

## **J. David Miller**

### **Giorgio Morandi tra psicoanalisi e critica d'arte\***

Nato a Bologna nel 1890, Giorgio Morandi (fig. 1) morì nella stessa città nel 1964, lasciando un patrimonio di arte straordinario – per lo più piccole nature morte d'incantevole bellezza. Dal mio punto di vista, questa eredità non offre solo un piacere estetico, ma anche un contributo in ambito psicoanalitico. In questo scritto, spiegherò in quale maniera, a mio avviso, l'arte di Morandi

offra un contributo alla psicoanalisi da due punti di vista: innanzitutto per la tradizionale analisi applicata, che esplora il legame tra arte e vita dell'artista; secondariamente, per i punti di contatto tra analisi e critica d'arte, prospettiva a partire dalla quale, secondo la mia opinione ma anche secondo quella di molti critici, l'arte di Morandi dimostra dei principi chiave del processo psicoanalitico.

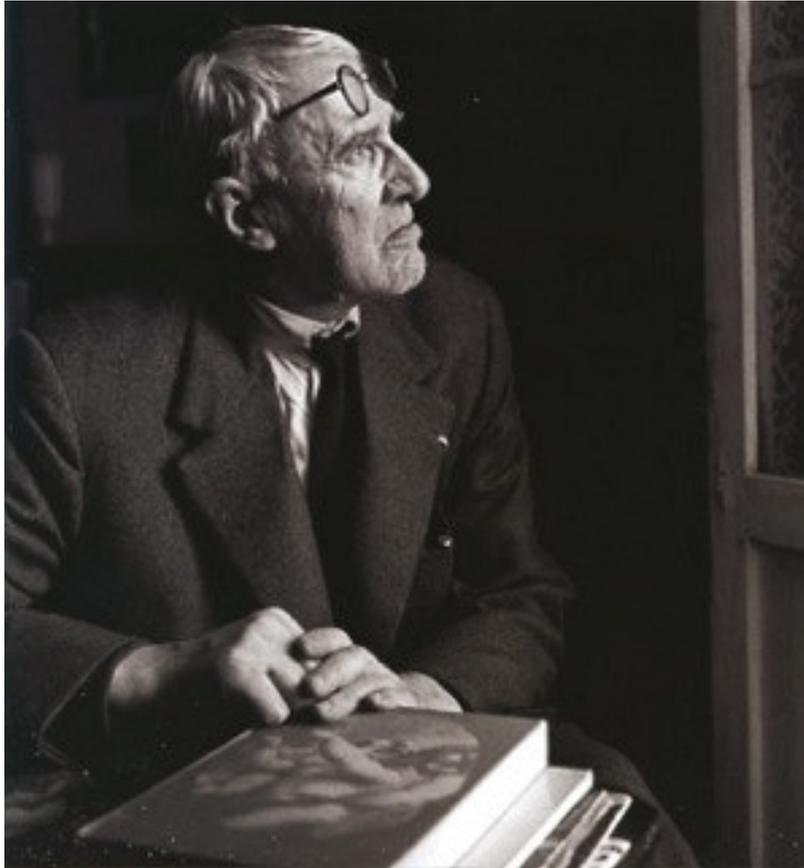


Fig. 1 – Giorgio Morandi in una fotografia del 1964

### *Alcune riflessioni su Morandi*

La tradizionale analisi applicata può farci comprendere alcuni aspetti della psicologia di Morandi e del suo processo creativo, ma si scontra con una certa scarsità di dati biografici sui quali riflettere. Sia le biografie in inglese sia l'importante e recente studio dello psicoanalista italiano Fausto Petrella<sup>1</sup> hanno rivelato ben poco sulla sua infanzia e sulla sua giovinezza. Da adulto, Morandi era straordinariamente riservato. I suoi scritti, le sue lettere e le poche interviste pubblicate sono testimonianze distaccate e poco rivelatrici. Inoltre, la sua cosiddetta "autobiografia", scritta a 38 anni quando aveva già raggiunto una certa fama, consiste di sole due brevi paginette.

Da un certo punto di vista, la figura di Morandi sembra ben adattarsi all'analisi applicata – o quantomeno, il suo modo di lavorare sembra straordinariamente simile all'analisi. Per molti anni si esercitò sullo stesso soggetto,

ogni giorno nel suo piccolo studio, da solo con le sue tele (fig. 2). Considerate le forti inibizioni emotive di Morandi, per le quali l'arte evidentemente era l'unico sfogo, immagino che la stessa urgenza che lo conduceva nel suo studio di pittore avrebbe potuto portare qualcun altro in quello di un analista. In un certo senso, ritengo che la sua arte *sia stata* la sua analisi.

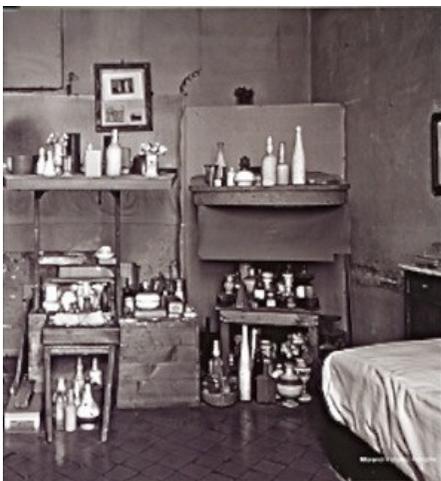


Fig. 2 – Lo studio di Morandi

Morandi venne al mondo nel 1890, primogenito di una famiglia piccolo borghese di Bologna. Durante l'adolescenza, il suo desiderio di diventare artista creò una conflittualità con il padre. Il signor Morandi voleva che il figlio seguisse le sue orme, guadagnandosi un salario fisso in un ufficio commerciale. Nella sua "mini-autobiografia", Morandi scrive: "mio padre fece di tutto perché cedessi al suo volere." Ciononostante, afferma, "ogni tentativo di farmi desistere dal mio intento si rivelò vano e, spinto da mia madre, [mio padre] alla fine accettò di iscrivermi all'Accademia delle Belle Arti di Bologna".<sup>2</sup> Poi prosegue dicendo: "Questo fu fonte di grande gioia per me – una gioia presto offuscata dalla prematura morte di mio padre. A 18 anni, restai solo con mia madre e le mie tre sorelle più piccole".<sup>3</sup> Morandi, che si era coalizzato con la madre nella lotta contro il padre, aveva vinto ma, così forse gli parse, solo per vedere morire suo padre all'improvviso. Quando aveva 12 anni, era morto suo fra-

tello, Giuseppe, di 11. È ragionevole immaginare che Morandi fosse lacerato dal senso di colpa dinanzi a questa seconda morte di un rivale.

È probabile che l'impulso creativo di Morandi abbia trovato nuova linfa proprio in questo senso di colpa: se fosse diventato un pittore importante, il successo avrebbe dato un senso alla sua sopravvivenza. Inoltre, avrebbe potuto riscattarsi prendendosi cura della madre e delle sorelle, come avrebbe fatto suo padre. Infine, suppongo, avrebbe dovuto punirsi e fare molta attenzione a non ferire mai più nessuno.

I fatti della vita di Morandi paiono confermare questa ipotesi. Egli sembra essersi inibito ogni desiderio, eccetto quello di diventare un celebre pittore. Non abbiamo notizia di alcuna relazione amorosa. Non mise mai piede a Parigi e lasciò l'Italia solo due volte, per andare in Svizzera a visitare due mostre di Cézanne. Si diceva che non potesse far male a una mosca. Quando fu arruolato

nell'esercito durante la Prima Guerra Mondiale, ebbe un crollo nervoso. E dopo un breve ricovero in ospedale, ritornò alla sua arte.

Per assicurarsi una certa tranquillità economica, Morandi accettò un lavoro da insegnante presso l'Accademia di Belle Arti. Ma per quasi tutto il giorno, ad eccezione di un paio di passeggiate in piazza per un caffè, e quasi ogni giorno, rimaneva a dipingere nel suo piccolo studio – uno studio definito “monastico”:<sup>4</sup> infatti si diffuse la voce che egli visse isolato, come un monaco appunto. In realtà aveva amici, colleghi artisti, critici e detrattori, con cui parlava per lo più “di lavoro”. Si teneva informato sulle mode artistiche dai giornali e dalle mostre, ma raramente le apprezzava. La gente sembrava trovarlo interessante, ma lui non stringeva rapporti intimi con nessuno.

Durante il regime di Mussolini, Morandi fece quanto necessario per conservare la propria incolumità. Lo stesso Duce comprò alcuni dei suoi lavori. Se Morandi voleva

tenere alta la popolarità della sua arte, ci riuscì splendidamente. A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando Fellini girò *La Dolce Vita*, le opere di Morandi erano molto richieste negli ambienti più facoltosi. Il regista volle mostrare la raffinatezza del personaggio interpretato da Marcello Mastroianni proprio mettendo in bella vista nel suo soggiorno un dipinto di Morandi.

Anche se cercava fama e successo nei caffè e alle mostre, nel suo studio Morandi si cimentava con idee profonde e personali. In media portava a termine solo una dozzina di quadri all'anno: meditava a lungo su ognuno di essi, facendo studi e schizzi a matita, e una volta che si sentiva pronto lo realizzava in un solo giorno. Poco prima di morire, disse a un amico che il suo unico rimpianto era quello di avere in mente dei quadri che non avrebbe mai potuto realizzare. Ogni indizio ci dice che Morandi dipingeva per un bisogno profondo, e che nei suoi dipinti trasfondeva la sua straordinaria visione interiore.

Il critico d'arte Matvey Levenstein conferma questa ipotesi sul processo creativo di Morandi. Scrive infatti che la sua arte è scevra di qualunque progettualità esterna, ideologica o estetica: “è totalmente posseduto dall'oggetto [...]. Egli è il lavoro, e il lavoro è lui stesso”.<sup>5</sup> L'idea di Morandi, così come egli dichiara nella sua autobiografia di due pagine, è che fare arte comporti “[...] il bisogno di permettere a [se] stessi di essere completamente travolti dall'istinto”.<sup>6</sup>

Tuttavia, stando alla sua opera non sembra proprio che egli si lasciasse “travolgere” dall'istinto. A un primo sguardo, essa sembra monotona e priva di passione. Se escludiamo qualche paesaggio e qualche natura morta con fiori, egli dipingeva per lo più quel che chiamava “le solite bottiglie, i soliti vasi e i soliti oggetti”, variamente disposti su un tavolo. Se osserviamo due tipici lavori di Morandi – che fanno parte di una serie dipinta nel 1941 (fig. 3) –, noteremo che essi sembrano quasi identici, tranne per il ca-

lore luminoso. Anche se la ripetitività rende la sua arte apparentemente priva di ciò che Morandi stesso definiva “istinto”, per alcuni osservatori essa risulta incredibilmente affascinante.



Fig. 3 – Nature morte del 1941

Possiamo capirne la ragione se paragoniamo le sue serie con quelle di Monet. Quando Monet dipinge per molte volte lo stesso gruppo di covoni, le sue immagini sono vi-

ve e varie, poiché egli riproduce le variazioni luminose sul soggetto man mano che il sole attraversa il cielo. Morandi, invece, chiude fuori il sole e il cielo. Per lui, il soggetto non è ciò che cambia nel mondo esterno. Dipingeva in una stanza in cui aveva oscurato con degli stracci le due piccole finestre. Per attenuare i riflessi naturali, stendeva sugli oggetti che poi avrebbe dipinto una vernice opaca, o vi incollava sopra della carta. Perfino i fiori nelle sue nature morte erano artificiali. La vitalità nell'arte di Morandi era proiettata su oggetti inerti dalla sua interiorità. Questa concentrazione sul mondo interno non è solo in contrasto con quanto teorizzavano gli impressionisti, come Monet, ma con un'intera tradizione pittorica dell'età moderna. Leonardo, ad esempio, dipingeva fenomeni naturali. Come afferma nei suoi taccuini, il suo scopo era di indagare il mistero delle leggi della natura, riproducendone gli effetti. Questo obiettivo rimane importante nell'arte per i quattro secoli seguenti. Poi, con il simboli-

simo e il post-impressionismo, l'attenzione si sposta dal mondo naturale alla soggettività dell'artista.

In sintonia con questo mutamento, Morandi non investiga i misteri della realtà esterna. Le sue immagini non rispettano le leggi della natura che Leonardo aveva studiato così attentamente. Le sue luci, le sue ombre e la sua prospettiva sono assurde e innaturali. Si serve di oggetti banali e luci artificiali per comporre sulla tela delle metafore che evocano la sua realtà interna e, forse, anche quella di ogni spettatore che abbia sufficiente pazienza per scorgerla.

Per dar forma a queste metafore, Morandi non ricavò le immagini dalla natura ma dalla sua immaginazione. Una immaginazione evidentemente molto ricca, soprattutto grazie alle suggestioni degli artisti che più amava, come Piero della Francesca, Chardin e Cézanne, e alle concezioni artistiche che prediligeva. E, cosa ancor più importante per un analista, la sua immaginazione, proprio come la

nostra, era piena delle relazioni intime che egli aveva interiorizzato.

A partire da questi semplici elementi, la sua arte dà luogo a una vasta gamma di stimolanti variazioni. Come nei balletti astratti di Balanchine, ogni minimo dettaglio, un tocco casuale o un leggero mutamento di posizione, provoca miracolosamente una risposta diversa. Come in un singolo istante di una danza, gli oggetti si mettono in posa "proprio così", come le luci, le ombre e la struttura generale dell'insieme. Ogni dipinto evoca nello spettatore un'esperienza chiara e vibrante, molto simile a quella evocata nell'artista.

Non è così sorprendente che Morandi ricorresse alle sue tele per contenere il suo mondo interno, visto quanto era riservato anche con gli amici. In una delle sue rare interviste, rilasciata all'amico Edouard Roditi nel 1960, quattro anni prima di morire, Morandi disse: "Ho sempre condotto una vita molto tranquilla e ritirata [...]. La mia

sola ambizione è di godermi la pace e il silenzio di cui ho bisogno per lavorare”.<sup>7</sup> Se qualcuno gli avesse suggerito di andare in analisi, suppongo che Morandi avrebbe ribattuto: “Magari mi servirebbe, ma non mi piace parlare di cose personali. Qualsiasi cosa io abbia da dire, posso dirla dipingendo. Le mie tele sono come il vostro analista. Riflettono ciò che ho in mente, e mi fanno stare bene”.

Quando Morandi iniziò a dipingere, sembrava restio a esprimere perfino con la pittura quel che c’era nella sua mente. Dopo aver sperimentato diversi stili di tendenza all’epoca, incluso il Cubismo, nel 1917 si unì al gruppo dei pittori metafisici, guidato da Carrà e De Chirico. Qualche anno dopo mise a punto il suo stile, ma per chi cercasse significati personali nel suo lavoro, le poche parole di Morandi sull’argomento non sono affatto incoraggianti. Guardandosi indietro, a 70 anni, ribadisce che i suoi primi lavori erano “pure nature morte e non suggeri[vano] in alcun modo alcuna riflessione metafisica, surrealista, psi-

cologica o letteraria”. Parlando del complesso della sua opera, aggiunge di non aver mai voluto proporre “rappresentazioni simboliche” attraverso i suoi oggetti.<sup>8</sup>

Visto che egli sembra aver messo molto di sé nella sua arte, e visto che era tanto sulle difensive, non sorprende che Morandi insistesse sul fatto che la sua opera non avesse alcun significato personale. Ma ci fu un’occasione in cui abbassò la guardia. Intervistato da Edouard Roditi, disse: “Credo che nulla possa essere più astratto, più irrealista, di quello che effettivamente vediamo [...]. La materia esiste, certo, ma non ha un proprio significato intrinseco di per sé, [ha solo] il significato che le attribuiamo”.<sup>9</sup>

Indiscutibilmente noi “attribuiamo” molti significati all’arte di Morandi. Infatti, gli studiosi e i critici d’arte, così come gli analisti, vedono riflesse nei suoi dipinti le vicissitudini della sua vita interiore. Il suo amico Roberto Longhi ha scritto: “il maestrevole percorso di Morandi potrà servire di lezione ai migliori proprio per l’umana

sostanza; come stimolo a cercare ancora e sempre dentro di sé e non fuori di sé”.<sup>10</sup> Renato Miracco, curatore della retrospettiva del Metropolitan Museum e direttore dell’Italian Cultural Institute di New York, dice che Morandi mostra una “conoscenza della forma che poi esplose e fa fuoriuscire il sentimento di cui è pregna. [...] L’oggetto rappresentato diventa così conoscenza dell’Io attraverso la manifestazione del mondo visibile”.<sup>11</sup>

La “conoscenza” che Morandi aveva “dell’Io” si manifesta in parte nel “mondo visibile” dei suoi dipinti attraverso il loro generale tono affettivo. Come abbiamo visto, un’opera può essere calda o fredda, e l’arte di Morandi tocca molte note diverse, delicate o scabre, calme o agitate, percorrendo la scala emotiva da un estremo all’altro. La sua arte evoca anche distinti e specifici stati mentali. Per esempio, una delle sue poche nature morte con fiori, un regalo per il suo amico Roberto Longhi, evoca la solidi-

tà del suo affetto per lui: l’immagine sembra fatta di marmo.

Morandi esprime il suo amore per Bologna celebrando i suoi colori e il ritmo dei suoi portici. Se osserviamo una sua natura morta (1951) (Fig. 5) accanto a una fotografia che ritrae la sua strada, via Fondazza, avremo una prova di come egli fosse in grado di catturare le *nuances* cromatiche e le fughe d’archi della sua città. Dal mondo interno di Morandi occasionalmente emerge un paesaggio. Un dipinto della sua casa di campagna (1927) si basa sul ricordo di un dipinto di Cézanne (1892) – come è evidente guardandoli l’uno accanto all’altro – ed esprime così il suo omaggio al maestro (Fig. 4). Durante i bombardamenti di Bologna, nella seconda guerra mondiale, Morandi rimase in campagna, ma i suoi dipinti di paesaggi appaiono comunque desolati e scheletrici, e contengono la sua sensazione di orrore.

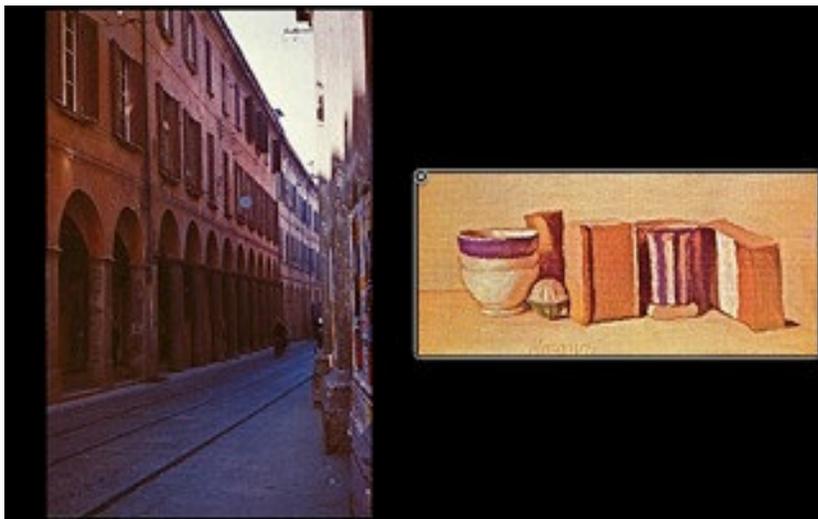


Fig. 4 – Via Fondazza (fotografia) e *Natura morta*, 1951

Per quanto l'arte di Morandi possa contenere il suo mondo interno fino a livelli così inusuali, la sua opera non si presta alla tradizionale analisi applicata. Per esplorare le origini psicologiche della sua arte, intesa come ciò che trae origine dalle sue esperienze infantili, o dalle sue fantasie e dai suoi sentimenti, sarebbero necessarie ulteriori

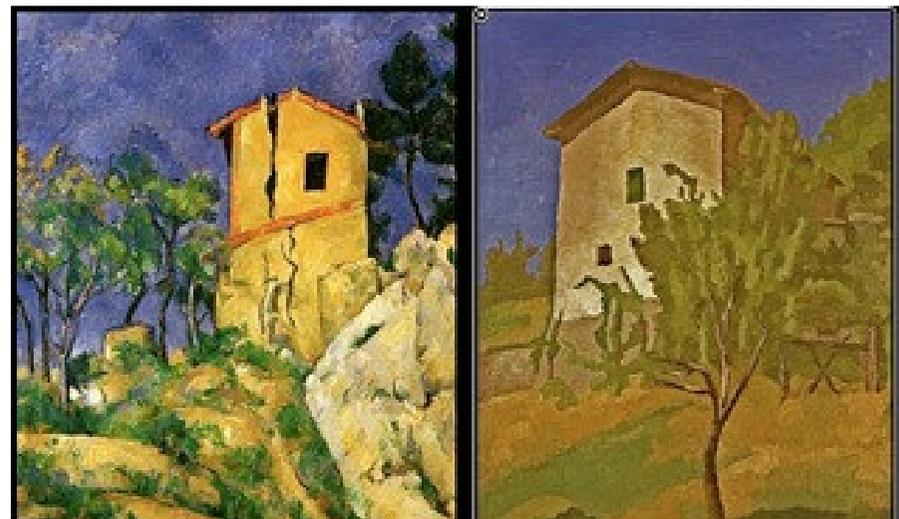


Fig. 5 – P. Cézanne (1892) e G. Morandi (1927)

informazioni biografiche e testimonianze personali. Ma considerata l'esiguità di questi dati, lo psicoanalista dovrà intraprendere una via diversa.

La via che ho scelto è quella di concentrare l'attenzione proprio sui dipinti di Morandi, sulla mia reazione ad essi, confrontandola poi con quella dei critici d'arte. Credo che

questo approccio ci permetta di cogliere alcuni aspetti del processo analitico in modo nuovo.

### ***Alcune riflessioni sul processo analitico***

Il mio approccio come psicoanalista al lavoro di Morandi pare sostanzialmente analogo a quello della maggior parte dei critici d'arte. Mancando quegli elementi che permettono di decodificare il suo linguaggio visivo, anche loro interpretano la sua opera attraverso reazioni squisitamente soggettive e, come un analista che riflette su un sogno, mediante libere associazioni stimolate dalle sue immagini.

Anche se questo metodo non svela i nessi specifici tra l'arte di Morandi e la sua psicologia, ritengo che esso faccia comunque luce su certi principi generali dell'analisi. Alcuni concetti astratti, quali la proiezione delle relazioni

oggettuali, il conflitto e la formazione di compromesso, nonché l'elusività della realtà soggettiva, si manifestano nel lavoro di Morandi sottoforma di immagini nitide e indimenticabili.

Dal mio punto di vista, il fatto che il lavoro di Morandi paia dimostrare questi concetti rispecchia l'equivalenza di base tra creatività nell'arte e nell'analisi: entrambe riflettono una sublimazione, una trasformazione degli impulsi istintuali reindirizzati verso una gratificazione simbolica attraverso la creazione di un oggetto nuovo. Credo che la sublimazione costituisca il terreno comune fra analisi e arte, e suggerisca la possibilità di uno studio nel punto di incontro tra psicoanalisi e critica d'arte.

### ***Relazioni oggettuali***

In base alla mia reazione dinanzi alle sue opere, Morandi non evoca solo generici stati emotivi ma anche fantasie e

sentimenti verso le persone. Le sue nature morte somigliano a un palcoscenico sul quale sta il “cast” di un’opera teatrale, e ogni suo dipinto cattura una nuova scena di tale spettacolo. La metafora dell’opera teatrale stabilisce un legame tra l’arte di Morandi e la psicoanalisi: come è noto, Hans Loewald definiva le sessioni analitiche “una recita di fantasia co-creata attraverso la proiezione interiorizzata di rappresentazioni di sé e di rappresentazioni oggettuali”.<sup>12</sup> Se consideriamo un’immagine di Morandi come la registrazione simbolica di una “seduta” di questo tipo, tra l’artista e la tela invece che tra l’analizzando e l’analista, allora il suo lavoro creativo sarà paragonabile al processo analitico. Da questo punto di vista, l’arte di Morandi ci offre dei fermo-immagine che ci possono aiutare a fissare nella mente aspetti dell’analisi spesso troppo effimeri o ineffabili per essere capiti in maniera chiara. Sembra ipotizzabile che, nel teatro dei suoi dipinti, Morandi designasse specifici oggetti per rappresentare sé, o

diverse parti di sé, oppure la madre, il padre o le sorelle. Non possiamo dirlo con certezza. Ma indubbiamente, a livello inconscio, assegnava dei ruoli agli oggetti delle sue nature morte.

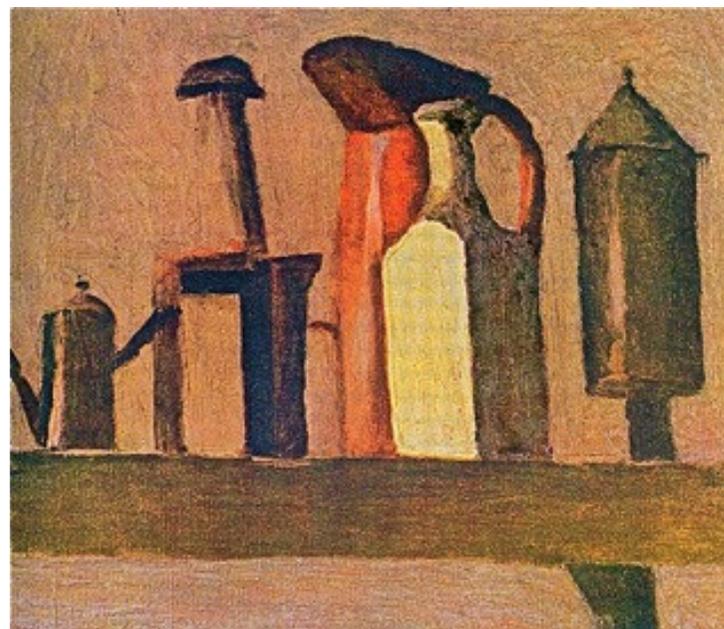


Fig. 6 – *Natura morta*, 1941

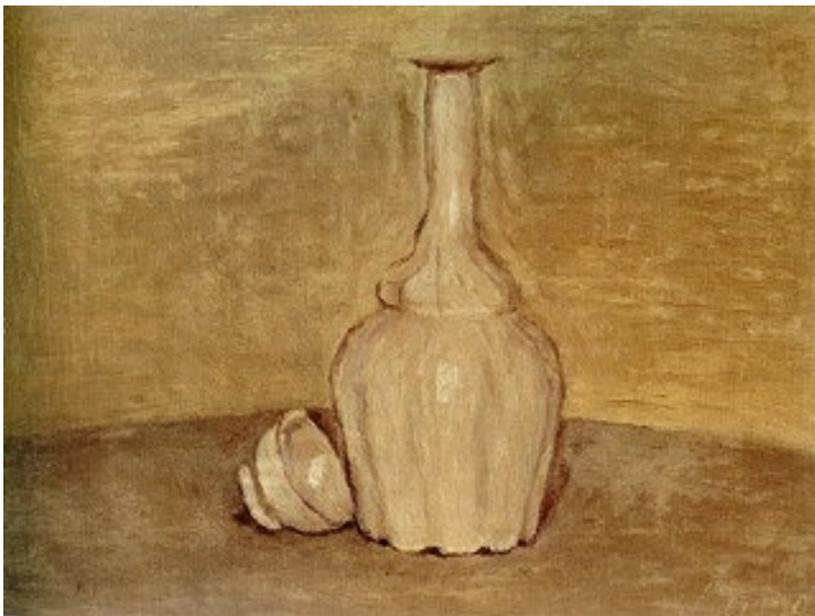


Fig. 7 – *Natura morta*, 1942

Per spiegare questa idea basata sulle mie associazioni, farò due esempi: la brocca rossa in metallo che si staglia sopra gli altri oggetti (1941) (fig. 6) potrebbe essere il padre di Morandi, l'uomo che si era opposto al fatto che fre-

quentasse la scuola d'arte; e il perlaceo vaso di porcellana (1942) (fig. 7), aggraziato e pieno di luce, potrebbe essere la madre, colei che elogiava e sosteneva le sue ambizioni artistiche.

Morandi non ci parla granché dei suoi oggetti interni, ma il modo in cui gli oggetti appaiono nelle sue composizioni, cioè posati sul tavolo come sul palcoscenico di una seduta analitica, si rivela assai eloquente. Talvolta sembrano tesi, si mettono rigidamente in posa come se fossero davanti a un fotografo, gli alti dietro e i bassi davanti. Altre volte interagiscono “amichevolemente”, oppure dimostrano una certa “ostilità”, come possiamo osservare in un'opera in cui il beccuccio di un piccolo annaffiatoio sembra punzecchiare un alto vaso. In un'altra immagine drammatica, i personaggi sembrano aggrapparsi gli uni agli altri come se si trovassero sull'orlo di un precipizio (fig. 8).

Sebbene la mia prospettiva analitica sia ben diversa da quella dei critici, anche i massimi conoscitori di Morandi

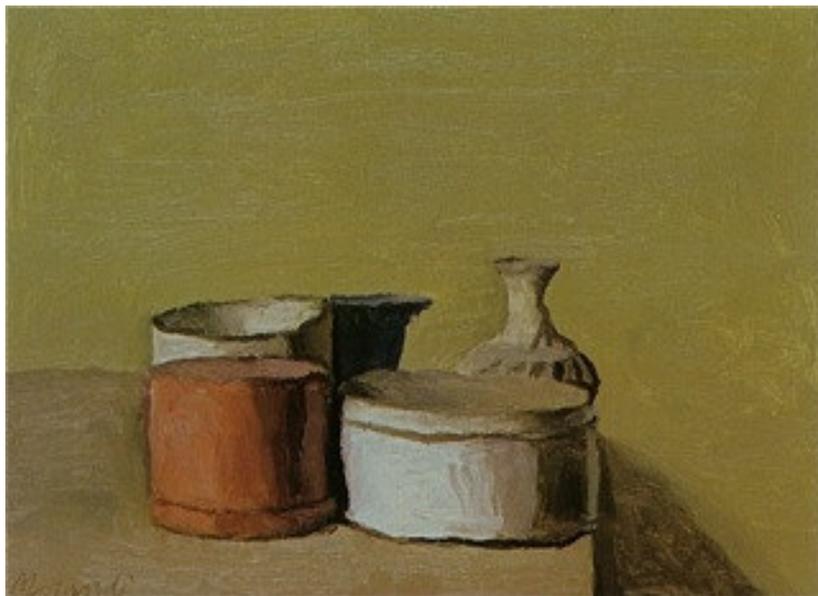


Fig. 8 – *Natura morta*, 1955

interpretano la sua arte come una scena del suo teatro interiore, una scena fissata nella pittura, in cui gli oggetti dipinti rappresentano le persone del suo mondo interno. Il critico Arnaldo Beccaria scrive che gli oggetti di Moran-

di hanno “qualità umane”.<sup>13</sup> Secondo Sean Scully, essi sono stipati tutti assieme in *dépendances* familiari”.<sup>14</sup> Durante una conferenza che ha avuto luogo nel marzo del 2009 presso la Phillips Collection, Karen Wilkin ha affermato: “Morandi è stato paragonato a un regista con un cast di personaggi. Essi riappaiono di continuo. Il padre ostile, l’amante appassionato... (e così via)”.<sup>15</sup>

Altri critici, come Maria Cristina Bandera, fanno propria la metafora teatrale e accennano a “figure che calcano lo stesso palcoscenico”.<sup>16</sup> In un dipinto i “personaggi” sembrano davvero ripresentarsi sul palco per ricevere gli applausi: con le sue macchie di bianco, nella parte bassa e nella parte anteriore, la compagnia sembra illuminata dalle luci della ribalta. La curatrice della recente mostra di Morandi alla Phillips Collection, Gabriella Belli, si è espressa così: “come la compagnia di un teatro stabile, [gli oggetti] escono e assumono la loro posizione in una apparente infinita varietà di scene. Non vi è nulla che distragga

il nostro occhio dalle relazioni che instaurano fra loro e dallo spazio che abitano”.<sup>17</sup>

Le associazioni dei critici seguono i miei stessi binari con straordinaria coerenza, suffragando l’idea che nell’arte di Morandi si manifesti la proiezione delle sue relazioni oggettuali interne. Queste associazioni ci aiutano a individuare un aspetto cruciale, anche se evanescente, dell’esperienza analitica, trasformato in un’immagine duratura.

### ***Conflitto e formazione di compromesso***

Facendo associazioni sull’arte di Morandi mi sono accorto che non solo essa richiama la teoria delle relazioni oggettuali ma anche quella del conflitto e della formazione di compromesso. Tale teoria sostiene che diverse forze psichiche, inclusi gli affetti e le pulsioni istintuali, contribuiscono, come risultante di vettori multipli, a ogni forma di

esperienza umana. Quando comunicava con le parole, la paura di Morandi superava di gran lunga i suoi istinti, inducendolo a una reticenza e a un riserbo estremi. Egli ne era cosciente. Nel corso di una delle sue rare interviste, rilasciata quando aveva 65 anni, sembrò dire: “Ho paura delle parole, e per questo dipingo”.<sup>18</sup>

Questa affermazione potrebbe portare a credere che, diversamente dalle sue considerazioni verbali, i dipinti di Morandi possano essere “liberi”, coerentemente con la sua affermazione secondo cui nella pittura egli si sarebbe lasciato “completamente travolgere” dai suoi istinti. Ma a un primo sguardo lo spettatore scorge in quei dipinti la stessa riservatezza che scorge nelle sue parole. L’attenta disposizione degli oggetti mostra un pensiero in azione. I colori spenti danno l’idea che Morandi abbia posto un velo grigiastro davanti ai nostri occhi. Almeno all’inizio, l’emozione, quando c’è, si presenta flebile e attenuata. Tuttavia, se osserviamo meglio l’arte di Morandi, ci ac-

corgeremo non solo degli effetti smorzanti del suo intelletto, ma anche dei suoi istinti. A uno psicoanalista, un dipinto di Morandi richiama metaforicamente la “istantanea” di una seduta, in cui il contenuto di superficie è piatto, lineare, ma suggerisce un turbamento sottostante. In un Morandi vediamo questo contenuto di superficie, ma sotto, attraverso il suo modo di dipingere, riconosciamo le emozioni: spesso, all’interno dello stesso quadro, una pennellata morbida e libera può stare accanto ad una rigorosamente controllata, mentre alcune figure che sfumano sullo sfondo possono accostarsi ad altre definite in maniera netta. Gli oggetti sembrano fermi, eppure il modo in cui sono dipinti esprime animazione e turbamento. E la speciale attenzione che Morandi pone nel contrapporre gli spigoli e i punti di contatto genera a sua volta tensione.

I critici d’arte sembrano riscontrare nell’arte di Morandi una concretizzazione della teoria delle relazioni oggettua-

li, ma non solo: sembrano confermare anche la mia impressione che essa richiami quella del conflitto e del compromesso. Ecco cosa afferma Karen Wilkin a proposito della pennellata di Morandi: “Questi segni imperiosi contraddicono l’apparente riserbo di Morandi e la sua tendenza ad autocancellarsi”.<sup>19</sup> Descrive questa pennellata, negli ultimi lavori dell’artista, come “feroce ma delicata”.<sup>20</sup> “Feroce” non è un aggettivo che la maggior parte degli osservatori attribuirebbe all’arte di Morandi, eppure l’esame minuzioso degli oggetti suggerisce proprio una certa ferocia, un’indagine aggressiva e sessuale nel mistero di ciò che vedeva. Ad esempio, nell’immagine del vaso che ho associato a sua madre (fig. 9), Morandi contrappone alla sua morbida pienezza il tratto aspro della sua pittura.

L’osservatore può intravedere la passione non solo nell’incisività della sua pennellata, ma anche nel modo in cui Morandi estrae l’infinito potenziale di oggetti che noi

a malapena noteremmo, e lavora su di essi per tutta la sua carriera. Attraverso i suoi “modelli”, scatena sentimenti intensi con movimenti delicatissimi. Oggetti, o parti di oggetti, si nascondono scherzosamente o vengono avanti, si fanno da parte o si toccano, cosicché ogni spostamento, come per mistero, provoca un diverso stato d’animo. A volte, stentiamo a riconoscere un oggetto familiare perché Morandi ne ha dipinto una parte di un colore diverso dal resto. Spesso applica una velatura grigiasta, smorzando l’intensità di scene che altrimenti diventerebbero melodrammatiche, ma occasionalmente risveglia bruscamente la monotonia della composizione con un oggetto giallo canarino, blu cobalto o rosso fuoco.

Per sintetizzare la sua posizione nei confronti di Morandi, la Wilkin sottolinea l’intensità dello sguardo dell’artista: la sua arte, dice, riflette “l’assoluta capacità di indagine, come se l’atto di guardare si trasformasse in un atto di possesso, capace di estorcere sentimenti profondi a un

soggetto apparentemente neutro”.<sup>21</sup> “Un atto di possesso”: questa frase indica i suoi istinti sessuali e aggressivi, la sua passione per gli oggetti semplici osservati così a lungo e così intensamente.

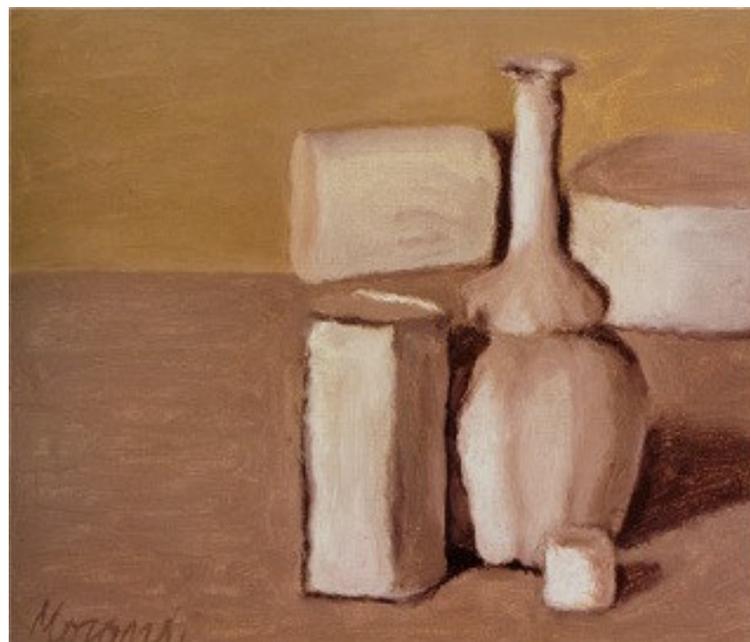


Fig. 9 – *Natura morta*, 1959

La Wilkin non è l'unica a percepire la passione dietro le quiete immagini di Morandi. Anche il critico Christopher Banfey vede quella stessa passione nella sua pennellata: “Sembra che sia innamorato dei suoi oggetti. [...] Il colore è steso con la consistenza tattile e sensuale della creta”.<sup>22</sup> E Mario Naves descrive così l'intensità delle sue composizioni: “Il vero soggetto di Morandi è l'amore [...]. Lo spazio pittorico è indagato minuziosamente, e le composizioni raggiungono così una raffinata tensione”.<sup>23</sup>

Insomma, anche se non possiamo dire che cosa o chi rappresenti ogni singolo oggetto nell'arte di Morandi, la mia risposta dinanzi alle sue immagini, che trova eco in quella dei critici d'arte, è che esse rispecchino sia una quiete di superficie sia una intensità di passione. Si può ipotizzare che questi oggetti, perlomeno a livello inconscio, rappresentino persone importanti per Morandi, persone nei confronti delle quali provava sentimenti profondamente conflittuali.

Ed è certamente lo stile di vita di Morandi a suggerire un tale conflitto. Viveva in piccolo appartamento con la madre e lavorava in uno studio raggiungibile solo attraversando la camera delle sorelle, ma per quanto ci è dato sapere le relazioni familiari erano armoniche e mutuamente protettive. Forse Morandi spostava i suoi sentimenti conflittuali sugli oggetti inanimati che dipingeva, ciò che la Wilkin chiama il suo “soggetto apparentemente neutro”. Dormiva vicino ad essi nel suo studio e trascorrevva quasi tutte le sue ore di veglia sistemandoli e illuminandoli con cura. La sua relazione con le donne della sua famiglia poteva anche essere casta, ma guardava tanto intensamente gli oggetti che dipingeva, come dice la Wilkin, da fare del suo sguardo un “atto di possesso”.

È forte la tentazione di ipotizzare che lo stile di vita di Morandi riflettesse un compromesso tra l'eccitazione per il suo trionfo edipico – l'improvvisa morte del padre e il suo legame assiduo con le donne della famiglia – e il suo

senso di colpa per tale trionfo, che lo portava a evitare ogni relazione passionale e a spostare le sue emozioni conflittuali sugli oggetti che dipingeva.

Nonostante questa impostazione possa spiegare sia la passione sia il generale contenimento nella sua arte, da parte di Morandi non abbiamo alcuna conferma. Tuttavia, limitandomi a registrare semplicemente la mia risposta e quella dei critici, la sua arte sembra davvero spiegare i principi analitici del conflitto e della formazione di compromesso.

### ***La natura della realtà***

Rimane un altro aspetto del processo analitico, e della vita più in generale, che l'arte di Morandi aiuta a visualizzare, e cioè la complessità e il mistero dell'esperienza soggettiva. La sua arte affronta chiaramente, e credo in modo intenzionale, non solo il contenuto della realtà soggettiva,

ma anche certe questioni sulla natura della "realtà", centrali nell'atto terapeutico. Laddove di solito gli analisti lasciano che tali questioni rimangano sullo sfondo, o si dibattono con parole che non rendono loro giustizia, l'arte di Morandi le illumina in pieno.

Una riprova delle domande che Morandi si poneva sulla realtà è il suo stretto coinvolgimento con i pittori metafisici, il cui principale portavoce, De Chirico, amico di Morandi, era profondamente influenzato da Nietzsche e Schopenhauer. I metafisici non aspiravano a creare un nuovo stile, in senso stretto, ma un nuovo modo di vedere che riscattasse l'eredità italiana della pittura "filosofica", inaugurata da Paolo Uccello e Giotto.

Il loro obiettivo era quello di evocare una realtà "meta", vale a dire "al di là" o "al di sopra" della realtà fisica. Questa idea suggerisce ciò che definiamo "soggettività": il mondo interno della realtà psichica, con i suoi enigmi e i suoi misteri. *Valori plastici*, la rivista fondata dal gruppo

metafisico nel 1918, divenne ben presto la più influente pubblicazione culturale in Italia, e includeva saggi di filosofia ed estetica scritti da figure importanti, compresi Clive Bell e Kandinsky. Morandi contribuì senza parole, permettendo alla rivista di riprodurre i suoi quadri.

Il dipinto del 1918 che riportiamo (fig.10) esemplifica il periodo metafisico di Morandi e mostra come egli cominciò a esplorare la realtà soggettiva. In questa immagine, i piani sembrano formare i lati di una scatola ma in realtà rappresentano un'ombra, e l'angolo in alto dell'asse si dissolve nella luce. Questo angolo sembra esistere, ma poi ci accorgiamo che in realtà non c'è.

In pochi anni, i pittori metafisici smisero di essere un gruppo coeso. *Valori plastici* chiuse i battenti nel 1922. Morandi minimizzò sempre l'impatto della corrente metafisica, preferendo considerarsi indipendente. Ma nel suo lavoro rimase fedele alla loro ricerca, esplorando per il resto della vita i misteri della realtà.

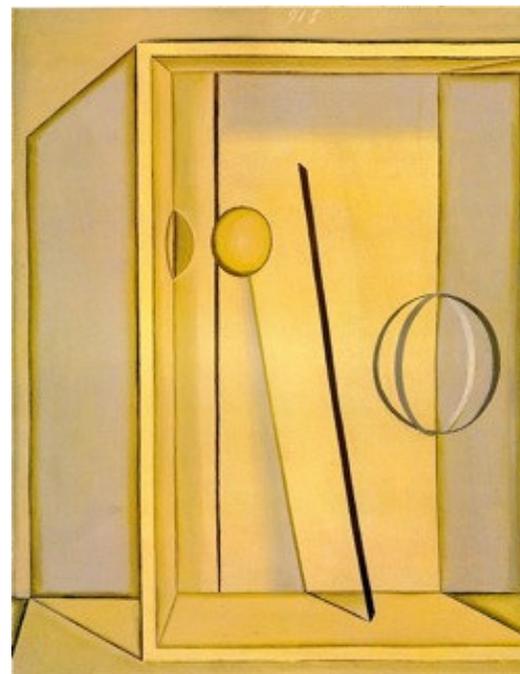


Fig. 10 – *Natura morta*, 1918

Un modo per comprendere la ricerca di Morandi è quello di richiamarsi alla teoria di Freud sulla sessualità di Leo-

nardo: la curiosità che egli provava nei confronti dell'origine dei bambini si trasformò gradualmente, attraverso un processo di sublimazione, in una curiosità verso tutta la natura. Se consideriamo la sublimazione come una continua successione di formazioni di compromesso, nel caso della sublimazione di Morandi, sviluppatasi allorché egli viveva realmente con la madre, il compromesso lo spinse ben oltre l'investigazione di Leonardo sulle leggi di natura, e cioè verso la passione di esplorare, dall'angolo del suo appartamento, la profonda natura della realtà.

Dal mio punto di vista, Morandi evoca tre aspetti misteriosi della realtà soggettiva, che sono centrali per l'analisi clinica, ognuno dei quali implica un mascheramento. Un aspetto è che l'apparente ripetizione maschera infinite variazioni. Un altro è che l'apparente chiarezza maschera una inevitabile ambiguità. Infine, la sua arte suggerisce come la realtà convenzionale ne mascheri un'altra, che

potrebbe sembrare *più* reale, ma che è solo “nelle nostre teste”. Con l'arte di Morandi queste astrazioni prendono vita, e le sue immagini aiutano l'analista a tenerle bene a mente.

### ***Ripetizione***

Nessun aspetto della realtà è più importante per l'arte di Morandi, e per l'analisi, della ripetizione. Secondo quanto sostiene Freud, in *Ricordare, ripetere e rielaborare*,<sup>24</sup> attraverso il ricordo noi ci aggrappiamo a ciò che abbiamo perduto, e lo facciamo attraverso la ripetizione, in analisi così come in ogni settore della vita. L'analisi crea una condizione che porta a ciò che chiamiamo rielaborazione. Questo processo avviene attraverso la ripetizione, non con un atto lesivo, ma attraverso la parola. Nella sua arte, Morandi ricorda attraverso la ripetizione pittorica.

Naturalmente noi analisti sappiamo che ogni apparente “ripetizione” è in realtà qualcosa di unico, ma ci alleniamo a riconoscere i modelli, e alla fine non ci accorgiamo più di sottili ma importanti differenze. E quando una seduta sembra ripetitiva, ci capita di essere annoiati e distaccati. Nell’arte di Morandi, la ripetizione è evidente quanto lo è nell’analisi. Tuttavia, diversamente dai momenti fugaci dell’analisi, l’immagine dipinta è stabile, cosicché la si può osservare a lungo, scoprendo che, su uno sfondo di uniformità, emergono delle differenze.

Wilkin allude a questo fenomeno citando Umberto Eco, secondo cui Morandi avrebbe “svelato la varietà di cose che, apparentemente, erano sempre le stesse”.<sup>25</sup> Come dice la Wilkin “l’esperienza di vedere un considerevole numero di quadri di Morandi ci rende straordinariamente sensibili alle sottigliezze – alle differenze nello spazio, ai cambiamenti di luce...”.<sup>26</sup>

Possiamo accorgerci di queste sottigliezze osservando una



Fig. 11 – Nature morte del 1951

serie di nature morte del 1951 (fig. 11). Esse dimostrano che le immagini di Morandi, anche quando sembrano praticamente identiche, sono in realtà alquanto diverse. In quella in alto a sinistra, il manico della brocca e il bordo della latta d’olio sembrano definire la forma l’uno dell’altro, come per una sorta di simbiosi. Nel quadro ri-

prodotto in alto a destra, la brocca si è allontanata dal contenitore dell'olio, ma ora pare che il suo manico sia attaccato alla bottiglia. Nell'immagine in basso a destra, Morandi, introducendo una tozza bottiglia, aumenta il peso del lato sinistro della composizione, dandoci improvvisamente l'impressione che sia divisa in due gruppi distinti.

L'analista Christopher Bollas suggerisce l'importanza di prestare attenzione a questi minimi cambiamenti nel corso del trattamento analitico: "Giorno dopo giorno, il materiale può apparire straordinariamente familiare: gli stessi temi, gli stessi meccanismi [...]. Tuttavia, abbastanza spesso, anche in mezzo a simili tenaci certezze, il metodo [le associazioni libere] fa scaturire una sorpresa".<sup>27</sup> Come l'analizzando di Bollas che produce le sue libere associazioni, Morandi si ripete con "tenace certezza" ma, come abbiamo visto, continua a sorprenderci con piccole ma significative variazioni. È così libero e non convenzio-

nale che, secondo uno dei suoi biografi,<sup>28</sup> i suoi dipinti non hanno quasi mai neppure le stesse dimensioni.

Lo studio dell'arte di Morandi ci suggerisce – come se fosse la sua analisi – che gradualmente mutamenti di contenuto riflettono mutamenti nel suo mondo interno. Nell'analisi questi mutamenti si rivelano non solo nel contenuto ma soprattutto attraverso aspetti quali il tono della voce, l'andatura e l'espressione emotiva. Morandi reitera tali cambiamenti in termini visivi e, come in analisi, la generale uniformità amplifica la nostra risposta ai piccoli cambiamenti. Ma questa ripetizione genera anche una rielaborazione in Morandi e, magari, nell'osservatore? Nella rielaborazione psicoanalitica, man mano che il paziente ripete le relazioni con gli oggetti interiorizzati attraverso la descrizione e l'agito, anche un leggero cambiamento può permetterci di vedere queste relazioni in una prospettiva completamente nuova. Gradualmente, la nostra comprensione degli oggetti interni diventa più det-

tagliata e completa. Analogamente a quanto avviene nel processo di rielaborazione, gli oggetti dipinti da Morandi evolvono nel tempo, così come evolve la nostra conoscenza su di essi. Karen Wilkin ha sostenuto che nell'arte di Morandi "un piccolo cambiamento cambia tutto".<sup>29</sup>

Giulio Carlo Argan a proposito di Morandi parla di una "ripetizione continua di poche figure di oggetti di per sé insignificanti" che egli "mastica e digerisce".<sup>30</sup> Secondo Renato Miracco, questa ripetizione "tende alla costruzione e alla definizione di un tutto, con lo specifico intento di mettere alla prova il pieno potenziale del soggetto".<sup>31</sup>

Per capire come Morandi metta alla prova "il pieno potenziale del soggetto", cercando di elaborarlo dentro di sé, concentriamoci su come egli si relaziona con la grande brocca nel corso di un certo lasso di tempo. Nel continuare a riflettere sulla stessa immagine, nel continuare a "masticarla", Morandi evoca diversi "significati", evolvendo gradualmente verso "la costruzione e la definizione di

un tutto". In realtà, noi non sappiamo cosa rappresenti per Morandi quella grande brocca rossa. Ma per illustrare la rielaborazione, da parte dell'artista, della rappresentazione di un oggetto interno, supponiamo che essa rappresenti il padre. Questa almeno è la mia associazione.

All'inizio dei suoi 40 anni, Morandi rappresenta la brocca (1934) (fig. 6) che sovrasta gli altri oggetti con la sua massa compatta e il suo becco prominente che evocano autorità e potenza. Qualche anno più tardi (1938) (fig. 12), davanti alla brocca viene posto un contenitore rosso che, con la sua tinta brillante, si pone quasi in contrapposizione con essa. Quando Morandi raggiunge i 50 anni, la brocca sembra trovare una collocazione tranquilla, integrata nella "famiglia". Infine, in un'opera portata a termine quando Morandi ha quasi 60 anni, essa appare piccola e gli altri oggetti sembrano circondarla in modo protettivo.

L'immagine della brocca inizia a cambiare in maniera



Fig. 12 – *Natura morta*, 1938

molto evidente nel 1942, quando Morandi comincia a mostrarcela in una posizione specifica che poi ripeterà negli otto anni successivi all'interno di gruppi "familiari" peraltro molto diversi tra loro. L'artista continua a riproporre

quello che sembra un gesto di affetto: un "bacio", fra la brocca e un particolare vaso. La brocca sembra toccare con il suo labbro il labbro del vaso. Nell'esempio riportato qui (1942) (figg. 14 e 15) questo gesto compare in primo piano all'interno della composizione. Tale sequenza potrebbe o non potrebbe riflettere il modo in cui Morandi ha rielaborato le sue emozioni conflittuali verso il padre e come lo abbia o meno reintegrato in una relazione d'amore. In ogni caso, la trasformazione dell'oggetto rimane innegabile.

Se osservata attentamente, l'arte di Morandi ricorda all'analista che la ripetizione non deve avere un effetto di ottundimento. Infatti, la capacità di esaminare ripetutamente lo stesso oggetto ci offre un vantaggio, sia che si tratti della brocca e del vaso che Morandi ha posto sul tavolo, sia che si tratti degli oggetti interni di cui ci parlano i pazienti. Quando non vi è nulla che cambia in maniera molto forte, ci accorgiamo meglio dei piccoli cambiamen-

J. David Miller

ti. Riusciamo ad apprezzare pienamente questi oggetti solo nella misura in cui la nostra percezione di essi, poco alla volta, varia nel tempo. Nell'analisi o nell'arte, queste sfumature scandiscono gli stadi della rielaborazione o, come lo chiama il critico d'arte Miracco, permettono di "mettere alla prova il pieno potenziale del soggetto".



Fig. 13 – *Natura morta*, 1949

Giorgio Morandi tra psicoanalisi e critica d'arte



Fig. 14 – *Natura morta*, 1942



Fig. 15 – *Natura morta*, 1942

### **Ambiguità**

Un altro aspetto della realtà, misterioso, spesso ignorato e tuttavia imprescindibile nell'arte di Morandi, è l'ambiguità. Come analisti, "sappiamo" che l'ambiguità è onnipresente, ma come esseri umani cerchiamo di contrastarla, di norma avvalendoci di formule e categorizzazioni, e creando così una realtà artificiosamente chiara. L'arte di Morandi ci presenta un universo in cui, paradossalmente, è innegabile che l'ambiguità sia ovunque: ricorda all'analista che, in ogni istante, la nostra percezione del reale può essere aperta a diverse interpretazioni.

L'opera di Morandi, specialmente a partire dagli anni '40, può essere letta come un manuale sulle innumerevoli forme di ambiguità. Le sue immagini sono metafore di aspetti effimeri dell'esperienza, difficili da evocare a parole. In una di esse (1962) (fig. 16), c'è un vaso azzurro dietro altri due vasi, i cui lati interni sembrano definirne la

forma. Ma il vaso azzurro si trova alle spalle di uno degli altri due o alle spalle di entrambi?



Fig. 16 – *Natura morta*, 1962

L'immagine mi ricorda una paziente che, alla prima seduta, mi disse con grande slancio di essere certa che i suoi genitori la *amassero*, dal momento che lo dicevano sempre. I suoi genitori definivano la sua visione di sé, esattamente come, nel dipinto di Morandi, i due vasi affiancati definiscono quello blu al centro. Col tempo, lei ed io scoprimmo parti del suo "vaso", per così dire, che sulle prime erano nascoste, la sua tristezza e la sua rabbia per la loro mancanza di sintonia emotiva. Tutti i dipinti di Morandi evocano metaforicamente questa ambigua condizione umana. Essi fungono da vividi promemoria del fatto che anche la più semplice e chiara delle esperienze finisce inevitabilmente per produrre ambiguità.

### ***La realtà, di per sé***

L'arte di Morandi non richiama soltanto una ricerca sulla ripetizione e sull'ambiguità, ma riguarda anche una questione basilare della realtà: che cosa *intendiamo* davvero per realtà? Sappiamo che la realtà soggettiva può cambiare con il tempo, e a seconda dei punti di vista. Ma nell'universo visivo di Morandi la realtà soggettiva è intrinsecamente instabile. Se la realtà è ciò su cui ci reggiamo, allora non è affatto una base solida, come invece vorrebbe la convenzione; dal punto di vista soggettivo, funziona piuttosto come una sorta di altalena. L'arte di Morandi illustra questo fenomeno, aiutando il medico a tenerlo a mente.

Dal punto di vista clinico, questo fenomeno soggettivo si manifesta in vari modi: la coppia analitica si muove attraverso realtà diverse che si compenetrano – ad esempio, la "realtà" convenzionale (o l'analista come alleato), i vari

transfert in evoluzione, le fantasie inconsce e gli stati mentali dissociati. Gli analizzandi spesso rifiutano di riconoscere questa confusione di diverse realtà. E non di rado gli analisti minimizzano il potere del transfert. Per la nostra stessa resistenza, potremmo lasciarci coinvolgere dall'illusione del transfert come fosse la realtà, o liquidare la realtà di un transfert intenso come mera illusione.

Perché il cambiamento analitico avvenga è fondamentale imparare a vivere nella continua oscillazione tra queste realtà soggettive. In genere, gli analizzandi intuiscono il funzionamento del transfert ma si aggrappano con forza a un assetto mentale vecchio e problematico, benché si rendano conto che esso non è che un avanzo di un lontano passato. Si aggrappano a ciò che è vecchio per evitare l'incertezza del nuovo, ma anche per un'altra ragione: quando si avvicinano al nuovo, percepiscono che il vecchio non viene sradicato. Dibattendosi fra due diverse vi-

sioni della realtà che si alternano nella coscienza, si sentono confusi e spaventati.

Mi sono accorto che parlare esplicitamente con il paziente della coesistenza di queste realtà multiple spesso può essere di grande aiuto. Se i pazienti capiscono che le loro risposte anacronistiche non scompariranno mai del tutto accoglieranno il nuovo in maniera più completa. Riusciranno ad accettare il fatto che l'oscillazione tra realtà diverse è la realtà soggettiva. Apprezzeranno questa iridescenza, considerandola una realtà più ricca e più reale dei singoli colori che la compongono.

Questo fenomeno trova un equivalente visivo nell'arte di Morandi, in cui possiamo vedere realtà diverse che si elidono a vicenda. Come analisti, cerchiamo invano di fissare queste esperienze effimere attraverso una terminologia astratta: ebbene, Morandi le dipinge per noi.

Guardando un Morandi, lo spettatore potrebbe pensare: "Ecco degli oggetti su un tavolo"; il dipinto però sembra

dire: “Io sono reale. Sono quegli oggetti sul tavolo a non esserlo”. Karen Wilkin afferma infatti che nell’opera matura di Morandi troviamo “una tensione tra illusione di solidità e dato pittorico, tra il riferimento alle intense percezioni della varietà del mondo esistente e una consapevolezza, altrettanto intensa, dell’immutabile realtà della piatta superficie del dipinto”.<sup>32</sup>

In una particolare fase del trattamento, per esempio, il paziente può vedere l’analista come un giudice e giudicare come pericoloso il fatto di parlare liberamente: questo effetto potrebbe essere considerato l’“illusione”. Allo stesso tempo, però, il paziente potrebbe essere consapevole che l’analista sta quantomeno cercando di essere accogliente: e questo può essere considerato “il dato”. Morandi è in grado di catturare questa simultaneità: potete abbandonarvi all’illusione, ma non perderete mai di vista ciò che la Wilkin chiama “il dato pittorico”. Insomma, nell’arte di

Morandi non si tratta mai di un “o/o”, ma sempre di un “e/e”.

Due dipinti simili (1964) (fig. 17) illustrano questo fenomeno. Eppure non scambieremmo mai queste immagini per pura astrazione, né potremmo dimenticare che sono fatte di semplice pittura, perché le pennellate, invece che definire chiaramente gli oggetti, debordano in ogni direzione. Metaforicamente, ciò che Wilkin definisce una “illusione di solidità” – l’immagine del vaso – potrebbe rappresentare l’illusione transferale – in altri termini: l’analista considerato come giudice o come una figura idealizzata; quello che la Wilkin chiama “dato pittorico” invece potrebbe rappresentare l’analista in carne e ossa. Morandi fissa le oscillazioni della realtà in un’immagine statica, che può fungere da dispositivo mnemonico, cioè che aiuta a rievocare un dato effimero della realtà soggettiva.

Fig. 17 – *Nature morte*, 1964

La compenetrazione tra realtà di transfert e realtà convenzionale è pervasiva nel processo analitico, ma un aspetto in qualche modo diverso della realtà soggettiva diviene preponderante nei momenti di perdita, di separazione o di fine dell'analisi. Per esempio, i pazienti diranno che il loro analista non se n'è mai andato davvero, che è

sempre presente, in qualche modo, con la testa o con il cuore. Specialmente nelle opere tarde di Morandi, quando forse l'artista rifletteva sulla caducità, l'evanescenza di una realtà apparentemente solida e l'apparente solidità della fantasia assumono un ruolo centrale: gli oggetti sfumano continuamente nel vuoto, o emergono da esso. In un acquarello (1963) (fig. 18) lo spazio negativo sulla sinistra, pur non essendo dipinto, pesa come un oggetto; ciò che è assente è anche presente.

Morandi coglie questa evanescenza anche in alcuni dei suoi ultimi dipinti. Come sostiene Renato Miracco, “le forme scompaiono [...] e solo una *traccia emotiva* compare sulle tele. È il calore delle emozioni. È il calore del ricordo che è stato fotografato [...]”.<sup>33</sup> Consciamente o inconsciamente, mentre moriva di cancro, Morandi ha dato vita a una metafora che suggerisce la propria trasformazione in un caldo ricordo. Morandi evoca anche un altro fenomeno soggettivo, centrale per l'analisi ma difficile da

rendere a parole: un ineffabile senso di unione. L'analista, proprio come in quella perturbante sensazione in cui due persone hanno lo stesso pensiero nello stesso momento, potrebbe sentire una confusione dei confini tra sé e il paziente. Oppure il paziente potrebbe descrivere un senso di unione con il tutto, una sorta di trascendenza. Freud lo chiama "sentimento oceanico", e lo associa alle esperienze più precoci del bambino con la madre.<sup>34</sup>

Questa misteriosa esperienza soggettiva può essere molto importante nel trattamento analitico. Può rappresentare il ritorno a uno stato di fusione da cui può svilupparsi una differenziazione più sana. Inoltre, Freud e, più tardi, Loewald considerano il ritorno all'unione con la madre, tipico della prima infanzia, come la forma più avanzata di sublimazione. Se, come dice Loewald nella sua monografia sulla *Sublimazione*,<sup>35</sup> l'arte e l'analisi rappresentano entrambe una forma di sublimazione, allora l'esperienza di



Fig. 18 – *Natura morta*, 1963

questo ineffabile senso di unione dovrebbe essere un obiettivo fondamentale per entrambe.

Nei suoi ultimissimi acquarelli (1963) (fig. 19), Morandi evoca tale unione, confondendo quasi completamente i confini tra figura e sfondo. Ecco come Renato Miracco descrive questo periodo dell'arte di Morandi: "la forma è allargata, dilatata, interminata [...]; [è] un tentativo di far coincidere la forma con una totale apertura verso il bianco del foglio, verso l'infinito".<sup>36</sup>

L'esplorazione dei misteri della realtà da parte di Morandi continua letteralmente fino alla fine. Nel suo ultimo dipinto, terminato nel 1964 (fig. 20), egli sembra mettere in discussione la realtà della latta d'olio che ha raffigurato in così tanti dipinti. La parte sinistra di questo oggetto pare dissolversi nello sfondo, da cui si distingue appena. Visto che Morandi dipinse quest'opera quando ormai sapeva di essere vicino alla morte, forse l'immagine di figura e

sfondo incorporati l'uno nell'altro fino a diventare un unico riflette la sua visione di ciò che lo attendeva.

Alcuni critici hanno scorto in questo suo ultimo quadro, dipinto mentre stava morendo di tumore ai polmoni, una



Fig. 19 – *Natura morta*, 1963

eco della Basilica di Santo Stefano, dove l'artista si recava regolarmente. Secondo una delle sue sorelle, Morandi andava a messa solo per far loro piacere, ma forse la celebrazione dell'Eucarestia, della transustanziazione del rito cattolico, aiutò a consolidare il suo interesse per una realtà che si trasforma in un'altra.

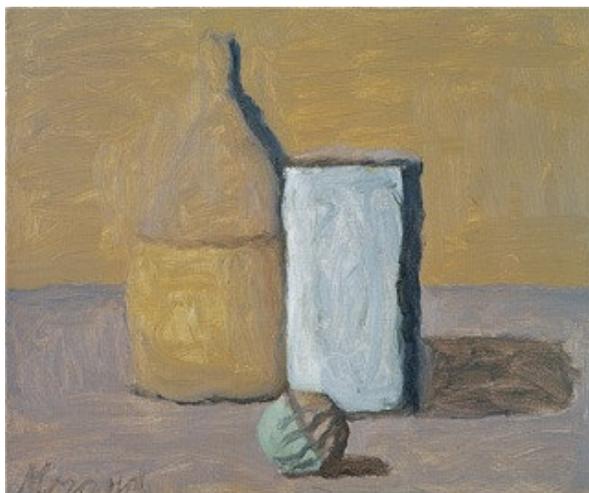


Fig. 20 – *Natura morta*, 1964

Ma indipendentemente dal fatto che le sue pratiche religiose abbiano avuto più o meno una qualche influenza, quest'ultimo dipinto ci dimostra che l'indagine sui misteri della realtà attraverso la pittura continuò ad impegnare Morandi fino alla fine.

### ***Conclusion***

Come psicoanalista, credo che nell'arte di Morandi giochino un ruolo chiave due concetti clinici: la teoria delle relazioni oggettuali e, intrecciata ad essa, la teoria della formazione di compromesso. Le mie impressioni sembrano supportate dalla opinione generale dei critici d'arte, i cui scritti descrivono in maniera efficace ciò che l'opera di Morandi evoca in loro. Visto che – gli indizi sembrano concordi – Morandi proiettava il suo mondo interiore sulle tele, e lì solamente, sembra plausibile considerare i suoi

dipinti analoghi alle parole di un analizzando, e permettere loro di aiutarci a considerare le nostre teorie in termini visivi.

Un altro aspetto dell'esperienza clinica che l'arte di Morandi evoca in me, così come nei critici, è un forte coinvolgimento nella complessità della realtà soggettiva. Il compito dell'analisi è quello di scoprire ed esplorare aspetti del reale che in genere restano nascosti: la ripetizione nasconde alcune piccole variazioni, spesso cruciali; nonostante qualcosa sembri perfettamente chiaro, nel tempo apparirà ambiguo; e gli ineffabili stati soggettivi non fanno che confondere incessantemente ciò che scambiamo per reale. L'arte di Morandi ci aiuta a tenere questi concetti bene a mente, presentandoceli come dati concreti.

Se per Morandi la tela era di fatto il suo analista, evidentemente non era un analista silenzioso. Morandi negava di considerare che la sua arte "dicesse" qualcosa, ma a lui

deve aver parlato, restituendogli l'essenza di ciò che aveva in mente. Ho provato a dimostrare che la sua arte, in qualche misura, dice anche a noi qualcosa di lui e del suo processo creativo, e che, in maniera persino più eloquente, ci parla anche del processo analitico e, più in generale, dell'uomo.

Traduzione di Federico Ferrari e Chiara Tartarini

\*Questo testo riprende un intervento dell'Autore al congresso annuale dell'American Psychoanalytic Association (New York, 13 gennaio 2010).

---

NOTE

<sup>1</sup>F. Petrella, *Lux Claustri: costruzione di un mondo sublime*, in *Morandi ultimo. Nature morte, 1950-1964*, a cura di L. Mattioli Rossi, Mazzotta, Milano, 1998, pp. 70-71.

<sup>2</sup>K. Wilkin, *Giorgio Morandi*, Rizzoli, New York, 1997, pp. 133.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 102.

<sup>4</sup>*Ibidem*.

<sup>5</sup>M. Levenstein, *The "Naivete" of Morandi*, "Art in America", dicembre 2008, p. 140.

<sup>6</sup>K. Wilkin, *Giorgio Morandi. Works, writings, and interviews*, Poligrafica, Barcelona, 2007, p. 133.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 151.

<sup>8</sup> G. Morandi, *Intervista*, in *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra al Metropolitan Museum di New York-Museo d'Arte Moderna di Bologna, Skira, Milano, 2008, p.352.

<sup>9</sup> E. Roditi, *ibidem*, p. 354.

<sup>10</sup> R. Longhi, cit. *ibidem*, p. 280.

<sup>11</sup> R. Miracco, *ibidem*, p. 318.

---

<sup>12</sup>H. W. Loewald, *Psychoanalysis as an Art and the Fantasy Character of the Psychoanalytic Situation*, "International Journal of Psychoanalysis", vol. 23, pp. 277-299.

<sup>13</sup>A. Beccaria, in M.C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, p. 304.

<sup>14</sup>S. Scully, *Giorgio Morandi's Resistance and Persistence*, in *arccritical.com* blog, settembre 2006.

<sup>15</sup>K. Wilkin, tavola rotonda presso la Phillips Collection, Washington DC, 26 marzo 2009.

<sup>16</sup> M. C. Bandera, in M.C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup>G. Belli, pannello esplicativo della mostra su Morandi alla Phillips Collection, Washington DC, 2009.

<sup>18</sup> G. Morandi, in M.C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, pp. 351-359.

<sup>19</sup>K. Wilkin, recensione su "New Criterion", ottobre 2008.

<sup>20</sup>*Ibidem*.

<sup>21</sup>*Ibidem*.

<sup>22</sup>C. Banfey, recensione su "Slate", 24 ottobre 2008.

<sup>23</sup>M. Naves, *The Sight of Silence: Morandi's Enigmatic Vision*, "The New York Observer", 15 ottobre 2006.

<sup>24</sup> S. Freud (1912), *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in *Opere*, vol. 7, pp. 353-361.

---

<sup>25</sup> U. Eco (discorso pronunciato in occasione della inaugurazione del Museo Morandi di Bologna, ottobre 1993) parafrasato da K. Wilkin, *Giorgio Morandi*, Rizzoli, New York, 1997, p. 114

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> C. Bollas, *Le mete della psicoanalisi*, in Id., *Il mistero delle cose. La psicoanalisi come forma di conoscenza*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 2001, p. 91.

<sup>28</sup> J. Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, New Haven, 2004, p. 170.

<sup>29</sup> K. Wilkin, tavola rotonda presso la Phillips Collection, Washington, DC, 26 marzo 2009.

<sup>30</sup> G.C. Argan, in M.C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, p. 304. R. Miracco, *ibidem*.

<sup>31</sup> R. Miracco, *ibidem*

<sup>32</sup> K. Wilkin, *Giorgio Morandi*, Rizzoli, New York, 1997, p. 98.

<sup>33</sup> R. Miracco, in M. C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, p. 326.

<sup>34</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), in *Opere*, vol. 10, pp. 558-561.

<sup>35</sup> H. W. Loewald, *La sublimazione*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1992, *passim*.

<sup>36</sup> R. Miracco, in M. C. Bandera e R. Miracco, *op. cit.*, p. 318.