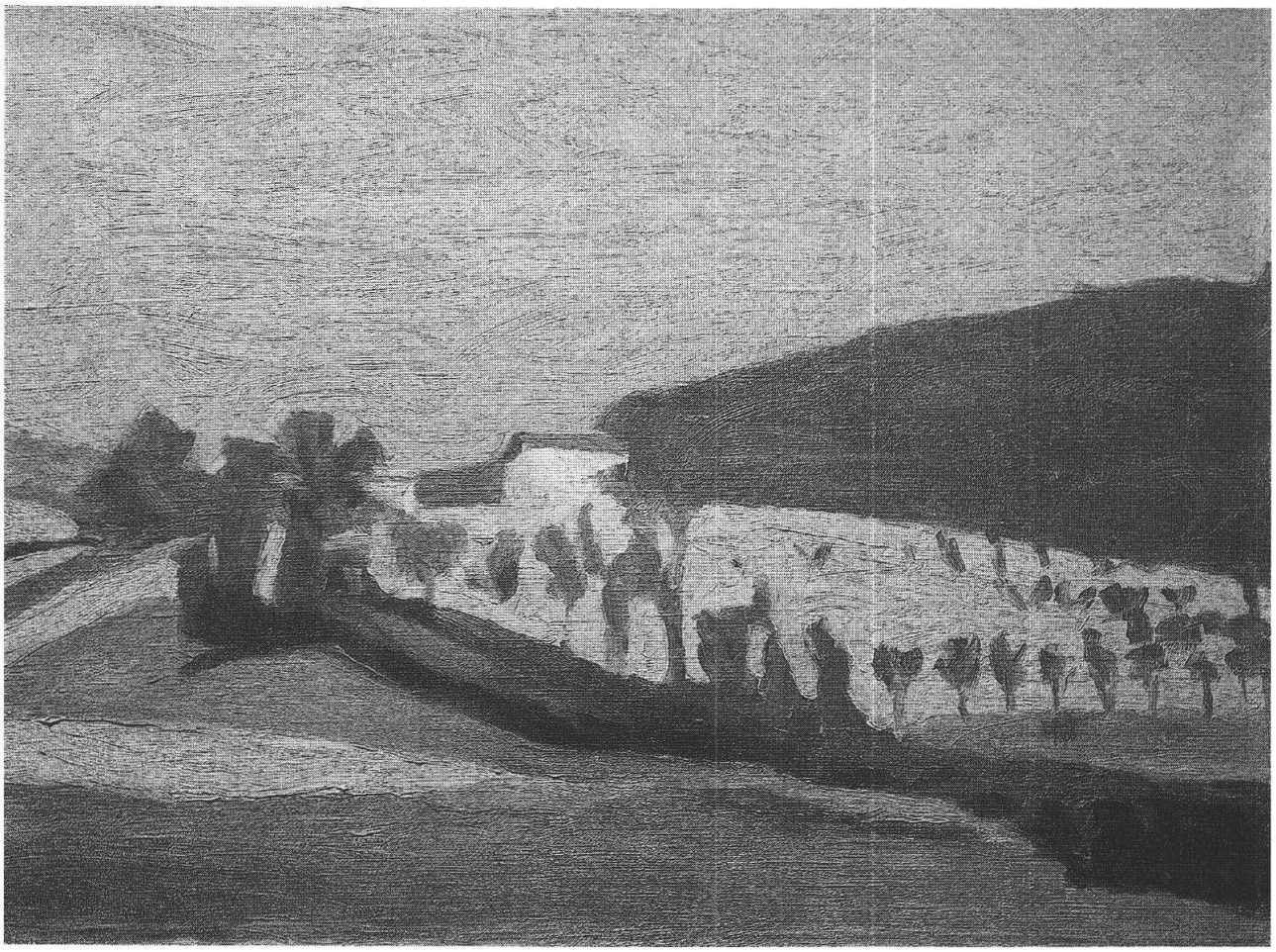
A questi quattro, Cézanne, Seurat, Corot e Chardin Morandi fu grato per tutta la vita. Attraverso il loro insegnamento trovò la sorgente ancora incontaminata del Rinascimento italiano, i suoi «primitivi», fra essi Piero della Francesca. Furono loro che lo salvarono, come disse egli stesso, dalle catene degli «ismi». Negli anni che vanno dal 1916 al 1919 Morandi non fece concessioni alla pittura metafisica.

> I quadri di questo periodo sono delle pure nature morte e non hanno niente a che fare con metafisica, surrealismo, psicologia o letteratura. Come le ho detto pochi minuti fa, io ho sempre evitato i simboli metafisici. Credo più all'arte per se stessa che alla sua congiunzione con la religione, la giustizia sociale o l'onore nazionale. Nulla mi è più estraneo che un'arte, che serve ad altri scopi che quelli dell'arte[9].

Dopo il periodo «metafisico», specie dal 1930 in poi, l'arte di Morandi non dimostra grandi oscillazioni, ed ancor meno dei cambiamenti di stile. La sua opera evolve verso una sempre più grande semplicità e sensibilità. Morandi raggiunge alla fine una perfezione tale da potersi permettere di essere «impreciso» nei dettagli perché tutto il quadro è esatto nel suo essenziale.

---

[9] Edourard Rodifi, *Giorgio Morandi, op. cit.,* pp. 131-132.



Giorgio Morandi, Paesaggio, *1943*

La fonte creativa di Morandi

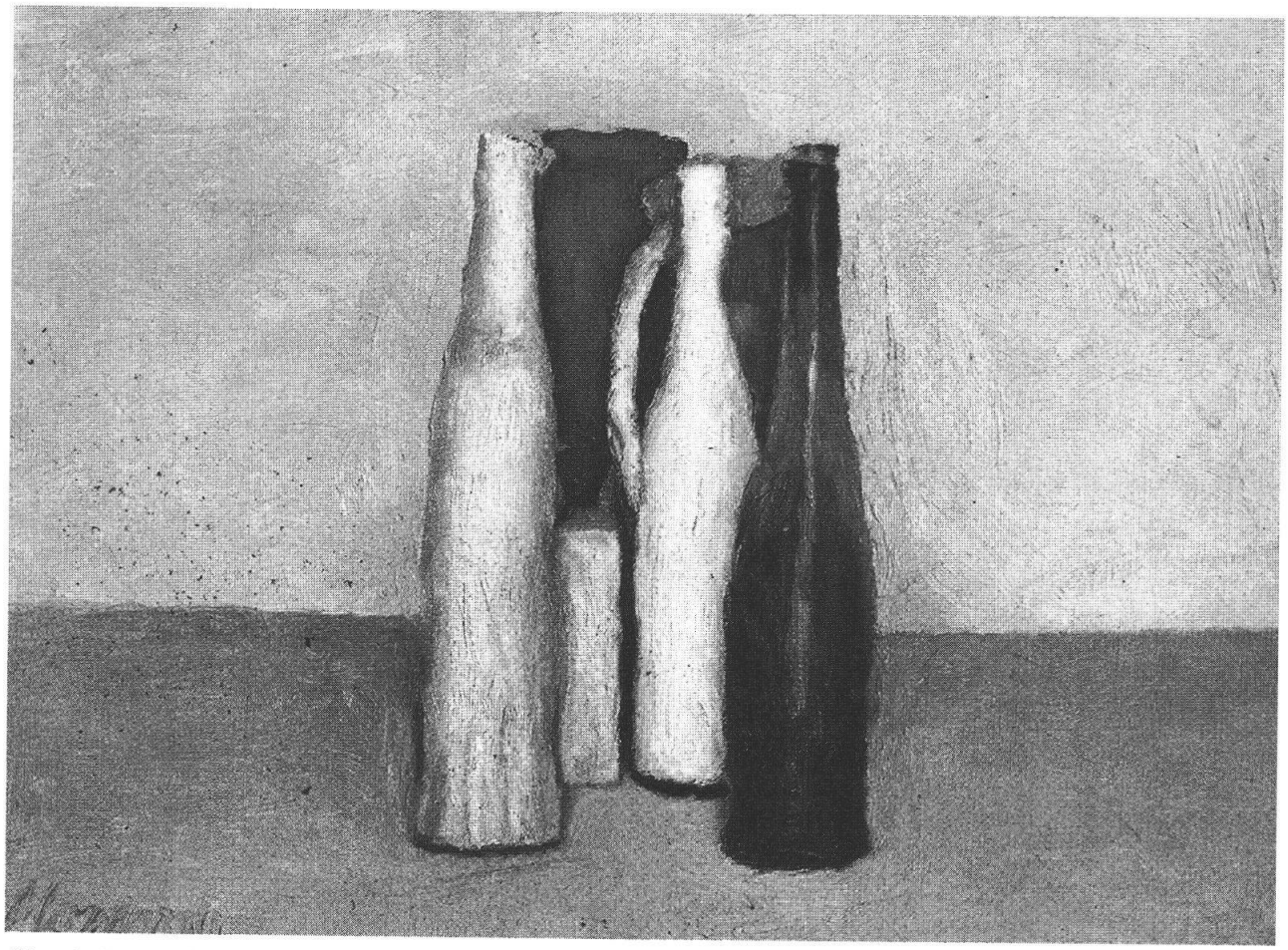
Tutta l'opera di Morandi, pittura e grafica, dagli inizi, nel 1911, fino alla morte, nel 1961, ha conosciuto solo due generi, il paesaggio e la natura morta, e nell'ambito di questo ultimo genere sempre i medesimi oggetti: le bottiglie, i barattoli, i vasi, i fiori di carta che Morandi conservava nel suo studio, «la camera segreta» in via Fondazza, oggetti da lui ridipinti o ricoperti di polvere. Ed ora ci si chiederà evidentemente come Morandi abbia evitato il pericolo di ripetersi e di cadere nella «routine».

Lui stesso non ha svelato questo suo mistero, vi ha soltanto accennato. Racconta Giuseppe Raimondi nel suo libro *Anni con Giorgio Morandi.*

> Nessuno può dire quanto durasse il tempo dell'osservazione di Morandi davanti al modello che egli aveva composto con infiniti scrupoli e misure, in un lavoro paziente o impaziente, di spostamento, di rimozione e di ricollocazione finale degli oggetti nel posto da lui trovato. Il posto loro predestinato. [...]
> Quasi egli mirasse a questo, che quegli oggetti stessero bene, *si sentissero bene,* nel posto che aveva loro assegnato.

E ancora Raimondi in una conversazione avuta con Morandi:

> Una volta, che eravamo ad un punto di questo genere [il discorso si era arenato], io imbarazzato dall'azzardo e lui tranquillo della sua mira, della carica di idee stipate dentro il suo colpo: «Vedi», mi disse, «Un quadro, anche se è piccolo e di poche cose, è una cosa tanto difficile da raggiungere in ogni parte, che non si sa mai fin dove si è arrivati. In ogni modo è abbastanza se si è contenti per nove decimi». Egli rise della sua uscita; in quanto a me, rimasi incerto della sua sincerità. Cosa potevo saperne io?[10]



Giorgio Morandi, Natura morta, *1957*

Cosa possiamo saperne noi?

Il segreto creativo di Morandi non è né nuovo né particolare. È l'eterno ed unico dell'artista: *l'intensità interiore.* Nell'arte che merita questa parola non ci sono più né oggetti né soggetti, ma soltanto la pura maestria. Lo stivale stracciato, dipinto da van Gogh, una mela di Cézanne, le bottiglie di Morandi, tutte queste cose banali, rinascono attraverso la creazione dell'artista a nuova e più intensa vita e noi, guardando il quadro, assistiamo al

[10] Giuseppe Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi, op. cit.,* pp. 29-30.

miracolo di questa loro trasfigurazione. Questa trasfigurazione non è il frutto né di un programma né di un messaggio né di altre vane illusioni di retori. È il frutto del rispetto per le cose che ci circondano.

Chiudo questo saggio su Morandi citando un paio di considerazioni da un'opera filosofica a me tanto cara. Max Scheler, nel suo saggio *La riabilitazione della virtù* parla del rispetto *(Ehrfurcht)*. Non ho trovato parole migliori per concludere:

> Il rispetto non è un'aggiunta sentimentale alla cosa percepita, ancor meno è una semplice distanza che il nostro sentimento interpone fra noi e le cose. È al contrario *un atteggiamento con* il quale si vede qualche cosa in più, qualche cosa che chi manca di rispetto non vede e per il quale egli è cieco: il mistero delle cose, *la vita intima della loro esistenza.* Ogni qualvolta noi passiamo da un atteggiamento privo di rispetto, come ad esempio dall'usuale considerazione scientifica, ad un atteggiamento di rispetto nei confronti delle cose, vediamo come in esse aumenta qualche cosa che prima non avevano; come in esse diventa visibile e palpabile qualche cosa che prima mancava. Ed è appunto questo «qualche cosa» che è il loro mistero, il loro valore essenziale. Sono i fili delicati che collegano ogni cosa con il mondo dell'invisibile.
> [...]
> Il rispetto è l'unico e necessario atteggiamento, grazie al quale questi «fili con l'invisibile» diventano percettibili al nostro spirito. Dove questo atteggiamento viene artificialmente eliminato o dove non esiste, il mondo dei valori assume un carattere plateale e di negazione. Il mondo che ci circonda diventa vuoto e perde al medesimo tempo ogni stimolo a vivere con lui ed a entrare nei suoi valori più intimi»[11].

Giorgio Morandi nel suo animo di contadino e di artigiano ha avuto questo rispetto delle cose ed ha creato la sua opera in questo rispetto e noi attraverso la sua creazione vediamo la loro vera esistenza: la nobiltà delle umili cose.

---

[11] Max SCHELER, *Zur Rehabilitierung der Tugend*, Archeverlag, Zürich, 1950, pp. 46-48.