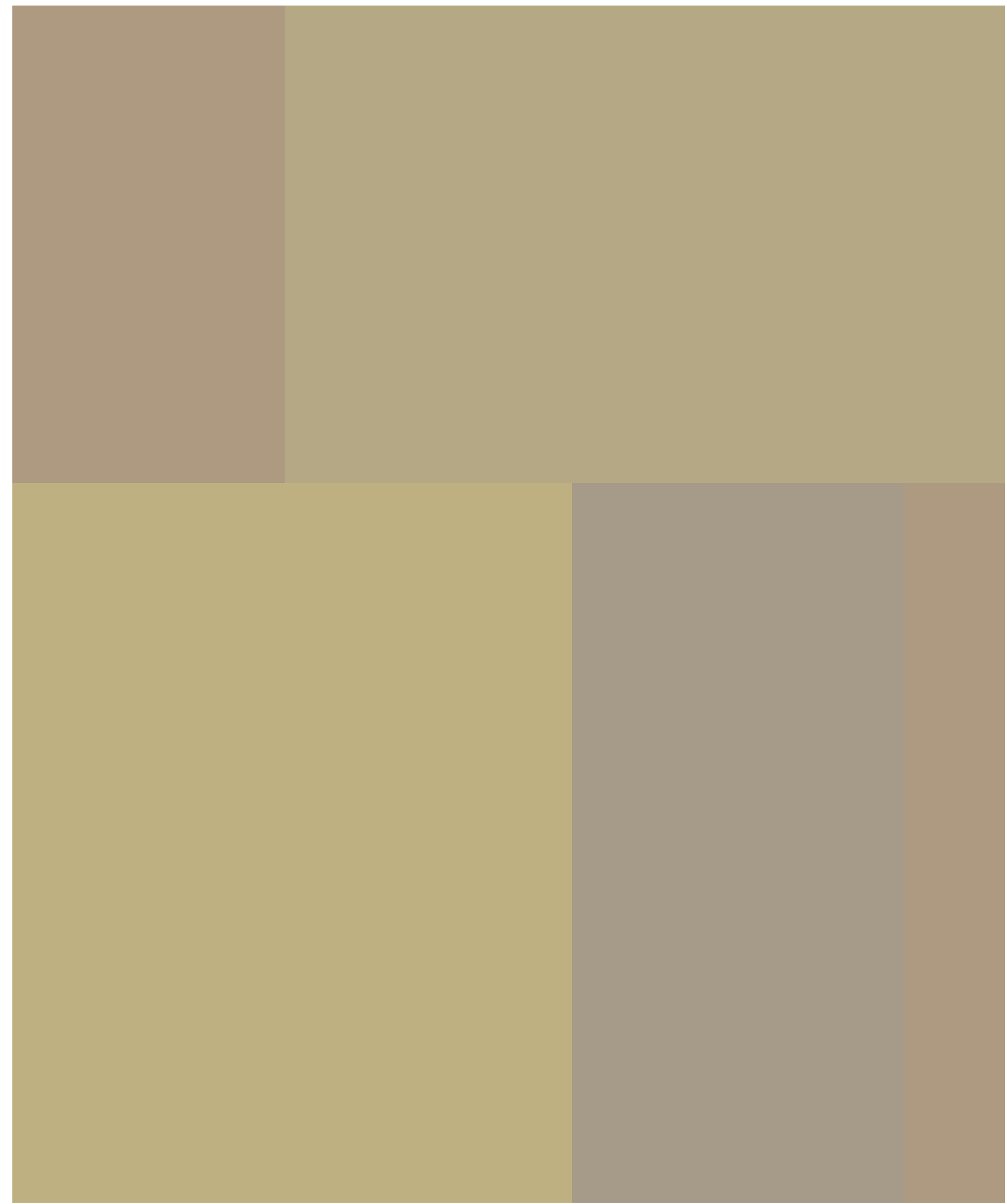




IDEIAS | O LEGADO DE
**GIORGIO
MORANDI**



CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

São Paulo - 22 de setembro a 22 de novembro de 2021

Rio de Janeiro - 15 de dezembro 2021 a 21 de fevereiro de 2022

Ministério do Turismo apresenta
Banco do Brasil e BB DTVM apresentam e patrocinam

IDEIAS | O LEGADO DE GIORGIO MORANDI

curadoria | curators
GIANFRANCO MARANIELLO
ALBERTO SALVADORI
colaboração | support
MUSEO MORANDI



Patrocínio



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





11	CCBB
13	MUSEO MORANDI
22	GIORGIO MORANDI NO TEMPO Texto original em italiano na pagina 200 GIORGIO MORANDI IN TIME Original text in italian on page 200 Gianfranco Maraniello
34	A ESCOLHA POR MORANDI THE CHOICE FOR MORANDI Victor Tuon Murari
46	O MUSEO MORANDI DE BOLONHA THE MORANDI MUSEUM OF BOLOGNA Alberto Salvadori
57	OBRAS WORKS
180	CRONOLOGIA CHRONOLOGY
190	BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY



IDEIAS | O LEGADO DE GIORGIO MORANDI

Ministério do Turismo, BBOTVM e Banco do Brasil apresentam a exposição "Ideias - O Legado de Giorgio Morandi". Com curadoria dos italianos Gianfranco Maurioli e Alberto Salvadori, a mostra reúne obras do acervo de Morandi, localizado em Bolonha, cidade onde o artista nasceu e viveu durante toda a sua vida.

O percurso expositivo apresenta uma variedade de pinturas, aquarelas e gravuras, além de obras de artistas que se inspiraram em seu trabalho, como Josef Albers, Wayne Thiebaud, Franco Vimercati, Rachel Whiteread e Lawrence Carroll. No térreo do CCBB, uma reprodução fotográfica em grande formato de Luigi Ghini traz ao público a sensação de estar no ateliê do próprio Morandi.

No conjunto da exposição, manifestam-se os temas privilegiados do artista - as famosas naturezas-mortas de garrafas, flores e vistas do povoado de Grizzana, desde o início de sua produção até a maturidade.

Morandi foi admirador de pintores como Paul Cézanne, Pablo Picasso, André Derain, além de mestres italianos como Giotto di Bondone, Paolo Uccello e Piero della Francesca e, na história das artes visuais do século XX, ocupa lugar como expoente de uma obra que se impõe, pela retenção silenciosa, a parcimônia e a simplicidade, em um mundo cada vez mais caótico e ruidoso.

O artista está presente também na 34ª Bienal de São Paulo este ano e a exposição do CCBB é um reencontro dele com o Brasil, mais de 60 anos depois de receber o Grande Prêmio de Pintura na 4ª Bienal de São Paulo, em 1952.

Ao apresentar este projeto, o Banco do Brasil reafirma sua preocupação na democratização do acesso à arte e na formação de público, por meio de uma programação plural, regular, acessível e de qualidade.

Centro Cultural Banco do Brasil

Ministry of Tourism, BBOTVM and Banco do Brasil present the exhibition "Ideias - O Legado de Giorgio Morandi". Curated by the Italian Gianfranco Maurioli and Alberto Salvadori, the show brings together works from Morandi's collection, located in Bologna, the city where the artist was born and lived throughout his life.

The exhibition features a variety of paintings, watercolors, prints, as well as works by artists who were inspired by his work, such as Josef Albers, Wayne Thiebaud, Franco Vimercati, Rachel Whiteread and Lawrence Carroll. On the ground floor of the CCBB, a large-format photographic reproduction of Luigi Ghini brings to the public the feeling of being in Morandi's own studio.

Throughout the exhibition, the artist's privileged themes are presented - the famous still lifes of bottles, flowers and landscapes of the village of Grizzana, from the beginning of his production to maturity.

Morandi was an admirer of painters such as Paul Cézanne, Pablo Picasso, André Derain, as well as Italian masters such as Giotto di Bondone, Paolo Uccello and Piero della Francesca and, in the history of the visual arts of the 20th century, he occupies a place as an exponent of a work that stands out as it imposes, by silent retention, parsimony and simplicity, in an increasingly cacophonous and noisy world.

The artist is also present at the 34th Biennial of São Paulo this year and the CCBB exhibition promotes a reunion between the artist and Brazil, more than 60 years after he received the Grand Painting Prize at the 4th Biennial of São Paulo, in 1952.

By presenting this project, Banco do Brasil reaffirms its leading role in the democratization of access to art to the public, through plural, regular, accessible and quality programming.

Centro Cultural Banco do Brasil

O Museu Morandi nasceu em 2002 a partir de uma iniciativa local por Piero Tomasi Morandi, filho de Giorgio Morandi, na City of Palazzo Comunale, localizada no bairro de Palazzo Salsiziano, na vila de Palazzo Comunale. Hoje ocupa o espaço de um antigo forno de pão, que também abriga o Museu de Arte Moderna de Bolonha. É um espaço histórico, a maior coleção de pinturas, aquarelas, gravuras, desenhos e objetos de arte produzidos pelo artista, desde o início de sua produção até a maturidade. O espaço também abriga o importante grupo de obras a partir de uma coleção do Banco Central de Arte Moderna, através do projeto "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo". Com seu percurso expositivo, o Museu Morandi também atua como uma plataforma de divulgação e educação artística, bem como uma biblioteca e algumas obras de arte de artistas contemporâneos, especialmente relacionados ao movimento de arte abstrata, através de seu projeto de arte pública "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo". Desde o nascimento do movimento de arte abstrata, Morandi sempre esteve presente no cenário artístico e cultural italiano, promovendo exposições em todo o país e participando de eventos internacionais. O projeto também abriga o espaço de arte pública "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo", que apresenta obras de artistas contemporâneos, especialmente relacionados ao movimento de arte abstrata, através de seu projeto de arte pública "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo".

The Museo Morandi was born in 2002, from an initiative local to Piero Tomasi Morandi, Giorgio Morandi's son, in the City of Palazzo Comunale, located in the Palazzo Salsiziano, in the village of Palazzo Comunale. Today occupies the space of an old bread oven, which also houses the Museum of Modern Art in Bologna. It is a historical space, the greatest collection of his paintings, watercolors, drawings, prints and objects, from the beginning of his production until his maturity. The exhibition also includes the important group of works made possible by the purchase of the Central Bank of Modern Art, through the project "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo". With its expository program, Museo Morandi also functions as a platform for dissemination and education, as well as a library and some contemporary art, especially through its public art project "Il Quattrocento, Il Rinascimento, Il Barocco, Il Rococò e Il Neoclassicismo".

Responsible: SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA, MINISTÉRIO DO TURISMO

GIORGIO ARMANI

Il design di Giorgio Armani è un riflesso della sua personalità, della sua cultura, della sua storia. È un design che si evolve, che si adatta, che si rinnova. È un design che è sempre lì, che è sempre con noi, che è sempre con il mondo.

Il design di Giorgio Armani è un riflesso della sua personalità, della sua cultura, della sua storia. È un design che si evolve, che si adatta, che si rinnova. È un design che è sempre lì, che è sempre con noi, che è sempre con il mondo.

Il design di Giorgio Armani è un riflesso della sua personalità, della sua cultura, della sua storia. È un design che si evolve, che si adatta, che si rinnova. È un design che è sempre lì, che è sempre con noi, che è sempre con il mondo.



Ministério do Turismo, BB DTVM e Banco do Brasil apresentam a exposição *Ideias | O Legado de Giorgio Morandi*. Com curadoria de Gianfranco Maraniello e Alberto Salvadori, a mostra reúne obras do acervo do Museo Morandi, localizado em Bolonha, cidade onde o artista nasceu e viveu durante toda a sua vida.

O percurso expositivo apresenta uma variedade de pinturas, aquarelas, gravuras, além de obras de artistas que se inspiraram em seu trabalho, como Josef Albers, Wayne Thiebaud, Franco Vimercati, Rachel Whiteread e Lawrence Carroll. E também uma ampliação fotográfica em grande formato de Luigi Ghirri, que traz ao público a sensação de estar no ateliê do próprio Morandi.

No conjunto da exposição, manifestam-se os temas privilegiados pelo artista – as vistas do povoado de Grizzana e as famosas naturezas-mortas de garrafas e vasos –, desde o início de sua produção até a maturidade.

O artista está presente na 34ª Bienal de São Paulo e a homenagem do CCBB é promover o reencontro de Morandi com o Brasil, mais de 60 anos após receber o Grande Prêmio de Pintura na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

O projeto tem patrocínio da BB DTVM, gestora de fundos de investimento que oferece soluções de investimento simples e inovadoras e que, tradicionalmente, apoia projetos de alto valor cultural, como esta mostra, disseminando a cultura por meio do livre acesso à arte.

Esta é mais uma iniciativa do Banco do Brasil, que reafirma seu compromisso com a democratização do acesso à arte e à cultura, sempre oferecendo aos visitantes do Centro Cultural Banco do Brasil, presencial ou virtualmente, uma programação plural, regular e acessível.

Centro Cultural Banco do Brasil

Ministry of Tourism, BB DTVM and Banco do Brasil present the exhibition *Ideias | The Legacy of Giorgio Morandi*. Curated by Gianfranco Maraniello and Alberto Salvadori, the show brings together works from the Museo Morandi collection, located in Bologna, the city where the artist was born and lived throughout his life.

The exhibition features a variety of paintings, watercolors, prints, as well as works by artists who were inspired by his work, such as Josef Albers, Wayne Thiebaud, Franco Vimercati, Rachel Whiteread and Lawrence Carroll. Also, a large-format photographic magnification by Luigi Ghirri, which brings the public the feeling of being inside Morandi's own studio.

Throughout the exhibition, the artist's privileged themes are presented – the views of the village of Grizzana and the famous still lifes of bottles and vases – from the beginning of his production to maturity.

The artist is present at the 34th Bienal de São Paulo and the CCBB tribute is to promote Morandi's reunion with Brazil, more than 60 years after receiving the Grand Prize for Painting at the IV Bienal de São Paulo, in 1957.

The project is sponsored by BB DTVM, an investment fund manager that offers simple and innovative investment solutions and that traditionally supports projects of high cultural value such as this exhibition, disseminating culture through free access to art.

This is another Banco do Brasil initiative, which reaffirms its commitment to the democratization of access to art and culture, always offering visitors to the Banco do Brasil Cultural Center, in person or virtually, a plural, regular and accessible program.

O Museo Morandi foi inaugurado em 4 de outubro de 1993, no interior do Palazzo d'Accursio (sede histórica da Comuna de Bolonha), após uma importante doação feita pela irmã do artista, Maria Teresa Morandi, à prefeitura da cidade. Somando-se a um importante conjunto de obras já presente no patrimônio da Galleria d'Arte Moderna de Bolonha, abrangendo, entre outras coisas, grande parte do acervo do colecionador romano Francesco Paolo Inghrao, tais trabalhos deram origem à maior e mais importante coleção pública dedicada ao mestre bolonhês. O acervo compreende atualmente 62 pinturas, 18 aquarelas, 92 desenhos, 88 águas-fortes, 2 esculturas e 2 gravuras, e constitui uma ocasião única para o conhecimento do percurso artístico de Morandi, efetuado em todas as técnicas e ilustrado em todo o seu vigor e sutileza poética. O percurso expositivo apresenta uma variedade de obras diversas – entre pinturas, aquarelas, desenhos e gravuras – que formam uma métrica composta por contínuas referências formais e variações tonais, e trazem à luz os temas examinados por Morandi desde os primórdios até a maturidade: naturezas-mortas, flores e paisagens, os temas privilegiados da sua contínua pesquisa de novas modalidades representativas e objetos de uma indagação extremamente atual sobre a linguagem pictórica e gráfica, bem como sobre as infinitas relações possíveis entre volumes, espaço, luz e cor.

Desde o surgimento do museu, empréstimos provenientes de coleções particulares, generosamente cedidas em depósito temporário, enriquecem-no e oferecem ao visitante a possibilidade de descobrir trabalhos na maioria inéditos.

O museu mantém, para a valorização da coleção, um programa de mostras temporárias, com vistas a aproximar a atividade de Morandi da obra de outros protagonistas da arte no século 20. Além disso, promove

The Morandi Museum was inaugurated on October 4, 1993, inside the Palazzo d'Accursio (historic headquarter of the Bologna Commune), after an important donation made by the artist's sister, Maria Teresa Morandi, to the city hall. Adding to an important set of works already present in the Galleria d'Arte Moderna's patrimony in Bologna, covering, among other things, a large part of the collection from Roman collector Francesco Paolo Inghrao, these works gave rise to the largest and most important public collection dedicated to the Bolognese master. The collection currently comprises 62 paintings, 18 watercolors, 92 drawings, 88 etchings, 2 sculptures and 2 engravings, and constitutes a unique opportunity to learn about Morandi's artistic career, carried out in all techniques and illustrated in all its vigor and poetic subtlety. The exhibition path presents a variety of diverse works – including paintings, watercolors, drawings and engravings – that form a metric composed of continuous formal references and tonal variations, and bring to light the themes examined by Morandi from the beginning to maturity: still-lives, flowers and landscapes, the privileged themes of his continuous search for new representative modalities and objects of an extremely current questioning about pictorial and graphic language, as well as about the infinite possible relationships between volumes, space, light and color.

Since the emergence of the museum, loans from private collections, generously provided in temporary deposits, enrich it and offer the visitor the possibility of discovering works that are mostly unpublished.

The museum maintains, to enhance the collection, a program of temporary exhibitions, so as to bring Morandi's activity closer to the work of other protagonists from 20th century art. In addition, it promotes constant

constantes iniciativas e prossegue no trabalho contínuo para o aumento da reputação de Giorgio Morandi no mundo, colaborando com a curadoria científica e com a organização de mostras dedicadas ao artista bolonhês em prestigiosas instituições, tanto na Itália quanto no exterior (como o Metropolitan Museum de Nova York, a Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre, o National Museum of Modern and Contemporary Art em Seul, a Station Gallery de Tóquio, o Museu Pushkin de Moscou e o Guggenheim Museum de Bilbao). Desde 2012, a coleção está abrigada no interior do ex-Forno del Pane, que também sedia a coleção do Museu de Arte Moderna de Bolonha (MAMbo), numa ótica de valorização e reatualização do percurso artístico de Morandi. A presença de seus trabalhos no mesmo edifício que abriga a sede do MAMbo permite ressaltar a reconhecida contemporaneidade de sua pesquisa, prosseguindo no projeto, iniciado há anos pelo Museo Morandi, de criar diálogos inéditos e novas relações entre o mestre bolonhês e os artistas atuais.

Complementando o percurso do museu, tem-se uma preciosa ocasião para um aprofundamento da biografia e da pesquisa artística sobre um dos artistas mais importantes do século 20, oferecida pela Casa Morandi: a residência de Via Fondazza 36, onde o artista morou e trabalhou durante quase toda a sua vida, e onde é possível ver a reconstituição do estúdio do artista em seu ambiente original. Com efeito, o apartamento, devidamente reformado e decorado com projeto do arquiteto Massimo Iosa Ghini, foi aberto ao público em 2009 e tornou-se uma verdadeira casa-museu. Além do ateliê do pintor, foi feita a reconstituição filológica do quarto de depósito onde Morandi conservava uma parte daqueles objetos utilizados como modelos para os seus quadros (os célebres manequins, a série de conchas, etc.) e da antecâmara, cujas paredes voltaram a expor algumas daquelas obras antigas, fruto de trocas ou de homenagens por parte de amigos e colecionadores, que Morandi reuniu em casa ao longo dos anos. Ao lado das gravuras de Pissarro e Ingres, destacam-se os três fragmentos de afrescos de Pseudo Jacopino di Francesco, uma pintura de Pietro

initiatives and continues to work continuously to increase the reputation of Giorgio Morandi in the world, collaborating with scientific curatorship and organizing exhibitions dedicated to the Bolognese artist in prestigious institutions, both in Italy and abroad (such as the Metropolitan Museum in New York, the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre, the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, the Station Gallery in Tokyo, the Pushkin Museum in Moscow and the Guggenheim Museum in Bilbao). Since 2012, the collection has been housed inside the former Forno del Pane, which also houses the collection of the Museum of Modern Art in Bologna (MAMbo), in order to value and update Morandi's artistic path. The presence of his works in the same building that houses the MAMbo headquarters allows us to highlight the recognized contemporaneity of his research, continuing with the project, started years ago by the Morandi Museum, to create unprecedented dialogues and new relationships between the Bolognese master and current artists.

Complementing the museum's path, there is a precious opportunity to deepen the biography and artistic research on one of the most important artists of the 20th century, offered by Casa Morandi: the residence of 36 Via Fondazza, where the artist lived and worked during almost all of his life, and where it is possible to see the artist's studio reconstituted in its original environment. In fact, the apartment, duly renovated and decorated with a project by architect Massimo Iosa Ghini, was opened to the public in 2009 and has become a true house-museum. In addition to the painter's studio, the philological reconstitution of the storage room where Morandi kept part of those objects used as models for his paintings (the famous mannequins, the series of shells, etc.) and the antechamber, whose walls went back to exhibiting some of those old works, the result of exchanges or tributes by friends and collectors, that Morandi gathered at home over the years. Alongside the engravings by Pissarro and Ingres, there are three fragments of frescoes by Pseudo Jacopino di Francesco, a painting by Pietro Longhi and four small canvases by Giuseppe Maria Crespi, as well as a wax sculpture

Longhi e quatro pequenas telas de Giuseppe Maria Crespi, bem como uma escultura em cera de Giacomo Manzù. A coleção completa-se na sala polivalente da casa-museu, onde se conservam quatro gravuras de Rembrandt, uma preciosíssima mesa atribuída por Longhi a Colantonio, uma pintura de Jacopo Bassano, um bronze de Giacomo Manzù, duas miniaturas trecentistas e um bom número de objetos arqueológicos de diversas proveniências. Ao longo do percurso, em vitrines próprias, há uma seleção de fotografias, livros e cartas que documentam alguns momentos da vida de Morandi, suas relações com a família, a formação artística e os encontros com personalidades do mundo do cinema e da arte. Sua biblioteca, contendo mais de 600 volumes e cerca de 200 revistas, que também é parte integrante da doação de Maria Teresa Morandi (maio de 1992) e do seu posterior legado em testamento (agosto de 1994), está conservada numa sala (originalmente a sala de jantar), devidamente preservada como biblioteca e sala de consulta. Esse *corpus* de materiais originais foi enriquecido em 2010, com a volumosa doação de outros documentos, fotografias, livros e até ornamentos que Maria Teresa Morandi confiou a Carlo Zucchini,¹ com a recomendação de “faça bom uso”, desejo a que o estudioso atendeu, colocando-os generosamente à disposição do público.

Museo Morandi

¹ Refinado estudioso, “morandiano” de grande experiência e sensibilidade, Carlo Zucchini conheceu pessoalmente o artista, frequentando várias vezes a sua casa, e em 1992 foi nomeado por Maria Teresa Morandi como “garante” da doação.

by Giacomo Manzù. The collection is completed in the multipurpose room of the house-museum, where four engravings by Rembrandt are preserved, a very precious table attributed by Longhi to Colantonio, a painting by Jacopo Bassano, a bronze by Giacomo Manzù, two 18th century miniatures and a good number of archaeological objects from different sources. Along the way, in their own windows, there is a selection of photographs, books and letters that document some moments in Morandi's life, his relationships with his family, his artistic training and meetings with personalities from the world of cinema and art.

Its library, containing more than 600 volumes and about 200 magazines, which is also an integral part of Maria Teresa Morandi's donation (May 1992) and her subsequent legacy in testament (August 1994), is preserved in a room (originally the dining room), duly preserved as a library and consultation room. This body of original materials was enriched in 2010 with the voluminous donation of other documents, photographs, books and even ornaments that Maria Teresa Morandi entrusted to Carlo Zucchini,¹ with the recommendation to “make good use”, a wish that the scholar responded to, making them generously available to the public.

¹ A refined scholar, a “Morandian” of great experience and sensitivity, Carlo Zucchini personally met the artist, visiting his house several times, and in 1992 he was appointed by Maria Teresa Morandi as the donation's “guarantor”.



LUIGI GHIRRI

Atelier Morandi

1990

Ampliação fotográfica
sobre painel |
Photographic
magnification on panel

280,0 x 95,0 x 28,0 cm

Coleção Particular
Private Collection



LUIGI GHIRRI

Atelier Morandi

1990

Ampliação fotográfica
sobre painel |

Photographic
magnification on panel

280,0 x 95,0 x 28,0 cm

Coleção Particular
Private Collection



LUIGI GHIRRI

Atelier Morandi

1990

Ampliação fotográfica

sobre painel |

Photographic

magnification on panel

280,0 x 95,0 x 28,0 cm

Coleção Particular

Private Collection

GIORGIO MORANDI NO TEMPO*

GIORGIO MORANDI IN TIME

Gianfranco Maraniello

A atemporalidade da obra de Giorgio Morandi continua a assinalar o tempo e a ele se referir. Estar preso nele e na sua ausência,¹ frequentá-lo sem contradição de semelhante paradoxo, uma tal relação incompatível com a própria época e com o pressuposto mesmo do enquadramento numa posição específica na história são qualidades de uma dupla condição mais do que confirmada pelo mero ordenamento cronológico de eventos que contribuíram para definir de maneira significativa a pesquisa artística mais sistematicamente atualizada no século 20.

Em São Paulo, tal reconhecimento e a respectiva exposição deram-se já em 1957. Cerca de um ano antes, iniciara-se a construção de Brasília, empreendimento emblemático da confiança no imaginário modernista que em mil dias concretizava a habitabilidade de formas racionais e de geometria avançada, concebidas hipoteticamente na disponibilidade artificial de um território a ser entendido como grau zero preliminar da arquitetura e da urbanística. Assim seria entregue ao país uma nova capital, condizente com uma ideologia dominante em muitos aspectos nas artes e em posições culturais correlatas, expressas no século das vanguardas. Realizada em pleno desenvolvimento de tal projeção rumo ao futuro da nação, a quarta edição da maior exposição continental conferiu o Grande Prêmio da Bienal de São Paulo à Sala Especial de Giorgio Morandi.

The timelessness of Giorgio Morandi's work continues marking time and referring to it. Being trapped in it and in its absence,¹ the frequency without contradiction of a similar paradox, such a relationship incompatible with the period of time itself and with the very presupposition of framing a specific position in history are qualities of a double condition more than confirmed by the mere chronological ordering of events which contributed to significantly define the most systematically updated artistic research in the 20th century.

In São Paulo, this recognition and the respective exhibition took place as early as 1957. About a year earlier, the construction of Brasília, an emblematic undertaking, had begun from the trust in the modernist imagination that in a thousand days materialized the habitability of rational forms and advanced geometry, hypothetically conceived in the artificial availability of a territory to be understood as preliminary ground zero of architecture and urban planning. This would give the country a new capital, consistent with a dominant ideology in many respects in the arts and in related cultural positions, expressed in the vanguard century. Carried out in full development of such a projection towards the future of the nation, the fourth edition of the largest continental exhibition awarded the Grand Prize of the São Paulo Biennial to the Special Room by Giorgio Morandi.

* texto original em italiano na página 200
Original text in Italian on page 200

¹ Francesco Arcangeli, na sua controversa monografia dedicada a Morandi, expressou entre 1960 e 1961 essa condição, escrevendo: "Com efeito, [a obra de Morandi] equilibra-se admiravelmente entre ausência do tempo e participação no tempo, e por isso é, até onde se pode dizê-lo em relação às coisas humanas, historicamente autossuficiente". In: ARCANGELI, Francesco. *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* (org. L. Cesari). Turim: Umberto Allemandi & Co., 2006, p.127.

¹ Francesco Arcangeli, in his controversial monograph dedicated to Morandi, expressed this condition between 1960 and 1961, writing: "In fact, [Morandi's work] balances admirably between absence of time and participation in time, and so it is, even where it can be said in relation to human things, historically self-sufficient". In: ARCANGELI, Francesco. *Giorgio Morandi. Original Stesura unpublished* (org. L. Cesari). Turin: Umberto Allemandi & Co., 2006, p.127.

No contexto brasileiro de um *avenirismo*² em vias de efetiva concretização, a atenção concedida pelo pintor bolonhês à constância de temas figurativos e a técnicas tradicionais foi uma sintomática revelação da complexidade do debate crítico em curso. O grande teórico da arte Roberto Longhi, um dos mais íntimos amigos e decididos apoiadores da obra de Morandi, na qualidade de membro da comissão de especialistas convocada para definir o perfil da participação italiana na Bienal de São Paulo, expôs ao presidente da comissão, Rodolfo Pallucchini, a dúvida sobre promover escolhas coerentes com as suas mais convictas inclinações, avaliando a eventual escolha entre se abrir a um estratégico “ceder ao gosto genericamente modernista de São Paulo” ou optar por uma representação de “mestres” em número reduzido, mesmo imaginando que “muitos deles (por exemplo: Morandi e Maccari) não deixarão, como de costume, de declinar do convite”.³ Tal ideia prévia sobre um conformismo que premiaria as tendências abstratas da arte moderna e o experimentalismo progressista que impõe a lógica de alternância e superação do *status quo* foi presumivelmente reforçado pela notícia da presença no júri em São Paulo de alguém que podia desempenhar um papel de primeiro plano em orientar a definição de modernidade da arte no novo epicentro da sua história, a saber, Alfred H. Barr Jr., na época diretor do MoMA de Nova York. E foi talvez com complacente astúcia retórica que Pallucchini apresentou Morandi à cena brasileira, num paralelo com a pesquisa de Piet Mondrian, mais conhecida internacionalmente, paralelo este que o artista bolonhês rejeitou com decisão, sentindo-se estranho a tais aproximações e, em geral, a considerar que a sua obra tivesse necessidade de um exame das diferenças específicas em relação às dinâmicas dialéticas e ao caráter competitivo e contingente dos movimentos e dos manifestos teóricos do período. Na realidade, a produção de Morandi já fora amplamente vista em 1949, no próprio MoMA de Nova York, na mostra

In the Brazilian context of an *Avenirism*² in the process of being effectively implemented, the attention given by the Bolognese painter to the constancy of figurative themes and traditional techniques was a symptomatic revelation of the complexity in the ongoing critical debate. The great art theorist Roberto Longhi, one of the closest friends and determined supporters of Morandi’s work, as a member of the expert committee summoned to define the profile of Italian participation in the São Paulo Biennial, spoke to the committee’s president, Rodolfo Pallucchini, about the doubt in promoting choices coherent with his most convinced inclinations, evaluating the possible choice between opening up to a strategic “give in to the generically modernist taste of São Paulo” or opting for a representation of “masters” in a reduced number, even imagining that “many of them (for example: Morandi and Maccari) will not fail, as usual, to decline the invitation”.³ Such a previous idea about a conformism that would reward the abstract tendencies of modern art and the progressive experimentalism that imposes the logic of alternation and overcoming the *status quo* was presumably reinforced by the news of the presence in the jury in São Paulo of someone who could play a leading forefront role to guide the definition of the art modernity in the new epicenter of its history, namely, Alfred H. Barr Jr., then director of the MoMA in New York. And it was perhaps with complacent rhetorical astuteness that Pallucchini introduced Morandi to the Brazilian scene, in parallel with the research by Piet Mondrian, more internationally known, a parallel that the Bolognese artist decisively rejected, feeling strange to such approaches and, in general, to consider that his work needed an examination of the specific differences in relation to the dialectical dynamics and the competitive and contingent character of the movements and theoretical manifestos of the period. In fact, Morandi’s production had already been widely seen in 1949, at the MoMA in New York, in the exhibition that Barr himself, with James Thrall Soby,

2 No contexto de um modernismo brasileiro em dias de efetiva concretização futurismo, mas no sentido do modernismo pós-guerra.

3 Carta de Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, 26 mar. 1957. In: BANDERA, Maria Cristina. *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*. Milão: Editora Charta, 1999, pp. 259-260.

2 In the context of a Brazilian modernism in days of effective futurism implementation, but in the sense of postwar modernism.

3 Letter from Roberto Longhi to Rodolfo Pallucchini, March 26, 1957. In: BANDERA, Maria Cristina. *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*. Milan: Charta Publishing, 1999, pp. 259-260.

que o próprio Barr, com James Thrall Soby, intitulou *Twentieth-century Italian Art*. No respectivo catálogo, apresenta-se aquela possível relação com Mondrian, porém ressaltando-se a distância cultural entre ambos:

[...] a sua aparente monotonia desaparece apenas com o exame prolongado e comparativo das próprias pinturas. Uma vez vistas em quantidade, porém, as pinturas de Morandi afirmam uma ordem nova variável e convincente, tal como as de Piet Mondrian, o seu análogo moderno mais próximo em espírito, não em estilo. Em termos representacionais, em oposição aos termos abstratos de Mondrian, Morandi empreendeu um profundo estudo de leves, mas críticas mudanças no peso das formas em contrabalanço.⁴

A analogia, a bem ver, poderia assim se redimensionar segundo o relevo correspondente à atitude desses artistas em trabalhar para além de cada pintura isolada, com a correspondente necessidade de dedicar tempo e atenção às variações de uma obra que se desenvolve em séries pictóricas a ser consideradas em exame “prolongado e comparativo”. Na breve citação acima, já se expressa com clareza a distância “estilística” entre Mondrian e Morandi, mas comenta-se a proximidade de “espírito” por um aspecto que parece não negligenciável numa época caracterizada pelo princípio da originalidade, amiúde identificado com o valor da mais recente invenção, da antecipação, do primado na cronologia dos eventos, de uma autoralidade que condena todos os sucessores a um caráter imitativo, numa perspectiva que, por tal condição, arrisca, porém, submeter a arte a uma frágil e precária dinâmica de sujeição e reação ao desenvolvimento histórico. Morandi, ao contrário, afigura-se estranho ao frenesi movimentista, mais interessado nos gestos fundacionais do próprio fazer, numa constante verificação do “pôr-em-imagem”, na epifania do visível, numa eidética incessante, num essencial esclarecimento e aprofundamento da proximidade. Nos antípodas da

4 SOBY, J.T.; BAHR JR. *Twentieth-century Italian Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, p. 26.

entitled *Twentieth-century Italian Art*. In the respective catalogue, that possible relationship with Mondrian is presented, but the cultural distance between them is highlighted:

[...] their apparent monotony disappears only with a prolonged and comparative examination of the paintings themselves. Once seen in quantity, however, Morandi’s paintings assert a changing and convincing new order, like those of Piet Mondrian, his closest modern analogue in spirit, not in style. In representational terms, as opposed to Mondrian’s abstract terms, Morandi undertook an in-depth study of slight but critical shifts in the weight of counterbalancing forms.⁴

The analogy, in fact, could thus be resized according to the relief corresponding to the attitude of these artists in working beyond each isolated painting, with the corresponding need to devote time and attention to the variations of a work that develops into pictorial series to be considered in a “prolonged and comparative” examination. In the brief quote above, the “stylistic” distance between Mondrian and Morandi is already clearly expressed, but the proximity of “spirit” is commented for an aspect that seems non-negligible in an era characterized by the principle of originality, often identified with the value of the most recent invention, of anticipation, of primacy in the chronology of events, of an authorship that condemns all successors to an imitative character, in a perspective that, because of this condition, risks, however, submitting art to a fragile and precarious dynamic of subjection and reaction to historical development. Morandi, on the contrary, seems strange to the movementist frenzy, more interested in the foundational gestures of doing itself, in a constant verification of the “put-in-image”, in the epiphany of the visible, in an incessant eidetic, in an essential clarification and deepening of proximity . In the antipodes of presbyopia that characterizes the orientation of more conventional

4 SOBY, JT; BAHR JR. *Twentieth-century Italian Art*. New York: The Museum of Modern Art, p. 26.

presbiopia que caracteriza a orientação das teorizações mais convencionais da vanguarda e do modernismo, a arte de Morandi insiste no “de perto”, considera inesgotável o potencial do aqui e do agora da tela, dos modelos necessários ao seu ofício, do real que é “presença” e pretexto para a verdade da pintura. As paisagens de Grizzana, os objetos reunidos no estúdio e as flores ocasionais não geram afloramentos da memória e muito menos oportunidades de naturalismo. Tudo concorre para uma fenomenologia do pictórico que não tome partido nem pelo sujeito, nem pelo objeto; ou que, talvez, possa mantê-los juntos na transcendência da imagem que os liga. Permanecer em tal epifania faz do quadro um limiar que a obra isolada não pode experimentar de maneira definitiva. O trabalho em série é como o equilíbrio de quem anda numa corda bamba, que lhe permite continuar a se manter atuante nesse instável ponto de equilíbrio, a sugerir o contrapeso à inevitável interferência do viver, à ameaça dos acontecimentos, às situações que exigem adaptações. Assim, na pintura de Morandi não se adota a ideologia de uma forma classicamente realizada, nem se persegue um ideal de perfeição, mas revela-se uma contínua sensibilidade em relação ao acontecer do fato pictórico, numa essencialidade que não nega a tarefa específica do artista, entrincheirando-o na afirmação radical da proposta de apresentação e não representação do objeto, nem se inclina a favor da intenção do autor expressa simbólica ou conceitualmente, nem escolhe entre formalismos do realismo ou da abstração pura. Morandi, em suma, não desconstrói a gramática da arte, não adota a negação de seus fundamentos como fácil via de emancipação, mas continua “a caminho”,⁵ procurando não ser distraído na viagem pela contingência dos acontecimentos, à custa de parecer “inatural”, mas – retomando uma feliz intuição de Luigi Magnani – entendendo essa expressão no sentido indicado por Nietzsche nas suas *Considerações*, nas *Unzeitgemässe Betrachtungen*, no afortunado extemporâneo de uma “verdadeira atualidade autêntica do artista, em silenciosa luta obstinada contra a incompreensão hostil dos contemporâneos”.⁶

theorizations of the avant-garde and modernism, Morandi’s art insists on “up close”, considers the canvas’ inexhaustible here and now potential, the models necessary for his craft, the real, which is “presence” and a pretext for the truth of painting. Grizzana’s landscapes, the objects gathered in the studio and the occasional flowers do not generate outcrops of memory and much less opportunities for naturalism. Everything contributes to a phenomenology of the pictorial that does not take sides either for the subject or for the object; or that, perhaps, it might keep them together in the transcendence of the image that binds them. Remaining in such an epiphany makes the painting a threshold that the isolated work cannot definitively experience. Serial work is like the balance of someone who walks a tightrope, which allows one to continue remaining active in this unstable point of balance, suggesting a counterbalance to the inevitable interference of living, to the threat of events, to situations that require adaptation. Thus, in Morandi’s painting, the ideology of a classically executed form is not adopted, nor is an ideal of perfection pursued, but a continuous sensitivity to the happening of the pictorial fact is revealed, in an essentiality that does not deny the artist’s specific task, entrenching it in the radical affirmation of the presentation’s proposal and non-representation of the object, neither leaning in favor of the author’s intention expressed symbolically or conceptually, nor choosing between formalisms of realism or pure abstraction. Morandi, in short, does not deconstruct the grammar of art, does not adopt the denial of its foundations as an easy path to emancipation, but continues “on the way”,⁵ trying not to be distracted in the journey through the contingency of events, at the expense of appearing “unactual” , but – taking up a happy intuition of Luigi Magnani – understanding this expression in the sense indicated by Nietzsche in his *Considerations*, in the *Unzeitgemässe Betrachtungen*, in the fortunate extemporaneous of a “true authentic actuality of the artist, in a silent obstinate struggle against the incomprehension of contemporaries”.⁶

5 Evidentemente, tal expressão faz uma referência explícita àquele “Caminho de Morandi” que várias vezes Cesare Brandi propôs para acompanhar o percurso do artista com seus escritos.

6 MAGNANI, L. *Il mio Morandi*. Turim: Einaudi, 1982, p. 22.

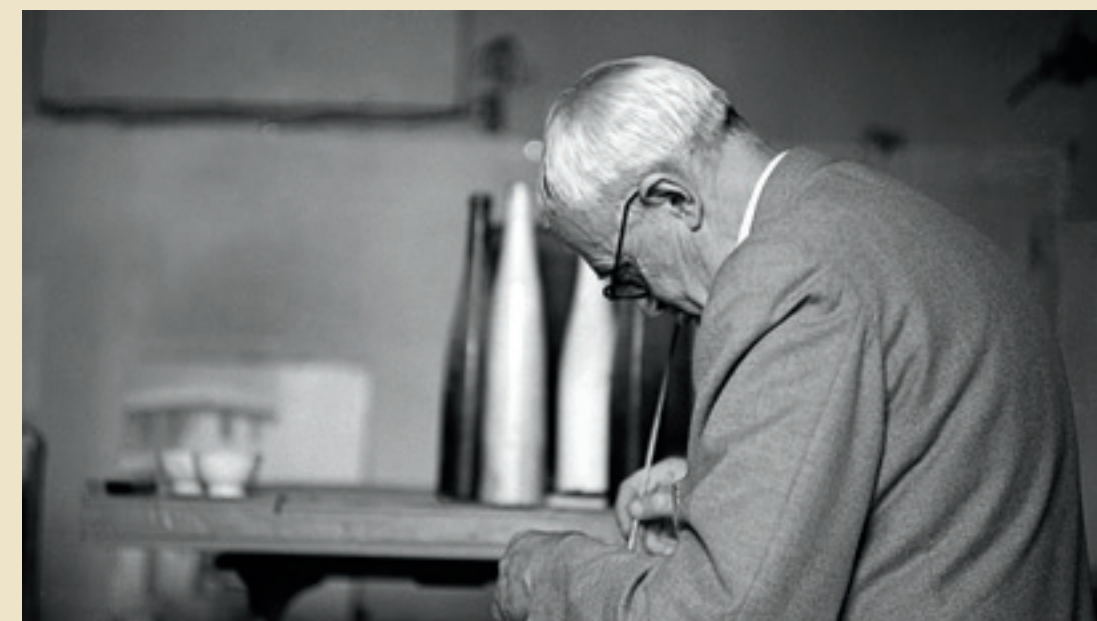
5 Evidently, this expression makes an explicit reference to that “Caminho de Morandi” that Cesare Brandi proposed several times to accompany the artist’s journey with his writings.

6 MAGNANI, L. *Il mio Morandi*. Turin: Einaudi, 1982, p. 22.

Estúdio de Giorgio Morandi em Bolonha

Giorgio Morandi’s
Studio in Bologna
1958

Foto © Lamberto Vitali.
Stampa © Studio Fotografico Luca Carrà.
Fondo Lamberto Vitali – Luca Carrà,
Civico Archivio Fotografico, Milano.



Pode-se dizer “escandaloso”, com outro apelo às razões contidas nas etimologias e, no caso específico, ao grego σκάνδαλον como termo para indicar “obstáculo, impedimento, insídia”. E tal é a condição que se dá, se pensamos na resistência aparentemente anacrônica, no “contratempo” e na deliberada marginalidade em relação ao curso linear daquela ideia de moderno que não conseguiu livrar o contemporâneo Morandi da realização de séries pictóricas que chegaram a ocupá-lo intensamente por décadas. A citada necessidade de um olhar paciente para “o exame prolongado e comparativo” proposto por Barr e Soby é, portanto, a modalidade mais coerente para tentar corresponder a tal processo artístico. O mesmo se dá com as célebres palavras de Roberto Longhi – que foram pronunciadas significativamente como dramático testemunho na inopinada imediaticidade do meio televisivo após a notícia da morte do amigo Morandi –, declarando a necessidade de transcorrer mais tempo, mais anos para compreender a fundo a sua obra e revisitar a história dos últimos cinquenta anos da pintura europeia.⁷ Tal indicação temporal, evidentemente, não apontava para um profético

7 Discurso pronunciado para “l’Approdo” televisivo, transmitido em 28 jun. 1964 e depois publicado em *L’Approdo letterario*, X, 1964, pp. 3-4.

One can say “scandalous”, with another appeal to the reasons contained in the etymologies and, in the specific case, to the Greek σκάνδαλον as a term to indicate “obstacle, hindrance, snare”. And such is the condition that exists, if we think of the apparently anachronistic resistance, the “setback” and the deliberate marginality in relation to the linear course of that idea of the modern that failed to free contemporary Morandi from the realization of pictorial series that came to occupy him intensely for decades. The aforementioned need for a patient look at “the prolonged and comparative examination” proposed by Barr and Soby is, therefore, the most coherent modality to try to correspond to such an artistic process. The same happens with the famous words of Roberto Longhi – which were pronounced significantly as a dramatic testimony in the unexpected immediacy of the television medium after the news of the death of his friend Morandi –, declaring the need for more time, more years to fully understand his work and revisit the history of the last fifty years of European painting.⁷ Such temporal indication, of course, did not point to a prophetic and exact deferral, but “quantified”

7 Speech given for “l’Approdo” televised, broadcast on June 28, 1964 and later published in *L’Approdo letterario*, X, 1964, pp. 3-4.

e exato diferimento, mas “quantificava” o incomensurável, remetia talvez para além das perspectivas de que ainda se verificasse em vida, colocava num momento remoto o caráter absolutamente desmesurado da pesquisa de Morandi em relação às crônicas da arte, com uma clara referência à abertura simultânea da Bienal de Veneza de 1964, ou seja, com a entrada em cena da *pop art* como irônica vingança pelo sentido de tal despedida fúnebre, coincidindo com a triunfalista celebração de um fenômeno que, pelo contrário, afigurava-se eminentemente ligado a uma situação histórico-cultural específica.

O retorno à arte de Morandi em São Paulo, em paralelo com a 34ª edição da Bienal, é a ocasião para prolongar o tempo e o olhar sobre a sua obra, para além do contato excepcional de 1957 e das presenças precedentes dos seus trabalhos na exposição, numa ideal correspondência com as palavras de Barr e Soby, ou seja, na tentativa de oferecer novas possibilidades de adquirir familiaridade com as séries pictóricas e retrazar os motivos da sua “ordem”, graças ao extraordinário volume de patrimônio e de iniciativas que qualificam o museu dedicado ao artista por sua cidade natal. Não são só pinturas, gravuras, aquarelas e desenhos de Morandi, mas também contrapontos de outros artistas que observaram a sua obra e que o museu tem abrigado ao longo dos anos, demonstrando em amplas mostras o inesgotável interesse por uma obra que não se deixa encerrar numa historiografia definitiva. E é precisamente na ampliação da consideração mundial da arte – e, ao fim, da ideologia da *história da arte* que um certo etnoeurocentrismo praticou ao pensar de maneira cristalizadora a arte em *uma* história –, que a autonomia e a irredutibilidade do percurso de Morandi constituem a exemplaridade de uma resiliência que desarticula os paradigmas da vanguarda e das neovanguardas, apresentando-se nos contextos interpretativos da China, do Japão, da Coreia do Sul que, em anos recentes, têm acolhido com grande entusiasmo exposições promovidas em colaboração com o Museo Morandi. E o mesmo se dá em outros continentes, a partir da afortunadíssima exposição no Metropolitan Museum de Nova York em 2008 ou com a centralidade

the incommensurable, perhaps going beyond the perspectives that were still verified in life, it placed, at a remote moment, the absolutely disproportionate character of Morandi’s research in relation to the chronicles of art, with a clear reference to the simultaneous opening of the 1964 Venice Biennial, that is, with the entry into the *pop art* scene as an ironic revenge for the meaning of such funeral, coinciding with the triumphalist celebration of a phenomenon that, on the contrary, appeared to be eminently linked to a specific historical-cultural situation.

The return to Morandi’s art in São Paulo, in parallel with the 34th edition of the Biennial is the occasion to extend time and look at his work, beyond the exceptional contact of 1957 and the previous presence of his works in exhibition, in an ideal correspondence with the words of Barr and Soby, that is, in an attempt to offer new possibilities to acquire familiarity with the pictorial series and to retrace the reasons for their “order”, thanks to the extraordinary volume of patrimony and initiatives that qualify the museum dedicated to the artist by his hometown. They are not only Morandi’s paintings, engravings, watercolors and drawings, but also counterpoints from other artists who have observed his work and which the museum has housed over the years, demonstrating in large exhibitions the inexhaustible interest in a work that cannot be closed in a definitive historiography. And it is precisely in the expansion of the global consideration of art – and, in the end, of the ideology of *art history* that a certain ethnoeurocentrism practiced when thinking about art in a crystallizing way, in *a* history– that the autonomy and irreducibility of Morandi’s path constitute the exemplarity of a resilience that disarticulates the paradigms of the avant-garde and neo-vanguard, presenting itself in the interpretative contexts of China, Japan, South Korea which, in recent years, have enthusiastically welcomed exhibitions promoted in collaboration with the Morandi Museum. And the same is true in other continents, from the very fortunate exhibition at the Metropolitan Museum in New York in 2008 or with the centrality assumed by

assumida por Morandi ao constituir o “brain”⁸ da mostra fundamental para a arte europeia em Kassel e, mais especificamente, na edição da Documenta de 2012.

A atemporalidade de Morandi favorece o confronto de perspectivas não comprometidas pelo pertencimento a uma época específica e a uma determinada historiografia, restitui a arte aos seus gestos primários, à metafísica essencial na interrogação do mundo, a uma cisão original coincidente com a possibilidade de capturar em imagem a muda presença de objetos e paisagens em que se projeta o olhar. O constituir-se do *objeto*, que para Cesare Brandi é a grande lição de Cézanne amadurecida especificamente por Morandi,⁹ é também um recíproco e inelutável constituir-se do *sujeito*, o território que liga artista e modelo sem tomar partido pela percepção, como no caso dos impressionistas, nem por um falacioso ilusionismo de tipo naturalista. Esse instável ponto de equilíbrio é o enigma que Morandi jamais abandona e jamais resolve, no qual deixa ecoar a sua célebre declaração que relega à ociosidade todas as querelas e dicotomias sobre a pintura do século 20, ao verificar que “não há nada mais abstrato do que o real”.¹⁰ E é na constante tensão exigida por esse equilíbrio que cabe entender também todas as tentativas de escapar a equívocos e ao risco de subjetivismo com o progressivo desaparecimento da figura humana entre os motivos morandianos, bem como a neutralização dos pretextos pictóricos que se dá com o colorimento de garrafas e muitos objetos que constituem o repertório de formas que, no pequeno “teatro” do estúdio do artista, tendiam a perder destacadas qualidades fenomênicas para se enquadrarem num compacto cromático e de atenuada luminosidade, predispondo-se àquelas figurações desprovidas de indícios

8 Tal como se dá na definição proposta pela Artistic Director da Documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, por ocasião da coletiva de imprensa da mostra e em várias ocasiões documentadas também no website oficial da exposição.

9 BRANDI, C. “Cammino di Morandi”. In: BRANDI, C. *Morandi* (org. M. Pasquali). Prato: Gili Ori, 2008, p. 32.

10 Assim se expressa Morandi numa célebre entrevista radiofônica de 25 abr. 1955, para “Voice of America”, e tal declaração tem sido com tanta frequência retomada e comentada por historiadores da arte em respectivas publicações e conferências, que se torna difícil qualquer tentativa de especificação bibliográfica.

Morandi in constituting the “brain”⁸ of the fundamental exhibition for European art in Kassel and, more specifically, in the 2012 edition of Documenta.

Morandi’s atemporality favors the confrontation of perspectives uncompromised by belonging to a specific period and to a certain historiography, it restores art to its primary gestures, to the essential metaphysics in the interrogation of the world, to an original coincidental split with the possibility of capturing in image the mute presence of objects and landscapes on which the gaze is projected. The constituting of the *object*, which for Cesare Brandi is Cézanne’s great lesson, matured specifically by Morandi,⁹ is also a reciprocal and ineluctable constituting of the *subject*, the territory that links artist and model without taking sides on perception, as the case of the Impressionists, nor by a fallacious illusionism of a naturalistic type. This unstable point of balance is the enigma that Morandi never abandons and never solves, in which he echoes his famous declaration that relegates all quarrels and dichotomies about 20th century painting to idleness, when he finds that “there is nothing more abstract than than the real”.¹⁰ And it is in the constant tension required by this balance that it is also necessary to understand all attempts to escape mistakes and the risk of subjectivism with the progressive disappearance of the human figure among Morandian motifs, as well as the neutralization of pictorial pretexts that occurs with the coloring of bottles and many objects that constitute the form repertoire that, in the small “theatre” of the artist’s studio, tended to lose outstanding phenomenal qualities to fit into a compact chromatic and attenuated luminosity, predisposing themselves to those figurations devoid of specific temporal signs or traces of irruptions from the unpredictability

8 As in the definition proposed by the Artistic Director of Documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, on the occasion of the exhibition’s press conference and on several occasions also documented on the exhibition’s official website.

9 BRANDI, C. “Cammino di Morandi”. In: BRANDI, C. *Morandi* (ed. M. Pasquali). Prato: Gili Ori, 2008, p. 32.

10 This is how Morandi expresses himself in a famous radio interview on April 25, 1955, for “Voice of America”, and this statement has been so often taken up and commented on by art historians in their respective publications and conferences, that any attempt at bibliographical specification becomes difficult.

temporais específicos ou de traços de irrupções da imprevisibilidade da vida que comprometeriam o hierático, porém humilde testemunho de presenças assim subtraídas às contingências do mundo. Da mesma forma, a luneta na casa de Grizzana servia para enquadrar as paisagens em determinadas porções, calibrando a distância de um real a ser tratado como modelo controlável. A pintura correspondente – livre de simbolismos, alegorias, lembranças ou de expressões de intencionalidade capazes de gerar mal-entendidos num indesejado confronto com as tendências bastante debatidas na época da sua realização – é o espaço de exercício não mimético de um operar que isola cromaticamente a superfície da tela, confere estrutura a uma peculiar aplicação do pigmento que vem exonerado da dependência da impressão retiniana e confirma aquela forma-cor que Roberto Longhi havia mapeado como trama unitária na arte italiana, vinculando também o empreendimento de Morandi a uma tradição radicada nas revoluções de Giotto e Piero della Francesca. Aquilo que Soby definia como “ordem nova variável e convincente” desdobra-se agora nas séries que permitem reconhecer elementos recorrentes e essencialidades de formas capazes, por exemplo, de propor analogias de figura entre as linhas básicas de fachadas de casas, na paisagem de colinas, e os volumes de objetos transfigurados e colocados na estrutura arquitetônica de naturezas-mortas. No apoio ao lado do cavalete, Giorgio Morandi estendia folhas para nelas marcar o contorno das bases dos objetos que ali recolocava, predispondo os pretextos compositivos concebidos em estúdio. Reconhecem-se pequenas anotações ao longo de circunferências e outros grafemas que constituem a prova de registros, traços para as variações de posição dos modelos elaboradas no decorrer das décadas e que agora fornecem o diagrama de um tempo condensado em imagem. São a estratificação de uma rítmica que experimentou presenças e epifanias de figuras que nunca cederam sua concrectude, mas continuam a ser ocasiões para uma constatação do próprio fato pictórico, que se impõe, mantém-se diante do olhar do artista em trabalho e entrega-se ao testemunho de quem observa o quadro. É um dado que não é superado por qualquer artifício ilusionista nem pela invenção de elementos compositivos abstratos e, nessa equilibrada e específica condição

of life that would compromise the hieratic, however humble witness of presences thus removed from the contingencies of the world. Likewise, the telescope in Grizzana’s house served to frame the landscapes in certain portions, calibrating the distance of something real to be treated as a controllable model. The corresponding painting – free from symbolism, allegories, memories or expressions of intentionality capable of generating misunderstandings in an unwanted confrontation with the trends that were much debated at the time of its creation – is the space for the non-mimetic exercise of an operation that chromatically isolates the surface of the canvas, gives structure to a peculiar application of the pigment that is exonerated from the dependence of retinal printing and confirms that color-shape that Roberto Longhi had mapped as a unitary web in Italian art, also linking Morandi’s undertaking to a tradition rooted in revolutions by Giotto and Piero della Francesca. What Soby defined as a “new variable and convincing order” now unfolds in series that allow us to recognize recurrent elements and essentialities in capable ways, for example, proposing figure analogies between basic lines of house facades, in the landscape of hills, and the volumes of objects transfigured and placed in the architectural structure of still-lives. On the support beside the easel, Giorgio Morandi spreaded sheets to mark the outline of the objects’ bases placed there by him, predisposing the compositional pretextos conceived in the studio. Small annotations along the circles and other graphemes are recognized as constituting proof of records, traces for the variations in the models’ position elaborated over the decades and that now provide the diagram of a time condensed in an image. They are the stratification of a rhythm that experienced presences and epiphanies of figures that never gave up their concreteness, but continue to be occasions for an observation of the pictorial fact itself, which imposes itself, remains in front of the artist’s gaze at work and surrenders to the testimony of those who observe the painting. It is a fact that is not overcome by any illusionist artifice or by the invention of abstract compositional elements and, in this balanced and specific material condition of painting, it does not give way to a possible referent of the figurative or to a pure idea unrelated to the real world. The ambiguous statute of the Morandian

GIORGIO MORANDI

Foglio con i segni di Morandi

Folha com marcações de Morandi

Sheet with Morandi’s signs

Sem data | Undated

lápiz sobre papel | pencil on paper

82,5 x 91,0 cm

Coleção | Collection Istituzione

Bologna Musei/Museo Morandi



material da pintura, não cede passagem a um possível referente do figurado nem à pura ideia sem relação com o mundo real. O estatuto ambíguo da imagem morandiana não precisa se qualificar em termos icônicos nem anicônicos, mas resiste na afirmação de sua autonomia própria, desenvolvendo-se em séries que fazem vibrar variações tímbricas e tonais, não redutíveis à arte *more geometrico demonstrata* de um Mondrian e sem necessidade de se legitimar na teorização dos pontos fundamentais da pintura modernista propostos por Clement Greenberg. Sobre seus próprios conceitos-base de *flatness* e bidimensionalidade, de integridade do plano pictórico e recusa de intenções narrativas, Greenberg poderia talvez ter encontrado forte estímulo e proveito na arte de Morandi, que certamente não lhe era desconhecida e que mesmo seu amado colega Lionello Venturi havia diversas vezes acompanhado com textos e na curadoria de mostras, como a retrospectiva *Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957* – rapidamente organizada em World House Galleries de

image does not need to qualify in iconic or non-iconic terms, but it resists the assertion of its own autonomy, developing in series that vibrate timbre and tonal variations, not reducible to the *more geometrico demonstrata* art of a Mondrian and without the need to legitimize the theorization of fundamental points of modernist painting proposed by Clement Greenberg. On his own basic concepts of flatness and two-dimensionality, of integrity of the pictorial plane and refusal of narrative intentions, Greenberg could perhaps have found a strong stimulus and benefit in Morandi’s art, which was certainly not unknown to him and which even his beloved colleague Lionello Venturi had accompanied with texts and curated exhibitions several times, such as in the retrospective *Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957* – quickly organized at the World House Galleries in New York between November 5 and December 5 of that year of 1957 – which marked triumphs, but also immense and unwanted efforts for the painter, who grudgingly had to give up energy and

Nova York entre 5 de novembro e 5 de dezembro daquele ano de 1957 – que assinalou triunfos, mas também imensos e indesejados esforços para o pintor, que a contragosto teve de ceder energias e concentração à repentina popularidade decorrente do prêmio que lhe fora concedido pela Bienal de São Paulo.

Longhi, no já citado discurso fúnebre, comenta o quanto Morandi se amargurava por não ter mais tempo para trabalhar nas inúmeras ideias que vinha desenvolvendo no período final de sua vida. Tal produção está certamente encaminhada e bem representada na coleção do Museo Morandi, que se beneficiou com a fundamental doação feita pela irmã do artista, Maria Teresa, com o destacado núcleo de pinturas em que os tons se abrem a uma dominância sempre mais clara. O ideal tabuleiro de xadrez das suas naturezas-mortas vê provas sistemáticas de um “roque”, que requerem as relações entre os elementos compositivos, nunca perdendo a unidade de organização cromática. Os alinhamentos dos modelos abrem com maior frequência a possibilidade de sobreposições que, em tal esquema, não inventam novas perspectivas ou ilusões de profundidade, mas aumentam a capacidade de resistência na superfície pictórica para além de qualquer tentação de distrair o olhar no reconhecimento de figurações de objetos em ambientes. As linhas que definem os horizontes de mesas ou de suaves declives de colinas tornam-se cada vez mais ocasiões para fundos homogêneos, margens permeáveis de aplicações de cor que não distinguem primeiros planos, mas concorrem para invenções de um espaço orgânico que muitas vezes se situa também na tela nua, na ausência e em vazios complementares do espaço preenchido da pintura, exercendo-se numa dialética que se acentua naquelas aquarelas que pintam o vazio e deixam as figuras emergirem por via negativa. A gravura, técnica que Morandi experimentou com grande sucesso e ensinou na Academia de Belas Artes de Bolonha, já é experiência de um prefigurar por conversão, na matriz, na chapa que é espelho e que aguarda a estampa para orientar o resultado da minuciosa previsão de quantidades de cores que as folhas, na sua permeabilidade, saberão distribuir numa imagem que é o negativo daquela marcada pelas pontas metálicas operadas pelo artista. E a morsura terá preparado a sua arquitetura, as vias da distribuição

concentration to the sudden popularity arising from the prize awarded to him by the São Paulo Biennial.

Longhi, in the aforementioned funeral speech, comments how Morandi felt bitter for not having more time to work on the countless ideas he had been developing in the final period of his life. Such production is certainly underway and well represented in the Morandi Museum collection, which benefited from the fundamental donation made by the artist's sister, Maria Teresa, with the outstanding group of paintings in which tones open up to an ever clearer dominance. The ideal chessboard of his still lifes sees systematic evidence of a “castling”, which requires the relationships between the compositional elements, never losing the chromatic organization unit. The alignments of the models more often open up the possibility of superimpositions that, in such a scheme, do not invent new perspectives or illusions of depth, but increase the resistance capacity of the pictorial surface beyond any temptation to distract the eye in recognizing figurations of objects in environments. The lines that define the horizons of tables or gentle slopes of hills increasingly become occasions for homogeneous backgrounds, permeable margins of color applications that do not distinguish the forefront, but compete for inventions of an organic space that is often situated also on the bare canvas, in the absence and in complementary voids of the painting's filled space, exerting itself in a dialectic that is accentuated in those watercolors that paint the void and let the figures emerge as a negative. Engraving, a technique that Morandi experimented with great success and taught at the Academy of Fine Arts in Bologna, is already an experience of prefiguring by conversion, in the matrix, in the plate that is a mirror and that awaits the print to guide the result of the meticulous forecast of quantities of colors that the sheets, in their permeability, will know how to distribute in an image that is the negative of the one marked by the metallic points operated by the artist. And the morsura will have prepared its architecture, the ways of chromatic distribution, corroding the bare metal parts on the plate, making the action of the acid penetrate in a bath, a pervasive immersion that seems to be an exemplary modality of action for the eidetic of Morandi, with his characteristic

cromática, corroendo as partes de metal postas a nu na chapa, fazendo penetrar a ação do ácido num banho, uma imersão pervasiva que parece ser uma modalidade exemplar de atuação para a eidética de Morandi, com aquela sua característica forma de ensaiar a aparição da imagem e, em termos mais específicos, com a prática de água-fortista que insistentemente exerceu também, com a sua prensa doméstica, em experimentações pessoais preliminares às estampas definitivas.

A variedade das técnicas não constitui a multiplicação de uma ideia iconográfica fundamental, mas deve ser entendida como território expandido e unitário de ações e gestos que em si trazem saber e dúvida ao mesmo tempo, de um fazer que é simultânea criação e conhecimento do “pôr-em-imagem”. As variantes técnicas sustentam a especificidade do já citado trabalho em série – são acomodatamentos fenomenológicos, aproximam-se do inatingível da arte, do seu irredutível excesso, da sua abstenção em tomar partido pelas coisas ou pelas ideias. Trata-se de visões concretas, e a sua declaração de que “se pode pintar qualquer coisa, basta apenas vê-la” sugere uma interpretação do trabalho de Morandi numa perspectiva heurística. A sua arte não pretende inventar nem reproduzir o mundo, mas descobre e frequenta o incerto limiar da revelação do real, mantém-se no enigma do seu ato de produção, numa tenaz atenção às ocasiões que possam reconduzir a uma sólida presença a catástrofe iminente do cotidiano.

way of rehearsing the appearance of the image and, in more specific terms, with the practice of aqua-fortista that he insistently exercised as well, with his domestic press, in personal experiments preliminary to the definitive prints.

The variety of techniques does not constitute the multiplication of a fundamental iconographic idea, but must be understood as an expanded and unitary territory of actions and gestures that in themselves bring knowledge and doubt at the same time, of a doing that is simultaneously creation and knowledge of the “putting-in-picture”. The technical variants support the specificity of the aforementioned series work – they are phenomenological accommodations, approaching the unattainable of art, its irreducible excess, its abstention from taking sides with things or ideas. These are concrete visions, and his statement that “you can paint anything, you just have to look at it” suggests an interpretation of Morandi's work from a heuristic perspective. His art does not intend to invent or reproduce the world, but it discovers and frequents the uncertain threshold of the revelation of the real, it remains in the enigma of its act of production, in a tenacious attention to occasions that can lead to a solid presence, the imminent catastrophe of daily life.

A ESCOLHA POR MORANDI THE CHOICE FOR MORANDI

Victor Tuon Murari*

Não há dúvidas de que a querela envolvendo o Grande Prêmio de Pintura da IV Bienal de São Paulo (1957) tenha entrado para os anais da instituição como um dos episódios mais polêmicos daquele período. A contenda girava em torno de dois nomes: Marc Chagall e Giorgio Morandi. O primeiro deles era amplamente reconhecido no meio artístico parisiense, ao passo que o segundo era um artista de temperamento reservado e que – apesar de haver participado de grandes exposições, como a *Twentieth-century Italian Art* (1949), no MoMA de Nova York – ainda não havia consagrado seu nome internacionalmente. Em paralelo, havia aqueles que apostavam em um terceiro nome: o do pintor inglês Ben Nicholson,¹ ganhador do Carnegie Prize de 1952 e que acabara de ter uma exposição retrospectiva na Tate Gallery, em Londres.

Como é de pleno conhecimento, a decisão do grande júri foi favorável a Giorgio Morandi. Não obstante, o parecer emitido pela entidade não foi suficiente para esmaecer os ânimos, e um debate acalorado tomou conta do circuito artístico brasileiro daquele ano. Todavia, antes de reverberarmos as polêmicas do período, cabe recordar a história da própria Bienal. Para tanto, devemos retornar a 1948 e recorrer à visita de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado à Bienal de Veneza. Naquele mesmo ano, o casal, que estava a passeio pela Europa, compareceu à 24ª edição do evento,² na qual os consortes puderam apreciar artistas como Cézanne, Van Gogh, Dalí, Kandinsky, Braque e Picasso, além dos italianos: Carrà, De Chirico, Casorati, de Pisis, entre outros.

There is no doubt that the dispute involving the Grand Painting Prize at the IV São Paulo Biennial (1957) entered the institution's annals as one of the most controversial episodes of that period. The dispute revolved around two names: Marc Chagall and Giorgio Morandi. The first of them was widely recognized in the Parisian art world, while the second was an artist of reserved temperament and who – despite having participated in large exhibitions such as the *Twentieth-century Italian Art* (1949), at the MoMA in New York – had not yet established his name internationally. In parallel, there were those who bet on a third name: that of the English painter Ben Nicholson,¹ winner of the Carnegie Prize of 1952 and who had just had a retrospective exhibition at the Tate Gallery, in London.

As is well known, the decision of the grand jury was favorable to Giorgio Morandi. However, the opinion issued by the entity was not enough to dampen tempers, and a heated debate took over the Brazilian artistic circuit that year. However, before reverberating the polemics of the period, it is worth recalling the history of the Biennial itself. To do so, we must return to 1948 and resort to the visit of Ciccillo Matarazzo and Yolanda Penteado to the Venice Biennial. That same year, the couple, who was travelling through Europe, attended the event's 24th edition,² in which the consorts were able to appreciate artists like Cézanne, Van Gogh, Dalí, Kandinsky, Braque and Picasso, in addition to Italians: Carra, De Chirico, Casorati, de Pisis, among others.

* Victor Tuon Murari é doutorando do PGEHA/USP como bolsista FAPESP

Victor Tuon Murari is a doctorate student at PGEHA/USP with a FAPESP scholarship.

1 O jornal *Correio da Manhã* publica: "Os leitores estarão lembrados de que o Itinerário [coluna de artes plásticas do periódico] anunciara, desde há muito, que a vitória no prêmio internacional de pintura seria de Morandi ou de Chagall, embora nenhum dos dois grandes pintores fossem, a nosso ver, merecedores de um prêmio de seu tipo numa exposição de tal natureza, como seriam Ben Nicholson, Albers e, se estivessem vivos ainda Feininger ou Pollock." Lassaigue explica o *Affaire Chagall* (os delegados brasileiros seriam contra Chagall). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. *Itinerário das Artes Plásticas*, p. 14.

2 A *XXVI Biennale di Venezia* ficou conhecida como a "bienal de reabertura". Pela primeira vez, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália estava em contato com outros nomes das vanguardas europeia e americana. Vale lembrar que, naquela ocasião, Morandi recebeu o Prêmio de Pintura Italiana.

1 The newspaper *Correio da Manhã* publishes: "Readers will be reminded that the Itinerário [the periodical's fine arts column] had long announced that Morandi or Chagall would win the international Prize in painting, although neither of the great two painters were, in our view, deserving of a prize of this kind in an exhibition of such a nature, as would be Ben Nicholson, Albers and, if they were still alive, Feininger or Pollock." Lassaigue explains the *Affaire Chagall* (Brazilian delegates would be against Chagall). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, September 27, 1957. *Fine Arts Itinerary*, p. 14.

2 The *XXVI Biennale di Venezia* became known as the "Reopening Biennial". For the first time since the end of World War II, Italy was in contact with other names in the European and American vanguards. It is worth remembering that, on that occasion, Morandi received the Italian Painting Prize.

Essa visita foi importante não somente pelas aquisições que viriam a compor o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM),³ mas também para incentivá-los na criação de uma versão brasileira do evento.⁴ Uma bienal em terras brasileiras poderia contribuir para a inserção do país no circuito artístico internacional, assegurando a São Paulo lugar de prestígio entre as capitais modernas. Essa caracterização transparece de forma bastante expressiva na publicação do catálogo da I Bienal de São Paulo. Nele, Lourival Gomes Machado escreve:

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador. Nesse momento impôs-se submeter o Museu de Arte Moderna a uma dura prova porquanto, se no estrangeiro não tivesse sua reputação firmada, melhor fora abandonar seu ousado projeto.⁵

Além da IV Bienal, em que nos deteremos mais atentamente nos parágrafos a seguir, Giorgio Morandi participou da primeira (1951) e da segunda (1953) edição do evento. Em sua primeira participação, foram expostas 10 pinturas e 25 gravuras, obras que, em grande parte, pertenciam à coleção do historiador da arte

This visit was important not only for the acquisitions that would make up the collection of the São Paulo’s Museum of Modern Art (MAM),³ but also to encourage them to create a Brazilian version of the event.⁴ A biennial in Brazilian land could contribute to the insertion of the country in the international artistic circuit, ensuring São Paulo a prestigious place among modern capitals. This characterization can be clearly seen in the publication of the 1st São Paulo Biennial’s catalogue. In it, Lourival Gomes Machado writes:

By its very definition, the Biennial should fulfill two main tasks: to place Brazilian modern art, not in simple confrontation, but in living contact with art from the rest of the world, at the same time that São Paulo would seek to conquer the position of world artistic center. The reference to Venice was inevitable; far from running from it, we tried to have it as a lesson worthy of study and, also, as an encouraging stimulus. At that moment, it was necessary to submit the Museum of Modern Art to a severe test, since if it had not established its reputation abroad, it would be better to abandon its daring project.⁵

Besides the IV Biennial, in which we will focus more closely on the following paragraphs, Giorgio Morandi participated in the first (1951) and second (1953) editions of the event. In his first participation, 10 paintings and 25 engravings were exhibited, works that, in large part, belonged to art historian Roberto Longhi’s collection,

Roberto Longhi, datadas entre 1929 e 1951; já na segunda, Morandi itinerou com 25 águas-fortes, com temas de naturezas-mortas e paisagens. A participação do artista na II Bienal rendeu-lhe o prêmio de melhor gravurista. Por isso, a imprensa local passou a considerá-lo “um dos mais importantes artistas modernos italianos.”⁶

Assim, ao ser apresentado à IV Bienal de São Paulo, Morandi não chegou como um simples desconhecido, mas sim como o artista que era o “nome que poderia obter o prêmio máximo de pintura”.⁷ A delegação italiana, principalmente no que se refere a Rodolfo Pallucchini, estava bastante consciente do papel que queria e deveria desempenhar nos certames brasileiros. Em carta a Ghiringhelli, o crítico afirmava que: “O comitê italiano, ao designar uma sala com as pinturas de Morandi para ser enviada a São Paulo, decidiu jogar uma grande cartada. As ações de Morandi estão em alta em todos os lugares, mesmo nos chamados ambientes estrangeiros abstratos.”⁸

Outro aspecto que não deve ser ignorado no que diz respeito àquela Bienal é a presença do influente diretor do MoMA, Alfred H. Barr Jr. A delegação italiana, utilizando a mesma artimanha da qual se valera o diretor americano na *Twentieth-century Italian Art*, propôs uma chave de leitura para as obras de Giorgio Morandi que o aproximava do artista holandês Piet Mondrian,⁹ que era visto na Europa, principalmente na Itália, como um dos mais fortes expoentes da pintura moderna. No catálogo da IV Bienal Pallucchini escreveu:

“What immediately impresses in the works of Giorgio Morandi – the admirable engraver born in Bologna in 1890 – is the lyrical force reflected in his works. Its lines are simple, no frills. However, what a power of expression in these prints and in these apparently simple and uncomplicated canvases! Such ability, with a few simple strokes, to express a world of poetry and suggestion, makes Morandi one of the most important modern Italian artists, as can be seen from the engravings he sent to our Biennial. He holds the Venice Municipality Prize, from the 1948 Biennial. He has works in museums in London, New York, Moscow, Paris, Milan, Vienna, etc.” The II São Paulo Biennial, The foreigners. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Dec. 13, 1953, p. 100.

Letter from Rodolpho Pallucchini to Roberto Longhi, March 29, 1957. See: BANDERA, Maria Cristina. *Le prime Biennali del dopoguerra*. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956). Milão: Editora Charta, 2000, p. 261.

Letter from Rodolpho Pallucchini to Gino Ghiringhelli, April 15, 1957. See: Idem. *Morandi Sceglie Morandi*: Corrispondenza con la Biennale 1947-1962. Milão: Editora Charta, 2001, p. 36.

In an interview with Eduardo Roditi, Morandi says: “I have nothing in common with Mondrian.” RODITI, Eduardo. *Dialogues on Art*. Londres: Ross Erikson, 1960, p. 55.

Em entrevista concedida a Eduardo Roditi, Morandi afirma: “Não tenho nada em comum com Mondrian.” RODITI, Eduardo. *Dialogues on Art*. Londres: Ross Erikson, 1960, p. 55.

dated between 1929 and 1951; on the second, Morandi toured with 25 etchings, with still lifes and landscape themes. The artist’s participation in the II Biennial earned him the award of best engraver. Therefore, the local press started to consider him “one of the most important Italian modern artists.”⁶

Thus, when presented at the IV São Paulo Biennial, Morandi did not arrive as a simple stranger, but as the artist who was “the name that could obtain the maximum prize in painting”.⁷ The Italian delegation, especially with regard to Rodolfo Pallucchini, was well aware of the role it wanted and should play in the Brazilian events. In a letter to Ghiringhelli, the critic stated that: “The Italian committee, by designating a room with Morandi’s paintings to be sent to São Paulo, decided to play a great game. Morandi’s shares are on the rise everywhere, even in so-called abstract foreign environments.”⁸

Another aspect that should not be ignored regarding that Biennial is the presence of the influential MoMA director, Alfred H. Barr Jr. The Italian delegation, using the same trick used by the American director at *Twentieth-century Italian Art*, proposed a key to the reading of Giorgio Morandi’s works that brought him closer to the Dutch artist Piet Mondrian,⁹ who was seen in Europe, especially in Italy, as one of the strongest exponents of modern painting. In the IV Biennial catalogue Pallucchini he wrote:

^[3] As aquisições de Cicillo e Yolanda daquele ano deram origem ao núcleo inicial de pinturas italianas que constituíram primeiramente o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Atualmente, tal coleção está sob salvaguarda do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Entre as 71 obras obtidas naquela ocasião, encontram-se duas naturezas-mortas de Giorgio Morandi, respectivamente de 1939 e 1946. Para mais, ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil, 2014. Tese (Livre-Docência em História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/pt-br.php> Acesso em 19 jul. 2021.

^[4] Sobre a disputa a respeito de quem teria sido o primeiro a ter a ideia sobre a criação de uma bienal, ver: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. *Danilo di Prete em ação*: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29112018-101540/publico/2018_RenataDiasFerrarettoMouraRocco_VOrig.pdf> Acesso em 19 jul. 2021.

^[5] MACHADO, L. G. “Introdução”. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 1951, p. 14.

^[3] The acquisitions of Cicillo and Yolanda that year gave rise to the initial nucleus of Italian paintings that first constituted the Museum of Modern Art in São Paulo. Currently, this collection is under the safeguard of the Contemporary Art Museum of the University of São Paulo. Among the 71 works obtained on that occasion, there are two still lifes by Giorgio Morandi, from 1939 and 1946, respectively. For more information, see: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Italian interwar painting in the Matarazzo Collections and the origins of the old MAM collection*: art and art criticism between Italy and Brazil, 2014. Thesis (Theses Module in Art History). University of São Paulo, São Paulo, 2015. Available at: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/pt-br.php> Accessed on July 19, 2021.

^[4] On the dispute over who would have been the first to come up with the idea of creating a biennial, see: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. *Danilo di Prete in action*: the construction of an artist in the exhibition system of the São Paulo Biennial, 2018. Thesis (Doctorate in Art Theory and Criticism). University of São Paulo, São Paulo, 2018. Available at: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29112018-101540/publico/2018_RenataDiasFerrarettoMouraRocco_VOrig.pdf> Accessed on July 19, 2021.

^[5] MACHADO, LG “Introduction”. In: SÃO PAULO ART MUSEUM. I Biennial of the Modern Art Museum of São Paulo. São Paulo: MAM, 1951, p. 14.

Morandi aproxima-se das pesquisas de Mondrian, embora num rumo estilístico diferente. As civilizações que os precederam determinaram-lhes uma história expressiva bem diferente; porém esse anseio dum espaço abstrato, proporcionado de modos tão diversos, historicamente realizados assentando em bases tão diferentes de tradição figurativa, junta-os ambos: torna-os homens do seu tempo.¹⁰

O leitor atento deve ter percebido que o predicado “moderno” é visto com frequência em torno do nome de Giorgio Morandi. Essa ideia é fundamental para entendermos o que pode ter motivado a comissão julgadora na escolha por tal artista. Isso não quer dizer que Chagall não fosse um artista moderno, ou que não atendesse aos critérios necessários para receber o prêmio, mas sim que o artista bolonhês respondia de maneira mais coerente às pretensões modernizadoras da própria instituição. O comunicado emitido pela Bienal para anunciar os vencedores reforça o argumento anterior. Nele lemos:

O júri internacional da IV Bienal associa-se à direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a fim de exprimir sua gratidão ao governo francês, que possibilitou a realização, pela primeira vez na América do Sul, de uma exposição da obra de Marc Chagall, que evidenciou de forma excepcional o gênio pictórico do mestre e seu papel histórico como pioneiro da arte do século XX.¹¹

Outro aspecto que deve ser levado em consideração quanto à escolha por Morandi é o da novidade. Mais do que isso, uma novidade “segura”. Dada a proporção internacional do evento,¹² é possível que a escolha tenha sido feita a partir da ideia de “criar uma tendência” e não simplesmente seguir o “papel histórico” do artista, como o comunicado deixa claro. Depois de muitos anos voltada para si mesma, a Itália viu-se obrigada a renegociar seu papel diante dos outros centros de cultura. Portanto, aquilo que o país tinha

Morandi approaches Mondrian’s research, though in a different stylistic direction. The civilizations that preceded them gave them a very different expressive history; but this yearning for an abstract space, provided in such different ways, historically done based on such different bases of figurative tradition, brings them both together: makes them men of their time.¹⁰

The attentive reader must have noticed that the predicate “modern” is often seen around the name Giorgio Morandi. This idea is fundamental for us to understand what may have motivated the judging committee to choose such an artist. This is not to say that Chagall was not a modern artist, or that he did not meet the criteria necessary to receive the award, but that the Bolognese artist responded more coherently to the institution’s own modernizing pretensions. The statement issued by the Biennial to announce the winners reinforces the previous argument. In it we read:

The international jury of the IV Bienal joins the direction of the Museum of Modern Art of São Paulo, in order to express its gratitude to the French government, which made it possible to hold, for the first time in South America, an exhibition with Marc Chagall’s works, who exceptionally evidenced the master’s pictorial genius and his historical role as a pioneer of 20th century art.¹¹

Another aspect that must be taken into account when choosing Morandi is the novelty. More than that, a “safe” novelty. Given the international proportion of the event, it¹² is possible that the choice was made from the idea of “creating a trend” and not simply following the artist’s “historical role”, as the statement makes clear. After many years of turning inward, Italy was forced to renegotiate its role vis-à-vis other cultural centers. Therefore, what the country had to offer in 1957 was surrounded by an

¹⁰ PALLUCCHINI, Rodolfo. Sala especial Giorgio Morandi. In: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* [catálogo]. São Paulo, 1957, p. 279.

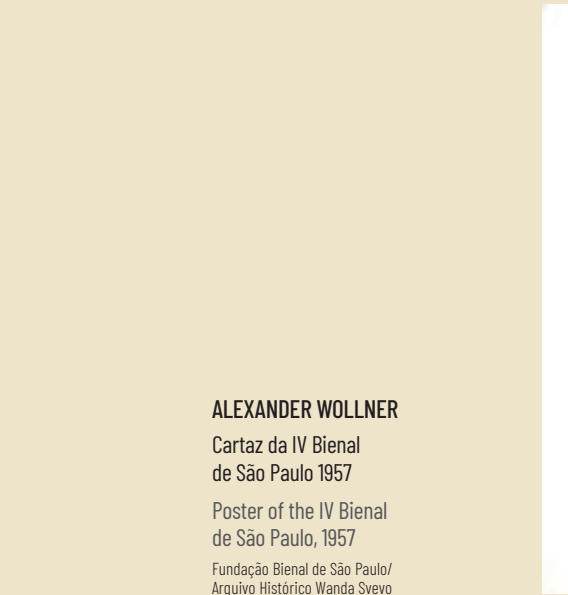
¹¹ MORANDI, da Itália, conquistou o Grande Prêmio Internacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1957, p. 10.

¹² Vale ressaltar que a IV Bienal possuía uma forte aura internacional, com cobertura da mídia estrangeira.

¹⁰ PALLUCCHINI, Rodolfo. Special Giorgio Morandi Room. In: *IV Biennial of the Modern Art Museum of São Paulo* [catalogue]. São Paulo, 1957, p. 279.

¹¹ MORANDI, from Italy, won the International Grand Prize. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, September 17, 1957, p. 10.

¹² It is noteworthy that the IV Biennial had a strong international aura, with foreign media coverage.



ALEXANDER WOLLNER

Cartaz da IV Bienal de São Paulo 1957

Poster of the IV Bienal de São Paulo, 1957

Fundação Bienal de São Paulo/ Arquivo Histórico Wanda Svevo

a oferecer, em 1957, era rodeado por uma aura de novidade. Em outras palavras, quando colocamos a questão em perspectiva, notamos o esforço italiano, corroborado pela exposição do MoMA de 1949, sendo correspondido pela instituição brasileira.

De maneira geral, os jornais brasileiros estiveram de acordo com a premiação. No entanto, o *Correio da Manhã* fez forte campanha a favor de Chagall, enquanto o jornal *O Estado de S. Paulo*, por sua vez, parece ter dado como natural a escolha por Morandi. No dia 27 de setembro, o jornal carioca questionou Jacques Lassaigne, comissário da delegação francesa, sobre sua maneira pouco combativa em relação à derrota de Chagall, tendo o francês respondido:

Acontece que os cinco delegados brasileiros... os cinco brasileiros que integravam o júri de premiação da Bienal estavam evidentemente contra a concessão do prêmio a Chagall. Estando eu em solo brasileiro, hóspede deste belo país, e sendo a mostra uma iniciativa do Brasil, essa circunstância deixou-me inteiramente inibido. Poderia argumentar longamente com os outros delegados estrangeiros, mas com a totalidade dos brasileiros do júri, positivamente eu não poderia fazê-lo.¹³

¹³ LASSAIGNE explica o *Affaire Chagall* (os delegados brasileiros seriam contra Chagall). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. Itinerário das Artes Plásticas, p. 14.



aura of novelty. In other words, when we put the issue in perspective, we notice the Italian effort, corroborated by the MoMAs 1949 exhibition, being matched by the Brazilian institution.

In general, Brazilian newspapers agreed with the award. However, *Correio da Manhã* strongly campaigned in favor of Chagall, while the newspaper *O Estado de S. Paulo*, in turn, seems to have taken Morandi’s choice naturally. On September 27, the Rio de Janeiro newspaper questioned Jacques Lassaigne, commissioner of the French delegation, about his less combative manner in relation to Chagall’s defeat, with the Frenchman responding:

It so happens that the five Brazilian delegates... the five Brazilians who were part of the Biennial’s award jury were evidently against granting the prize to Chagall. Being on Brazilian soil, a guest of this beautiful country, and the exhibition being Brazil’s initiative, this circumstance left me completely inhibited. I could argue at length with other foreign delegates, but with all the Brazilians on the jury, I positively couldn’t do it.¹³

¹³ LASSAIGNE explains *Affaire Chagall* (Brazilian delegates would be against Chagall). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, September 27 1957. Itinerary of the Plastic Arts, p. 14.



Vista da sala da representação nacional da Itália na IV Bienal de São Paulo

View of the room of the national representation of Italy at the IV Bienal de São Paulo

1957

Fundação Bienal de São Paulo/
Arquivo Histórico Wanda Svevo

Por outro lado, Paulo Mendes de Almeida, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 1 de fevereiro de 1958, adota um tom conciliador e resume a contenda, dizendo que “fosse ele [o prêmio] dado a Ben Nicholson ou a Marc Chagall, os protestos surgiriam da mesma forma.”¹⁴ E continua:

Assim, devo dizer que foi com sincera mágoa que li as impensadas palavras de Rubem Braga sobre um pintor de tão grande valia como Morandi, palavras que ouvi repetidas por tantos, tantas vezes – críticos de arte e pintores inclusive – como coisa “bem bolada”, como se costuma falar. Numa exposição de arte moderna, onde se via tão soberba coleção de quadros de um artista vibrante, pessoal e diferente, como Chagall, seria incompreensível que se premiasse as “garrafinhas vazias” de Morandi. Tanto mais chocantes tais observações, quando elas trazem

On the other hand, Paulo Mendes de Almeida, in an article published in *O Estado de S. Paulo*, on February 1, 1958, adopts a conciliatory tone and summarizes the dispute, saying that “were it [the prize] given to Ben Nicholson or to Marc Chagall, the protests would arise in the same way.”¹⁴ He continues:

So, I must say that it was with sincere regret that I read Rubem Braga’s thoughtless words about a painter of such great value as Morandi, words that I heard repeated so many times – art critics and painters included – as a thing “well thought out”, as they say. In a modern art exhibition, where one could see such a superb collection of paintings by a vibrant, personal and different artist like Chagall, it would be incomprehensible to reward Morandi’s “small empty bottles”. Such observations are all the more shocking, when they bear the

¹⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Ecos da IV Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1958. Suplemento literário, p. 14.

¹⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Echoes of the IV Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, February 1, 1958. Literary Supplement, p. 14.

a assinatura de Rubem Braga, ele próprio tão morandiano na sua literatura, tão avesso ao retumbante, de soluções tão felizes com recursos aparentemente tão simples, e em que o melhor é o que se tece dos pequenos fatos, dos incidentes menores, mas tão carregados de sentido humano.¹⁵

Além dos jornalistas e dos críticos, alguns artistas também foram questionados sobre a premiação. Em 27 de setembro de 1957, o *Jornal do Brasil* publicou uma entrevista com Fayga Ostrower, ganhadora do Grande Prêmio Nacional de Gravura daquele ano. A artista parecia confusa quanto à participação de Chagall na disputa pelo prêmio, mas, ao mesmo tempo, esclareceu que “tanto Morandi quanto Nicholson mereciam ganhá-lo.”¹⁶ Já Flavio de Carvalho, que naquela edição havia sido preterido,¹⁷ entendeu que a escolha por Morandi teria sido consequência de uma outra querela que envolvia artistas figurativos *versus* artistas abstratos. De acordo com ele, “premiaram Morandi para amenizar a atitude tola do júri; é uma contradição, pois ele é figurativista”.¹⁸

¹⁵ Ibid.

¹⁶ “- Ficou contente com o de Morandi, o Grande Prêmio? – Foi uma boa solução. Tanto o Morandi quanto o Nicholson mereciam ganhá-lo. Talvez em Morandi seja maior a força criadora, sendo ele também menos eclético que o Nicholson.
- E o Chagall?
- É pena o Chagall não ter recebido prêmio semelhante. Será que a sala dele, na Bienal, concorria ao Grande Prêmio?
- Creio que sim.
- É estranho. Mas é mesmo muito difícil resolver. Os dois – ele e Morandi – têm dado grande contribuição à arte moderna. Bem, talvez não quisessem dar o prêmio de 100 mil cruzeiros a ele. Chagall é um artista maior que Nicholson. Entre Morandi e Chagall é difícil escolher.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1957, p. 8.

¹⁷ *O Correio da Manhã* reporta: “A crise que se aguardava entre os artistas plásticos, recusados total ou parcialmente pelo júri da IV Bienal de São Paulo, teve hoje desenvolvimento excepcional. Iniciou-se com os protestos do pintor Flavio de Carvalho em entrevista violenta aos jornais desta capital, teve desenvolvimento com vários protestos individuais junto ao senhor Francisco Matarazzo Sobrinho, e culminou com a reunião de dezenas de artistas no auditório do Museu de Arte Moderna, onde foram travados violentos debates entre o sr. Matarazzo, os críticos Mário Pedrosa, Luiz Jardim e o professor Pfalfer e outros artistas. A discussão foi acalorada exigindo a maioria dos artistas presentes que o sr. Matarazzo anulasse como presidente do Museu as decisões do júri de seleção que cortara 86 por cento dos trabalhos enviados à Bienal.” MAURÍCIO, Jayme. Protestos dos artistas de São Paulo contra o júri da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 maio 1957, p. 12.

¹⁸ A. J. G. Os Rebeldes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1957, p. 4.

signature of Rubem Braga, himself so Morandian in his literature, so averse to the resounding, of such happy solutions with apparently such simple resources, and where the best is what is woven from little facts, from minor incidents, but so charged with human meaning.¹⁵

In addition to journalists and critics, some artists were also asked about the award. On September 27, 1957, *Jornal do Brasil* published an interview with Fayga Ostrower, winner of that year’s National Engraving Prize. The artist seemed confused about Chagall’s participation in the competition for the prize, but at the same time, she clarified that “both Morandi and Nicholson deserved to win it.”¹⁶ Flávio de Carvalho, who had been passed over in that edition,¹⁷ understood that the choice for Morandi would have been the consequence of another dispute involving figurative versus abstract artists. According to him, “they rewarded Morandi to ease the jury’s foolish attitude; it is a contradiction, as he is figurativist”.¹⁸

¹⁵ Ibid.

¹⁶ “- Were you happy with Morandi’s Grand Prix? – It was a good solution. Both Morandi and Nicholson deserved to win it. Perhaps in Morandi the creative force is greater, he is also less eclectic than Nicholson.
- And Chagall?
- It’s a shame Chagall didn’t receive a similar award. Could his room at the Bienal compete for the Grand Prix?
- I think so.
- Is weird. But it’s really hard to solve. The two – he and Morandi – have made a great contribution to modern art. Well, maybe they didn’t want to give him the prize of 100,000 cruzeiros. Chagall is a greater artist than Nicholson. Between Morandi and Chagall it’s hard to choose.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, September 27, 1957, p. 8.

¹⁷ *The Correio da Manhã* reports: “The crisis that awaited among artists, fully or partially rejected by the jury of IV São Paulo Biennial, had exceptional development today. It began with the protests of the painter Flavio de Carvalho in a violent interview to newspapers of this capital, developed with several individual protests with Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho, and culminated in the meeting of dozens of artists in the auditorium of the Modern Art Museum, where violent debates were held between Mr. Matarazzo, critics Mário Pedrosa, Luiz Jardim and professor Pfalfer and other artists. The discussion was heated demanding most artists present that Mr. Matarazzo annulled, as president of the Museum, the decisions of the selection jury that had cut 86 percent of the works sent to the Biennial.” MAURITIUS, Jayme. Protests by São Paulo artists against the Biennial jury. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, May 25, 1957, p. 12.

¹⁸ AJG The Rebels. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, September 21, 1957, p. 4.



Entrega do Grande Prêmio Internacional da IV Bienal de São Paulo na Embaixada do Brasil em Roma.

Da esquerda para direita: Embaixador da Bélgica em Roma Van der Elst, Giorgio Morandi, Embaixatriz Alencastro Guimarães, Embaixador A. C. de Alencastro Guimarães

Award of the International Grand Prix of the IV Bienal de São Paulo at the Embassy of Brazil in Rome.

From left to right: Ambassador of Belgium in Rome Van der Elst, Giorgio Morandi, Ambassador Alencastro Guimarães, Ambassador A.C. de Alencastro Guimarães

Fundação Bienal de São Paulo/
Arquivo Histórico Wanda Svevo

Possivelmente, as declarações mais comprometedoras partiram de Di Cavalcanti. Ele, que acabara de voltar de Nova York, também questionado sobre a premiação, respondeu sem pestanejar:

– É ótimo, o prêmio não deixa de ser justo, mas, por Deus, é um “petit maître”. Não prevalece junto a Chagall, por exemplo. Não tem a medida. O júri saiu-se muito bem, pela lateral, considerando Chagall “hors-concours”. Aliás, o prêmio a Morandi já estava decidido há muito tempo. Já em Veneza todo o mundo sabia que o homem ia ganhar em São Paulo.

– Posso publicar isso?

– Pode. Depois, se eu quiser, desminto...¹⁹

Possibly the most compromising statements came from Di Cavalcanti. He, who had just returned from New York, also asked about the award, replied without blinking:

– It’s great, the award is fair, but, by God, it’s a “petit maitre”. It doesn’t prevail with Chagall, for example. There’s no measure. The jury did very well, on the sidelines, considering Chagall “hors-concours”. By the way, the prize to Morandi had already been decided for a long time. In Venice, everyone knew that the man was going to win in São Paulo.

– Can I publish this?

– You can. Afterwards, if I want, I’ll deny it...¹⁹

¹⁹ BIENAL de São Paulo: O maior certame artístico... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1957, p. 17.

¹⁹ São Paulo BIENNIAL: The greatest artistic event... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, September 25, 1957, p. 17.

A declaração de Di forçou Lívio Abramo, um dos brasileiros que compunham o júri, a se pronunciar. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, Lívio esclareceu:

Não houve nada disso. Não pretendo comentar com maiores detalhes essas declarações. Basta dizer que os votos dos brasileiros no júri são apenas de cinco sobre dezesseis: havia onze estrangeiros. Para a concessão do grande prêmio são necessários nove décimos do júri. Morandi obteve cinco votos brasileiros e dez estrangeiros. Foi, portanto, eleito sobretudo por estes.²⁰

A escolha de Giorgio Morandi pode não ter sido consensual, pode nem mesmo ter agradado à classe artística brasileira como um todo, mas uma coisa é certa: foi uma escolha coerente, dados os parâmetros adotados naquela edição do evento, sendo coerente também em relação à história da própria instituição. Além disso, a IV Bienal de São Paulo protagonizou um episódio marcante para a história da arte brasileira, pois é fato que, mesmo garantindo sua presença nas edições seguintes,²¹ a delegação francesa dissolveu-se e a V Bienal foi composta por obras do Gabinete das Estampas da Biblioteca Nacional de Paris.

²⁰ MAURICIO, Jayme. Votei sempre com minha consciência. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 out. 1957, p. 10.

²¹ “- E zangou-se a França, M. Lassaigue? Voltará na V Bienal? – arriscamos. – Não vejo por que a França zangar-se-ia com isso, nem vejo em que poderia a situação atingir a glória de Chagall. Também não vejo por que deixaríamos de comparecer às próximas Bienais. Nem sempre o prêmio poderá ser francês. O que deve ser esclarecido é a minha situação ou, conforme se disse, a minha pouca combatividade por Chagall, motivada pela clara reação aos delegados brasileiros.” MAURICIO, Jayme. “Lassaigue explica o Affaire Chagall (os delegados brasileiros seriam contra Chagall)”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. Itinerário das Artes Plásticas, p. 14.

Di’s statement forced Lívio Abramo, one of the Brazilians who made up the jury, to speak. In an interview with *Correio da Manhã*, Lívio clarified:

There was nothing like that. I do not intend to comment on these statements in greater detail. Suffice it to say that the votes of Brazilians in the jury are only five out of 16: there were eleven foreigners. To award the grand prize, nine tenths of the jury are required. Morandi got five Brazilian votes and ten foreign ones. It was, therefore, elected above all by them.²⁰

The choice for Giorgio Morandi may not have been consensual, it may not even have pleased the Brazilian artistic class as a whole, but one thing is certain: it was a coherent choice, given the parameters adopted in that edition of the event, and it was also coherent in relation to history of the institution itself. In addition, the IV São Paulo Biennial staged a remarkable episode in the history of Brazilian art, as it is a fact that, even as it guaranteed its presence in the following editions,²¹ the French delegation dissolved and the V Biennial was composed of works by the Cabinet of Prints from the National Library of Paris.

²⁰ MAURICIO, Jayme. I always voted with my conscience. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, October 2, 1957, p. 10.

²¹ “- And was France angry, M. Lassaigue? Will you be back at the V Biennial? – we risked. – I don’t see why France would be angry about this, nor do I see how the situation could reach Chagall’s glory. Nor do I see why we would not attend the next Biennials. The prize may not always be French. What should be clarified is my situation or, as has been said, my lack of combativeness towards Chagall, motivated by the clear reaction to the Brazilian delegates.” MAURICIO, Jayme. “Lassaigue explains Affaire Chagall (Brazilian delegates would be against Chagall)”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, September 27 1957. Fine Arts Itinerary, p. 14.



O MUSEO MORANDI DE BOLONHA

THE MORANDI MUSEUM OF BOLOGNA

Alberto Salvadori
Entrevista | Interview
Lorenzo Sassoli de Bianchi
e | and Roberto Grandi

pp. 44-45

Detalhe da mesas de trabalho de Giorgio Morandi do atual Museo Morandi, Bolonha
Detail of Giorgio Morandi's worktable of the current Morandi museum, Bologna
2021

Quase trinta anos após sua fundação, o Museo Morandi tem despertado um crescente e exponencial interesse mundial pelo grande artista italiano a que é dedicado. A gênese do museu, a sua implantação e os seus objetivos futuros estão apresentados abaixo, numa conversa com Lorenzo Sassoli de Bianchi, que ocupou o cargo de presidente da instituição por quase vinte anos, e com aquele que é o atual presidente, Roberto Grandi.

Alberto Salvadori (A.S.):
Quando e como nasce o Museo Morandi?

Lorenzo Sassoli de Bianchi (L.S.): O museu foi inaugurado em 1993, graças às 214 obras doadas pela irmã do pintor, Maria Teresa – obras que ilustram o percurso artístico do grande mestre e que têm um especial valor, por se tratar de sua coleção pessoal. O então prefeito de Bolonha, Renzo Imbeni, promoveu o nascimento do museu, pondo à disposição as prestigiosas salas do Palazzo d'Accursio. A partir de 1995, o museu passou a fazer parte da instituição comunal Galleria d'Arte Moderna, depois denominada Bologna Musei, para a qual confluíram sucessivamente todos os museus da Comuna, e a qual tive a honra de presidir até 2016.

A.S.: Qual foi a mudança de percepção da obra de Morandi desde o momento da abertura do museu até o período de sua presidência?

L.S.: O Museo Morandi tem a tarefa de valorizar o conhecimento do percurso único da arte e da vida do grande mestre, inclusive por meio das consonâncias e das semelhanças com outros artistas.

Assim, a atividade do museu foi, desde o início, especialmente dinâmica, organizando nas suas salas exposições de artistas afins a Giorgio Morandi: desde Paul Klee a Bernd e Hilla Becher. Em paralelo, procurou-se difundir o conhecimento internacional de Morandi, organizando exposições monográficas em importantes museus do mundo. Essa atividade posicionou progressivamente Morandi como um dos pintores mais significativos

Almost thirty years after its foundation, the Morandi Museum has aroused a growing and exponential worldwide interest in the great Italian artist to which it is dedicated. The genesis of the museum, its implementation and its future goals are presented below, in a conversation with Lorenzo Sassoli de Bianchi, who held the position of president in the institution for almost twenty years, and with the current president, Roberto Grandi.

Alberto Salvadori (A.S.):
When and how was the Morandi Museum born?

Lorenzo Sassoli de Bianchi (L.S.): The museum was inaugurated in 1993, thanks to the 214 works donated by the painter's sister, Maria Teresa – works that illustrate the artistic journey of the great master and that have a special value, since it is his personal collection. Bologna's former Mayor, Renzo Imbeni, promoted the birth of the museum, making the prestigious Palazzo d'Accursio rooms available. From 1995 onwards, the museum became part of the Galleria d'Arte Moderna communal institution, later called Bologna Musei, to which all the museums in the Commune successively converged, and which I had the honor of chairing until 2016.

A.S.: What has been the change in perception of Morandi's work since the opening of the museum until the period of your presidency?

L.S.: The Morandi Museum has the task of enhancing the knowledge of the unique artistic journey of the great master's art and life, including its consonances and similarities with other artists.

Thus, the activity of the museum was, from the beginning, particularly dynamic, organizing in its rooms exhibitions of artists related to Giorgio Morandi: from Paul Klee to Bernd and Hilla Becher. In parallel, an attempt was made to spread international knowledge of Morandi, organizing monographic exhibitions in important museums around the world. This activity progressively positioned Morandi as one of the most significant painters of the 20th century.

do século 20. Um artista que praticou a pintura como uma projeção de si, caracterizada por um forte sentimento supra-histórico, atingindo momentos de um absoluto poético supremo. A qualidade artística de Giorgio Morandi, que supera e transpõe os limites do gosto e das expectativas do lugar onde ele nasceu e viveu, vem-se impondo mais e mais à consideração e à descoberta de públicos internacionais, portadores de demandas e exigências diversas e imprevisíveis. Em particular, Morandi tem-se afirmado como um *"artist's artist"*, isto é, um artista amado por inúmeros artistas de gerações posteriores, que nele encontram não só uma extrema qualidade pictórica, mas também uma abordagem conceitual da arte antecipadora de muitas tendências. Tive oportunidade de verificar esse interesse, entrevistando os visitantes de importantes exposições morandianas, nas quais a presença de artistas entre os espectadores era especialmente significativa.

A.S.: Quais foram as etapas principais da atividade do museu no período do seu mandato como presidente?

L.S.: Trata-se de uma longa lista de atividades e mostras realizadas primeiramente sob a direção de Marilena Pasquali, depois de Peter Weirmeir e, posteriormente, de Gianfranco Maraniello. Cito as mais importantes: do confronto com Cézanne nas salas do museu à grande mostra antológica do Metropolitan de Nova York, da magnífica exposição no Palais des Beaux Arts de Bruxelas à participação na Documenta e à memorável mostra monográfica de Seul, cidade símbolo da contemporaneidade e da projetualidade oriental.

Algumas importantes mostras internacionais de Morandi, como a nova-iorquina, foram fruto da inteligente iniciativa da excelente historiadora da arte Cristina Bandera, e da qual o Museo Morandi participou com as suas valorosas curadoras Lorenza Selleri e Alessia Mais. Em momento algum faltou a valiosíssima contribuição de Carlo Zucchini, garante da doação de Maria Teresa Morandi e grande especialista no pintor bolonhês. O museu recebeu um grande número de doações e empréstimos ao longo dos anos, graças ao prestígio crescente do artista e da instituição museal.

An artist who practiced painting as a projection of himself, characterized by a strong supra-historical feeling, reaching moments of a supreme poetic absolute. Giorgio Morandi's artistic quality, which surpasses and transposes the limits of taste and expectations of the place where he was born and lived, has imposed itself more and more on the consideration and discovery of international audiences, bearers of diverse and unforeseen demands and requirements. In particular, Morandi has asserted himself as an *"artist's artist"*, that is, an artist loved by countless artists of later generations, who find in him not only an extreme pictorial quality, but also a conceptual approach to art that anticipated many trends. I had the opportunity of verifying this interest by interviewing visitors of important Morandian exhibitions, in which the presence of artists among the spectators was especially significant.

A.S.: What were the main stages of the museum's activity during your term as president?

L.S.: It is a long list of activities and exhibitions held first under the direction of Marilena Pasquali, then Peter Weirmeir and, later, Gianfranco Maraniello. I will mention the most important ones: from the confrontation with Cézanne in the museum's rooms to the great anthological Metropolitan exhibition in New York, from the magnificent exhibition at the Palais des Beaux Arts in Brussels to the participation in Documenta and the memorable monographic exhibition in Seoul, a city that symbolizes contemporaneity and Eastern projectuality.

Some important international Morandi exhibitions, such as the New York one, were the result of the intelligent initiative by excellent art historian Cristina Bandera, in which the Morandi Museum participated with its valuable curators Lorenza Selleri and Alessia Mais. At no time was the invaluable contribution of Carlo Zucchini missing, as guarantor of Maria Teresa Morandi's donation and great specialist in the Bolognese painter. The museum received a great number of donations and loans over the years, thanks to the growing prestige of the artist and the institution.



Fachada e interior do museu Casa Morandi, Bolonha
Facade and interior of the Casa Morandi museum, Bologna
2021



Detalhe da mesa de trabalho de Giorgio Morandi do atual Museo Morandi, Bolonha
Detail of Giorgio Morandi's worktable of the current Morandi museum, Bologna
2021

Quero, por fim, destacar a importância do projeto de Roberto Grandi, o meu sucessor na presidência dos museus bolonheses, para dar uma sede definitiva ao Museo Morandi no Palazzo Magnani, situado na área cultural da Manifattura delle Arti. Assim, as obras de Giorgio Morandi poderão atestar plenamente essa grande experiência artística que, já iniciada por volta de 1915 e continuada por mais meio século, tornou-se o eixo central da condição humana identificada com a transcendência visionária, sem vínculo de tempo nem de espaço.

A.S.: Quais são as expectativas para um museu monográfico como o Museo Morandi em um sistema museal tão heterogêneo e articulado como o bolonhês?

Roberto Grandi (R.G.): Um museu monográfico dedicado a Morandi deve-se posicionar de modo único e diferenciado não só como parte do sistema museal da cidade, mas também na consciência dos cidadãos bolonheses que, como aconteceu com Guglielmo Marconi, nunca o consideraram suficientemente como uma presença que valoriza a identidade cultural da cidade dentro e fora das fronteiras nacionais. A constituição de um museu monográfico deve ser ocasião para promover Morandi, em primeiro lugar, perante os cidadãos que devem sentir crescer em si o orgulho por terem tido entre os seus concidadãos um dos maiores artistas do século passado. Até agora, segundo a percepção do público, o Museo Morandi tem sido penalizado não tanto pelo sistema museal de Bolonha, heterogêneo e articulado, como em outras cidades ricas, em espaços museais diversificados, mas sim pela sua colocação conjunta, primeiro no Palazzo d'Accursio, ao lado das Collezioni Comunali d'Arti, e depois numa ala do ex-Forno del Pane. Tais localizações conjuntas foram consequência de situações objetivas, mas agora é preciso avançar.

A.S.: O Museo Morandi apresenta tal riqueza de conteúdos graças à importância do seu protagonista, que requer talvez uma colocação numa nova sede. Existe algum projeto nessa direção, e quais são as expectativas e a projetualidade que o definirá?

R.G.: Hoje, o Museo Morandi, a maior e mais importante coleção pública dedicada ao mestre, abrange 62 pinturas, 18 aquarelas, 92 desenhos, 88 águas-fortes,

Finally, I would like to highlight the importance of Roberto Grandi's project, my successor in the presidency of the Bolognese museums, for giving permanent headquarters to the Morandi Museum in the Palazzo Magnani, located in the cultural area of the Manifattura delle Arti. Thus, the works of Giorgio Morandi will fully attest to this great artistic experience which had already started around 1915 and continued for another half century, and became the central axis of the human condition identified with visionary transcendence, without a link of time or space.

A.S.: What are the expectations for a monographic museum like the Morandi Museum in a museum system as heterogeneous and articulated as the Bolognese?

Roberto Grandi (R.G.): A monographic museum dedicated to Morandi must position itself in a unique and differentiated way not only as part of the city's museum system, but also in the conscience of the Bolognese citizens who, as happened with Guglielmo Marconi, never considered him sufficiently as a presence that values the cultural identity of the city within and beyond national borders. The constitution of a monographic museum should be an opportunity to promote Morandi, in the first place, to citizens who should feel a growing pride in having had among their fellow citizens one of the greatest artists of the last century. Until now, according to public perception, the Morandi Museum has been penalized not so much by Bologna's heterogeneous and articulated museum system, as in other rich cities, in diversified museum spaces, but by its joint placement, first in the Palazzo d' Accursio, next to the Collezioni Comunali d'Arti, and then in a wing of the former Forno del Pane. Such joint locations were a consequence of objective situations, but now it is necessary to move forward.

A.S.: The Morandi Museum presents such a wealth of contents thanks to the importance of its protagonist, which perhaps requires placement in a new location. Is there any project in this direction, and what are the expectations and projectuality that will define it?

R.G.: Today, the Morandi Museum, the largest and most important public collection dedicated to the master,

2 esculturas, 2 gravuras e outras 40 obras generosamente cedidas por particulares em regime de comodato gratuito temporário.

Em 18 de dezembro de 2020, a Comuna de Bolonha adquiriu o imóvel Palazzina Magnani, dos inícios do século 18, com um amplo jardim, situado na Via Azzo Gardino, na área da “Manifattura delle Arti”, em diálogo físico direto com o MAMbo, com o objetivo de abrigar as obras do artista num edifício capaz de tutelar e valorizar a visão íntima de sua poética.

O museu, em igualdade com os museus monográficos mais importantes do mundo, não será apenas a sede expositiva da obra do mestre, mas será configurado como um verdadeiro centro de estudos e pesquisas para todos os que quiserem aprofundar a compreensão da sua arte, com uma biblioteca especializada e um arquivo que conserva documentos morandianos. O espaço dedicado a mostras temporárias permitirá confrontos e relações da obra de Morandi tanto com os mestres antigos, sobre os pontos de referência, quanto com artistas contemporâneos que encontraram na arte de Morandi o ponto de partida para novos desenvolvimentos e pesquisas, para uma contínua e necessária reatualização da sua figura. As aulas didáticas serão dedicadas às atividades laboratoriais, que já hoje são frequentes.

O museu monográfico Giorgio Morandi será também o ponto de partida de percursos morandianos que abrangem a casa do artista na Via Fondazza 36, onde ele residiu durante toda a vida, e a casa Morandi em Grizzana Morandi, no Apenino bolonhês, onde o mestre passou alguns verões.

O museu oferecerá a possibilidade de uma imersão crítica e totalizante no universo morandiano. Uma experiência única para os visitantes.

A.S.: Na sua posição de presidente da instituição, quais são as perspectivas contemporâneas e futuras que deseja e/ou prevê para um artista como Morandi?

R.G.: O fato de já prever para o futuro Museo Morandi um comitê científico internacional, um grupo internacional para o projeto arquitetônico e o envolvimento de grandes

comprises 62 paintings, 18 watercolors, 92 drawings, 88 etchings, 2 sculptures, 2 engravings and 40 other works generously donated by private individuals on a free lending temporary basis.

On December 18, 2020, the Bologna Commune acquired the Palazzina Magnani property, from the beginning of the 18th century, with a large garden, located in Via Azzo Gardino, in the “Manifattura delle Arti” area, in direct physical dialogue with MAMbo, with the objective of housing the artist’s works in a building capable of protecting and enhancing the intimate vision of his poetics.

The museum, on equal footing with the most important monographic museums in the world, will not only be the exhibition headquarter of the master’s work, but will be configured as a true center of studies and research for all who want to deepen the understanding of his art, with a specialized library and an archive that conserves Morandian documents. The space dedicated to temporary exhibitions will allow confrontations and relationships of Morandi’s work both with the old masters, on points of reference, and with contemporary artists who found in Morandi’s art the starting point for new developments and research, for a continuous and needed action to refresh its figure. The didactic classes will be dedicated to laboratory activities, which are already frequent today.

The Giorgio Morandi monographic museum will also be the starting point for Morandian routes that include the artist’s house in 36 Via Fondazza, where he lived throughout his life, and the Morandi house in Grizzana Morandi, in the Bolognese Apennine, where the master spent a few summers.

The museum will offer the possibility of a critical and totalizing immersion in the Morandian universe. A unique experience for visitors.

A.S.: In your position as president of the institution, what are the contemporary and future perspectives you want and/or foresee for an artist like Morandi?

R.G.: The fact that for the future Morandi Museum, an international scientific committee, an international

Detalhe da mesa de trabalho de Giorgio Morandi do atual Museo Morandi, Bolonha
Detail of Giorgio Morandi’s worktable of the current Morandi museum, Bologna
2021





Detalhes das mesas de trabalho de Giorgio Morandi no atual Museo Morandi, Bolonha

Details of Giorgio Morandi's worktables in the current Morandi museum, Bologna.

2021



artistas para a preparação de algumas salas mostra a consciência do reconhecimento internacional de Morandi. A grandeza de Morandi é cada vez mais reconhecida, seja pela valorização que suas obras alcançam nos leilões, seja pelo número crescente de artistas que sentem em alguma medida uma relação de proximidade com a obra morandiana. São muitos os testemunhos que chegam ao museu. Acrescente-se a isso a multiplicação de mostras de Morandi que são realizadas em todos os continentes, para as quais emprestamos obras ou que organizamos diretamente. Tenho certeza de que esse interesse crescente por Morandi poderá encontrar uma referência importante de valorização no museu monográfico para aprofundar a atividade artística também nos seus processos produtivos e na sua técnica refinada. É um estímulo crescente para iniciativas específicas de promoção junto a diversos tipos de público.

group for architectural design and the involvement of great artists in the preparation of some rooms is already foreseen, shows the awareness of Morandi's international recognition. Morandi's greatness is increasingly recognized, whether because of the increased value that his works achieve at auctions, or because of the growing number of artists who feel, in some measure, a close relationship with the Morandian work. There are many testimonies that reach the museum. Add to that the multiplication of Morandi's exhibitions that are held on all continents, to which we lend works or which we organize directly. I am sure that this growing interest in Morandi will be able to find an important reference of appreciation in the monographic museum to deepen artistic activity also in its productive processes and in its refined technique. It is the increase of an incentive for specific promotion initiatives with different types of public.



OBRAS
WORKS

GIORGIO MORANDI

Paesaggio - I camini dell'arsenale nei dintorni di Bologna - Vitali Inc. n. 12

Paisagem - As lareiras do arsenal perto de Bolonha

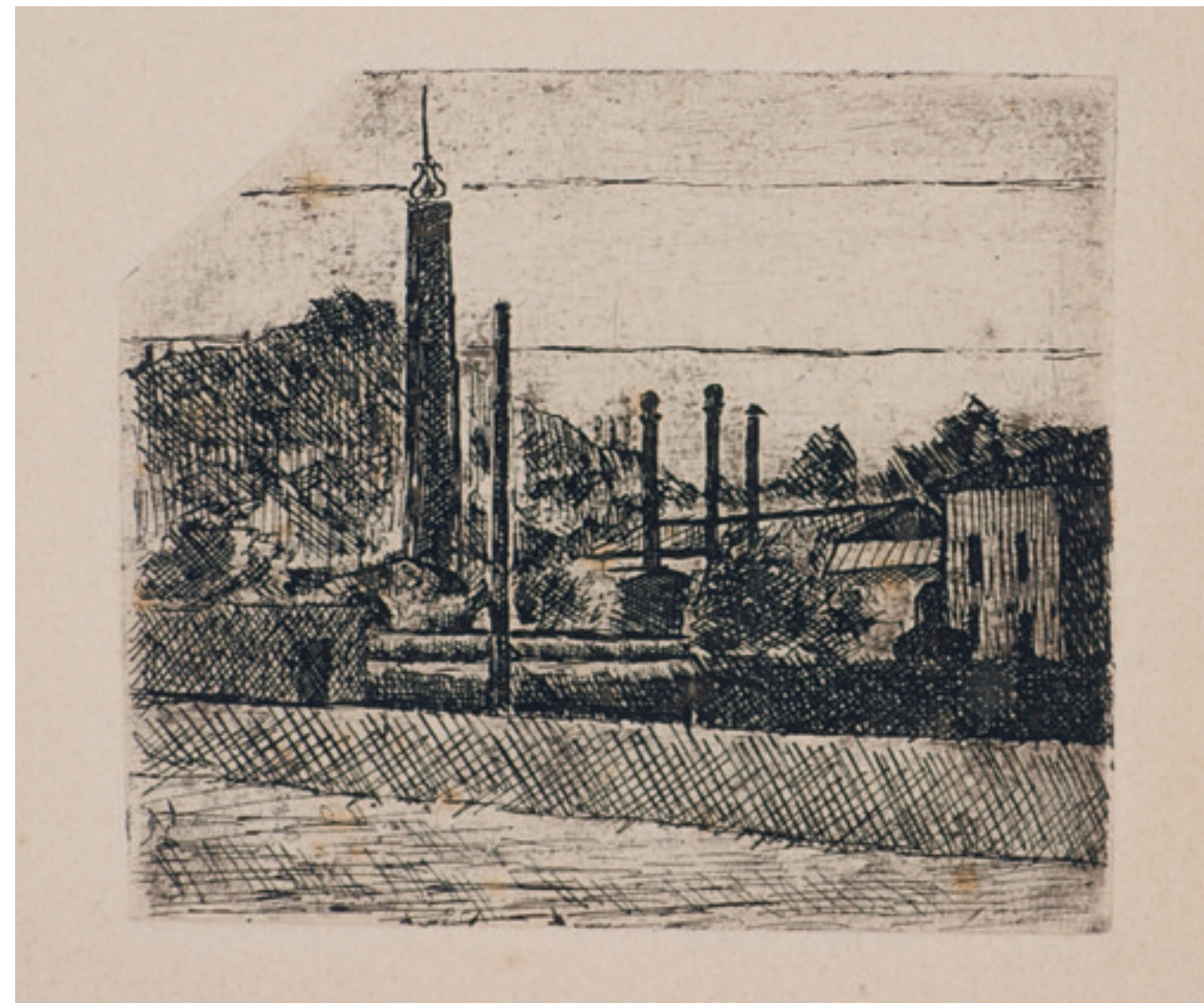
Landscape - The fireplaces of the arsenal near Bologna

1921

água-forte sobre papel | etching on paper

8,1 x 9,2 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta - Vitali n.59

Natureza-morta | Still life

1921

óleo sobre tela | oil on canvas

38,2 x 55,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi







GIORGIO MORANDI
Paesaggio - Vitali n. 66
Paisagem | Landscape
1921
óleo sobre tela | oil on canvas
33,0 x 29,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI

Vaso a strisce com fiori
Vitali Inc. n. 23

Vaso listrado com flores
Striped vase with flowers
1924

água-forte sobre papel
etching on paper

23,9 x 20,4 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Fiori - Vitali n. 91

Flor | Flower

1924

óleo sobre tela | oil on canvas

24,7 x 32,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta a tratti veloci
Vitali Inc. n. 121

Natureza-morta às vezes veloz

Still life at times fast

1927

água-forte sobre papel | etching on paper

20,0 x 24,5 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta - Vitali Inc. n. 73

Natureza-morta | Still life

1930

água-forte sobre papel
etching on paper

23,2 x 29,3 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





GIORGIO MORANDI
Grande natura morta com la lampada
a petrolio - Vitali Inc. n. 75
Natura-morta grande com
uma lamparina a óleo
Large still life with an oil lamp
1930
água-forte sobre papel | etching on paper
30,7 x 36,5 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta a grandi segni -
Vitali Inc. n. 83

Natureza-morta com signos grandes

Still life with large signs

1931

água-forte sobre papel
etching on paper

25,0 x 34,7 cm

Coleção | Collection
Giuseppe Merlini - Busto Arsizio (VA)

GIORGIO MORANDI

Paesaggio - Cortile di via Fondazza
Vitali n. 196

Paisagem - Pátio da Via Fondazza
Landscape - Courtyard of Via Fondazza
1935

óleo sobre tela | oil on canvas

41,0 x 49,0 cm

Coleção | Collection Giuseppe Merlini,
Busto Arsizio (VA)



GIORGIO MORANDI

Paesaggio - Vitali n. 215

Paisagem | Landscape

1936

óleo sobre tela | oil on canvas

46,0 x 61,5 cm

Coleção | Collection Istituzione

Bologna Musei / Museo Morandi





GIORGIO MORANDI
Paesaggio - Vitali n. 186
Paisagem | Landscape
1943
óleo sobre tela | oil on canvas
32,8 x 38,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI

Fiori - P.A 1947-1

Flor | Flower

1947

óleo sobre tela | oil on canvas

18,4 x 22,2 cm

Coleção | Collection Merlini,
Busto Arsizio (VA)







GIORGIO MORANDI

Natura morta - Vitali n. 625

Natureza-morta | Still Life

1948

óleo sobre tela | oil on canvas

32,0 x 44,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 664
Natureza-morta | Still Life
1949
óleo sobre tela | oil on canvas
30,0 x 40,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 670
Natureza-morta | Still Life
1949
óleo sobre tela | oil on canvas
36,0 x 50,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta - Vitali n. 674

Natureza-morta | Still Life

1949

óleo sobre tela | oil on canvas

25,0 x 35,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Fiori - Vitali n. 706

Flor | Flower

1950

óleo sobre tela | oil on canvas

36,0 x 30,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 783
Natureza-morta | Still Life
1951
óleo sobre tela | oil on canvas
39,0 x 45,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 788
Natureza-morta | Still Life
1951
óleo sobre tela | oil on canvas
36,0 x 40,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi







GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 971
Natureza-morta | Still Life
1955
óleo sobre tela | oil on canvas
25,5 x 40,5 cm
Coleção | Collection Luciano Pavarotti
Empréstimo temporário | Temporary loan
from Cristina and Giuliana Pavarotti at
Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI

Natura morta - P. 1956.6

Natureza-morta | Still Life

1956

aquarela sobre papel |
watercolor on paper

16,0 x 24,0 cm

Coleção | Collection
Giuseppe Merlini - Busto Arsizio (VA)





GIORGIO MORANDI
Cortile di via Fondazza - Vitali n. 1016
Pátio da Via Fondazza
Courtyard of Via Fondazza
1956
óleo sobre tela | oil com canas
47,0 x 43,2 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI
Paesaggio - P. n. 1957/9
Paisagem | Landscape
1957
aquarela sobre papel |
watercolor on paper
16,1 x 20,6 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 1049
Natureza-morta | Still Life
1957
óleo sobre tela | oil on canvas
28,0 x 35,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 1082
Natureza-morta | Still Life
1958
óleo sobre tela | oil on canvas
30,0 x 25,0 cm
Coleção Particular | Private Collection
Prato, It





GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 1107
Natureza-morta | Still Life
1958
óleo sobre tela | oil on canvas
20,0 x 30,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI

Natura morta - T.P. n. 1959/2

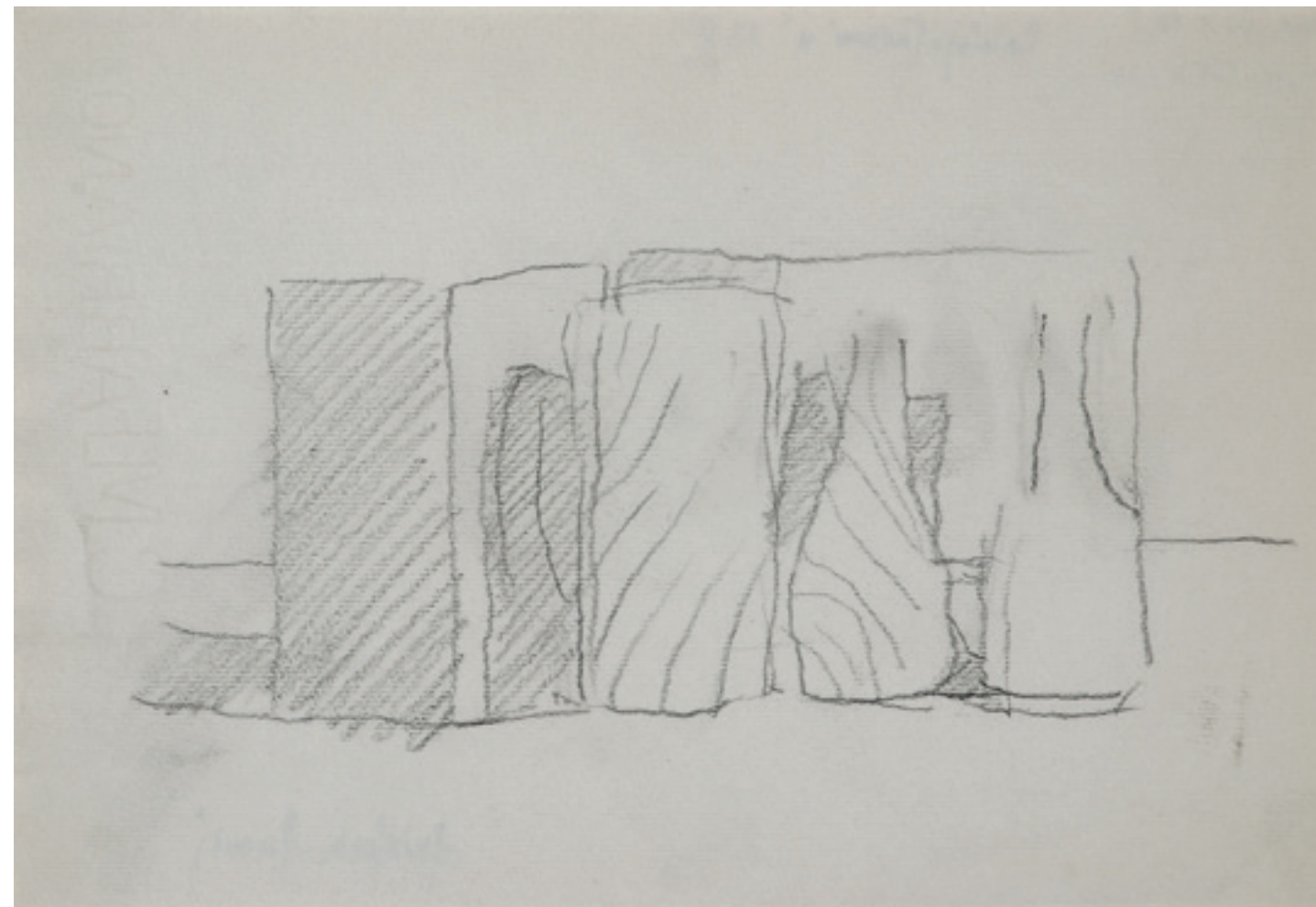
Natureza-morta | Still Life

1959

lápiz sobre papel | pencil on paper

16,0 x 23,8 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





GIORGIO MORANDI
Natura morta - Vitali n. 1176
Natureza-morta | Still life
1960
óleo sobre tela | oil on canvas
30,0 x 35,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





GIORGIO MORANDI

Piccola natura morta con tre oggetti -
Vitali Inc. n. 131

Pequena natureza-morta com três objetos |
Small still life with three objects

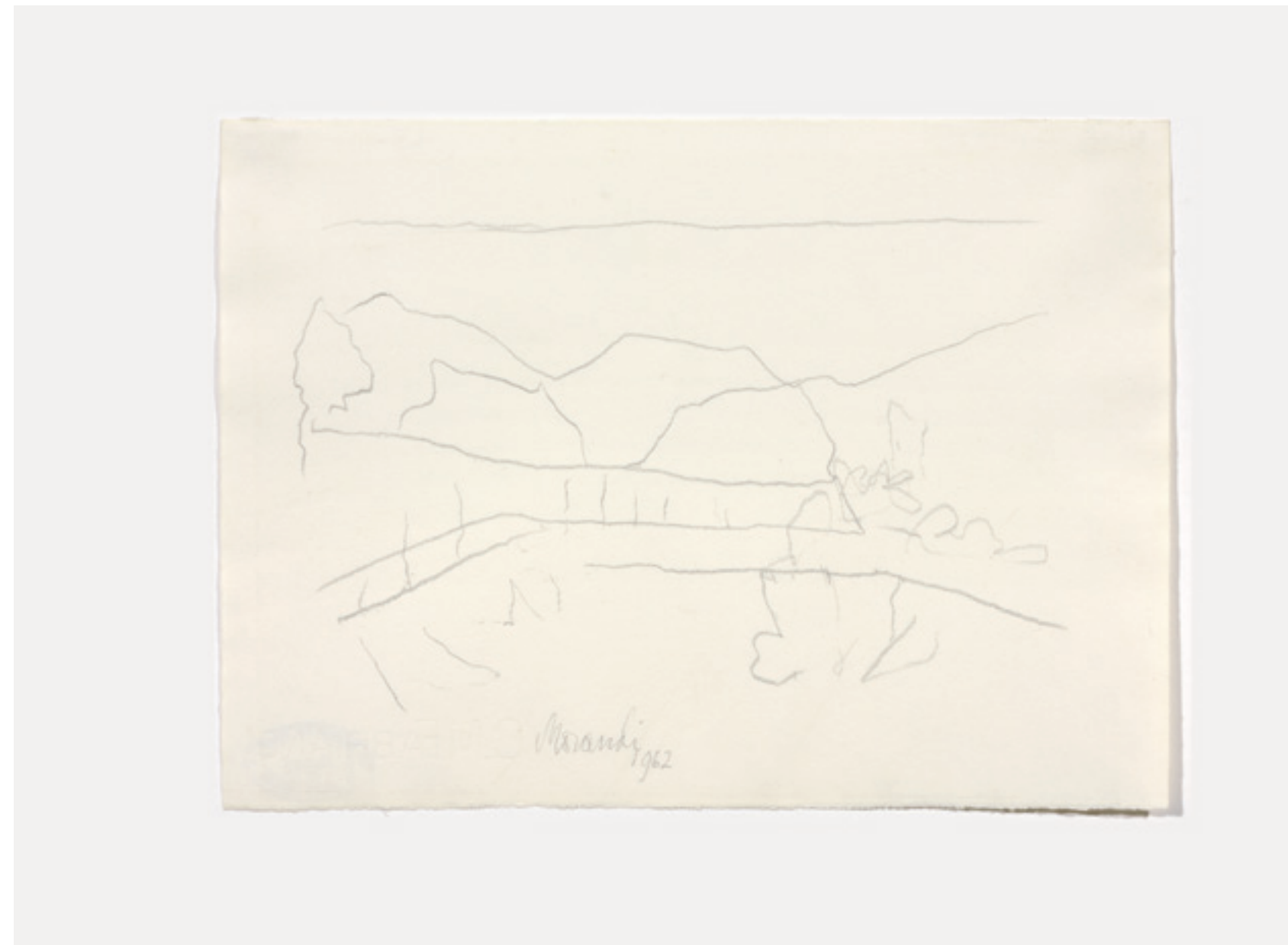
1961

água-forte sobre papel | etching on paper

12,3 x 15,7 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi

GIORGIO MORANDI
Paesaggio - T.P. n. 1962/101
Paisagem | Landscape
1962
lápiz sobre papel | pencil on paper
23,0 x 31,0 cm
Coleção | Collection Giuseppe Merlini,
Busto Arsizio (VA)



GIORGIO MORANDI

Natura morta - P. n. 1962/4

Natureza-morta | Still Life

1962

aquarela sobre papel |
watercolor on paper

21,0 x 31,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



GIORGIO MORANDI
Paesaggio - Vitali n. 1290
Paisagem | Landscape
1962
óleo sobre tela | oil on canvas
30,0 x 35,0 cm
Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi





JOSEF ALBERS

(Bottrop, Alemanha | Germany, 1888 – New Haven, EUA | USA, 1976)

Josef Albers foi um influente professor, escritor, pintor e teórico da cor – bastante conhecido por *Homages to the Square* [Homenagens ao quadrado], que pintou entre 1950 e 1976, e por sua publicação inovadora de 1963, *Interaction of Color* [Interação da cor].

Albers estudou, de 1905 a 1908, para se tornar professor em Büren e depois ensinou nas escolas primárias da Vestfália, entre 1908 e 1913. Depois de frequentar a Königlische Kunstschule [Escola Real de Artes] em Berlim, de 1913 a 1915, foi aprovado como professor de arte. Estudou litografia em Essen e frequentou a Academia de Munique antes de entrar na Bauhaus em Weimar, em 1920. Na Bauhaus, concentrou-se inicialmente na pintura em vidro e em 1922 tornou-se responsável pela oficina de vidro. Em 1923 começou a lecionar no *Vorkurs*, um curso básico de design. Quando a escola mudou para Dessau, em 1925, Albers tornou-se *Bauhausmeister* [professor]. Além de trabalhar com vidro e metal, desenhava móveis e tipografia.

Depois que a Bauhaus foi forçada a fechar em 1933, Albers emigrou para os Estados Unidos com sua esposa, a artista e também professora da Bauhaus, Anni Albers. No mesmo ano tornou-se chefe do departamento de arte da Faculdade Black Mountain, na Carolina do Norte, onde continuaria a lecionar até 1949. Em 1935 fez a primeira de

Josef Albers was an influential teacher, writer, painter, and color theorist— best known for the *Homages to the Square* he painted between 1950 and 1976 and for his innovative 1963 publication *Interaction of Color*.

From 1905 to 1908, Albers studied to become a teacher in Büren and then taught in Westphalian primary schools from 1908 to 1913. After attending the Königlische Kunstschule in Berlin from 1913 to 1915, he was certified as an art teacher. Albers studied lithography in Essen and attended the Academy in Munich before entering the Bauhaus in Weimar in 1920. There, he initially concentrated on glass painting and in 1922 was in charge of the Bauhaus glass workshop. In 1923 he began to teach the *Vorkurs*, a basic design course. When the Bauhaus moved to Dessau in 1925, he became *Bauhausmeister* (professor). In addition to working in glass and metal, he designed furniture and typography.

After the Bauhaus was forced to close in 1933, Albers emigrated to the United States with his wife, the Bauhaus artist Anni Albers. That same year he became head of the art department at the Black Mountain College, North Carolina, where he continued to teach until 1949. In 1935 he took the first of many

viagens ao México e, em 1936, realizou sua primeira exposição individual em Nova York, no New Art Circle de JB Neumann. Tornou-se cidadão americano em 1939.

Em 1949, Albers iniciou seus primeiros estudos, em preto e branco, para a famosa série *Homage to the Square*. Ele fez palestras e ensinou em várias faculdades e universidades dos Estados Unidos e, entre 1950 e 1958, atuou como chefe do Departamento de Design da Universidade de Yale, em New Haven. Além de pintar, fazer gravuras e executar murais e projetos de arquitetura, Albers publicou poesias e artigos, além de livros sobre arte. Assim, como teórico e professor, foi uma importante influência em gerações de jovens artistas. Uma grande exposição de Albers, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), itinerou pela América do Sul, pelo México e Estados Unidos, entre 1965 e 1967, e uma retrospectiva de seu trabalho foi realizada no Museu de Arte Metropolitano de Nova York (The Met), em 1971. Albers viveu e trabalhou em New Haven, Connecticut, até sua morte.

trips to Mexico, and in 1936 was given his first solo show in New York at J. B. Neumann's New Art Circle. He became a United States citizen in 1939.

In 1949, Albers began his first studies, in black and white, for the famous *Homage to the Square* series. He lectured and taught at various colleges and universities throughout the United States and from 1950 to 1958 served as head of the design department at Yale University, New Haven. In addition to painting, printmaking, and executing murals and architectural commissions, Albers published poetry, articles, and books on art. Thus, as a theoretician and teacher, he was an important influence on generations of young artists. A major Albers exhibition, organized by the Museum of Modern Art, New York, traveled in South America, Mexico, and the United States from 1965 to 1967, and a retrospective of his work was held at the Metropolitan Museum of Art, New York, in 1971. Albers lived and worked in New Haven, Connecticut, until his death.

JOSEF ALBERS

Homenagem ao quadrado
do amarelo ao marrom

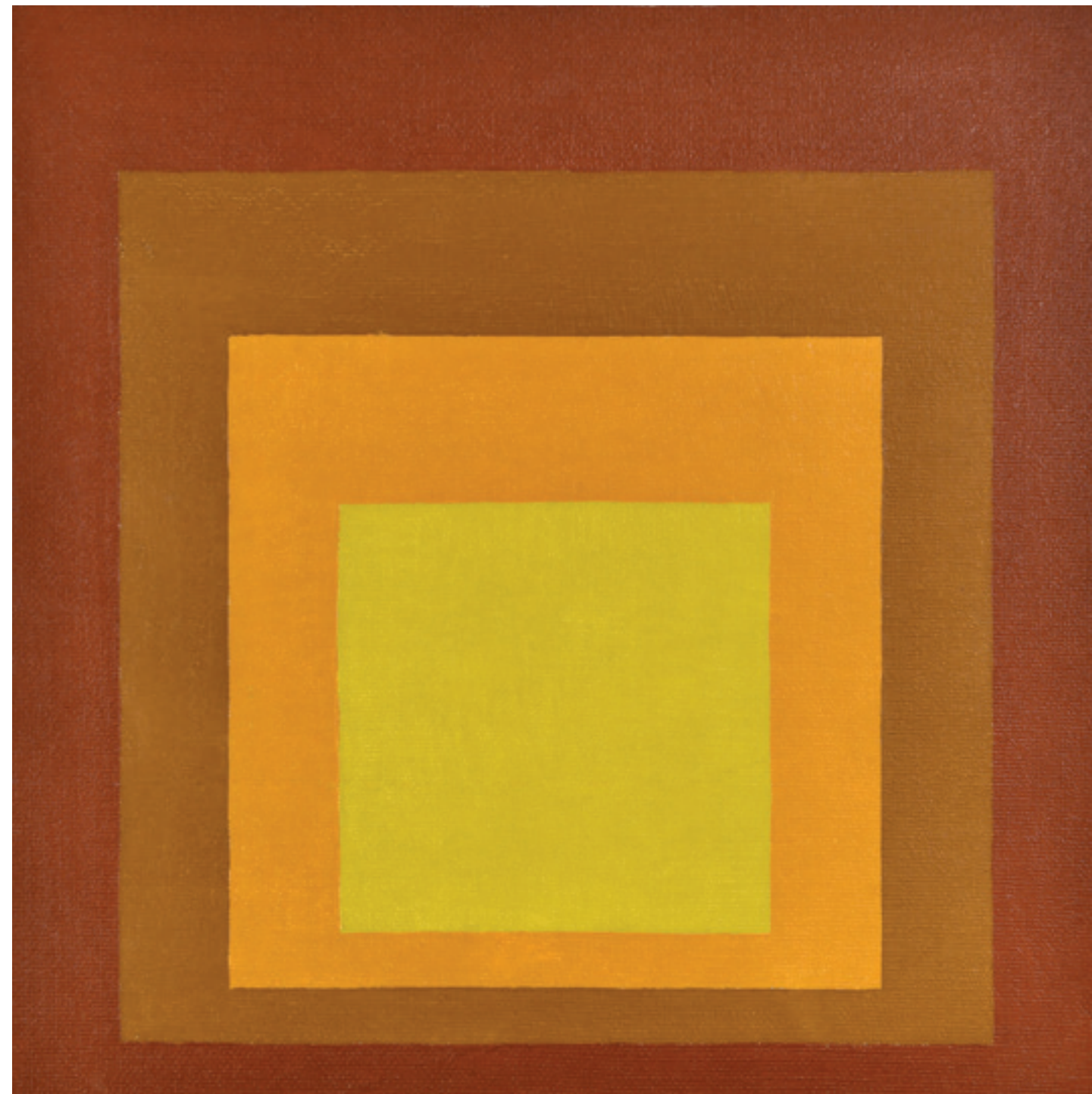
Homage to the square
from yellow to brown

1957

óleo sobre tela | oil on canvas

46,0 x 46,0 cm

Coleção particular | Private
Collection, Cortesia | Courtesy of
Eidos Immagini Contemporanee





WAYNE THIEBAUD

(Arizona, EUA | USA, 1920)

Considerado uma figura-chave no âmbito da arte contemporânea americana, embora frequentemente associado à *pop art*, Thiebaud, tal como Giorgio Morandi, sempre se recusou a ser identificado com algum movimento artístico.

Se, por um lado, o que aparentemente o aproxima dos artistas *pop* é a escolha dos temas que pinta – objetos-símbolos do consumismo, como doces, balas, chicletes, cachorros-quentes, cosméticos, brinquedos –, o que o diferencia dos clichês despersonalizantes e mecânicos próprios da pintura *pop* são a ausência de crítica e de celebração da cultura americana, a pesquisa na técnica pictórica, a pincelada lenta, pastosa e cheia de materialidade, o uso da luz modulada e discreta, a atenção precisa à perspectiva e aos aspectos formais e geométricos da composição, por meio dos quais faz emergir a alma dos objetos.

É sobretudo essa atenção à disciplina da pintura – ele sempre preferiu se autodefinir como “pintor”, e não como artista – que une Thiebaud ao mestre Morandi e a outros modelos de referência, como Chardin e Edward Hopper.

Se as naturezas-mortas e as paisagens de Thiebaud e Morandi podem, por um lado, parecer distantes na inspiração e no contexto, por outro, a um exame mais aprofundado, elas revelam intensas afinidades: o interesse por objetos de uso cotidiano, simplificados até se tornar puros elementos formais, a tendência a alinhá-los em progressões rigorosamente ordenadas, a aparente repetitividade da representação, o estudo das variantes, o isolamento estético do objeto ou dos grupos de objetos, a obtenção de efeitos visuais fortes por meio da extrema atenção à luz, à forma e à qualidade da pincelada.

Considered a key figure in contemporary American art, although often associated with pop art, Thiebaud, like Giorgio Morandi, always refused to be identified with any artistic movement.

If, on the one hand, what apparently brings him closer to pop artists is the choice of the themes he paints – symbolic objects of consumerism, such as sweets, candy, chewing gum, hot dogs, cosmetics, toys – what differentiates him from pop painting’s depersonalizing clichés and mechanical characteristics are the absence of criticism and the celebration of American culture, the research in pictorial technique, the slow, pasty brushstrokes full of materiality, the use of modulated and discreet lighting, the precise attention to perspective and to formal and geometric aspects of the composition, through which the soul of the objects emerges.

It is above all this attention to the discipline of painting – he always preferred to define himself as a “painter” rather than an artist – that unites Thiebaud to the master Morandi and to other reference models such as Chardin and Edward Hopper.

If the still lifes and landscapes of Thiebaud and Morandi may, on the one hand, seem distant in inspiration and context, on the other, on closer examination, they reveal intense affinities: the interest in everyday objects, simplified until they become pure formal elements, the tendency to align them in rigorously ordered progressions, the apparent repetitiveness of representation, the study of variants, the aesthetic isolation of the object or groups of objects, the achievement of strong visual effects through extreme attention to light, form and to the quality of the brushstroke.



WAYNE THIEBAUD

Sundae na tulipa

Tulip Sundae

2010

óleo sobre tela | oil on canvas

30,4 x 22,8 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



WAYNE THIEBAUD

Balcão de lanches

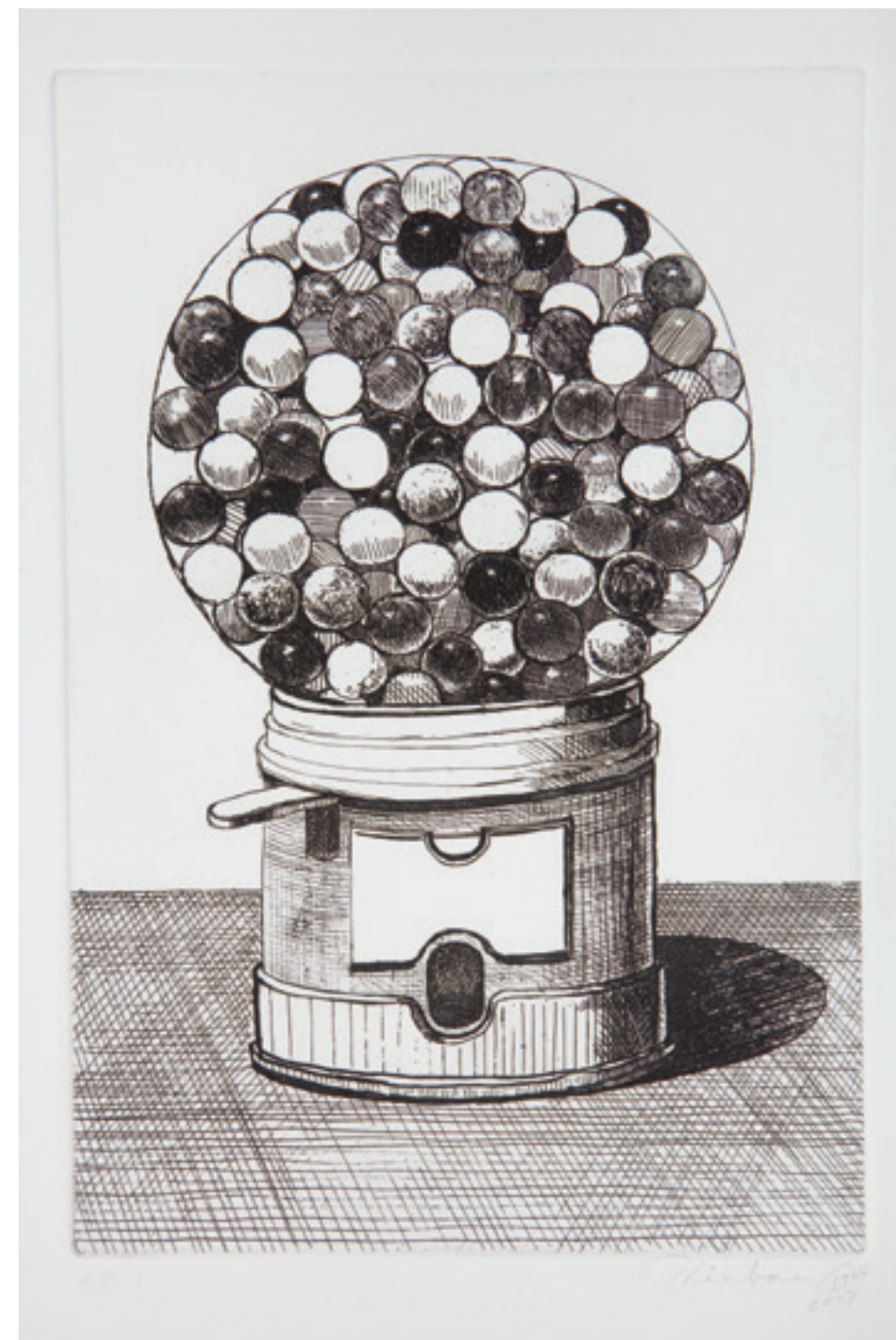
Snack Counter

1966

água-forte e lápis sobre papel
etching and pencil on paper

10,0 x 13,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



WAYNE THIEBAUD

Máquina de chiclete

Gum Machine

1964

água-forte sobre papel
etching on paper

29,5 x 20,0 cm

Coleção | Collection Istituzione
Bologna Musei/Museo Morandi



FRANCO VIMERCATI

(Milão, Itália | Milan, Italy, 1940 – 2001)

Frequenta a Accademia di Brera, diplomando-se em 1959. Após o serviço militar, inicia atividade como gráfico, o que o põe em contato com o mundo da fotografia. Realiza suas primeiras experimentações. Em 1972, encontra Ugo Mulas, que lhe apresentará seu trabalho e o dos americanos Diane Arbus, Lee Fiedlander e Robert Frank, naquela época ainda pouco conhecidos na Itália.

Em 1973, inicia seu trabalho fotográfico com uma sequência de 38 fotos em preto e branco, que retratam os moradores de uma área em Langhe, obra que é exposta na Biblioteca Einaudi di Dogliani. Essa sequência de imagens dá origem ao volume *Sulle Langhe*, com introdução de Davide Lajolo. Os primeiros a se interessar por esse seu trabalho são os críticos Luigi Carluccio, Carlo Arturo Quintavalle e Paolo Fosati, com o qual estabelece um diálogo privilegiado, que será mantido nos anos subsequentes.

Em 1974, realiza *Un minuto di fotografia*, obra essencial que está na origem da produção propriamente conceitual de Vimercati e da sua concepção pessoal do tempo. Seguem-se nessa década algumas das obras mais importantes do artista, entre elas as *36 bottiglie di acqua minerale*, além das sequências de azulejos, telas e faixas decorativas, trabalhos que expõe nas suas primeiras mostras individuais na Galleria Civica di Modena e na Martano de Turim.

Em 1983, Vimercati dá início ao seu ciclo mais conhecido, o da “Zuppiera”, uma pequena terrina branca que fotografará durante quase uma década, numa centena de imagens, cada qual se distinguindo das outras por pequenas ou grandes diferenças em relação à luz, ao enfoque, ao enquadramento. Após a exposição de 1991 na Galleria Milano e na Galleria Martano, com a curadoria de Daniela Palazzoli, realiza em 2014 uma grande mostra de todas as imagens do ciclo, no Staatliche Kunstsammlungen em Dresden, com curadoria de Wolfgang Scheppe.

Attends the Accademia di Brera, graduating in 1959. After his military service, he starts working as a graphic artist, which puts him in contact with the world of photography. He carries out his first experiments. In 1972, he meets Ugo Mulas, who will present him his work and that of the Americans Diane Arbus, Lee Fiedlander and Robert Frank, who at that time were still little known in Italy.

In 1973, he begins his photographic work with a sequence of 38 black and white photos, which depict the residents of an area in Langhe, a work that is exhibited at the Einaudi di Dogliani Library. This sequence of images gives rise to the volume *Sulle Langhe*, with an introduction by Davide Lajolo. The first to take an interest in his work were critics Luigi Carluccio, Carlo Arturo Quintavalle and Paolo Fosati, with whom he established a privileged dialogue, which will be maintained in subsequent years.

In 1974, he made *Un minuto di fotografia*, an essential work that was at the origin of Vimercati’s properly conceptual production and his personal conception of time. This decade was followed by some of the artist’s most important works, including the *36 bottiglie di acqua minerale*, in addition to the sequences of tiles, canvases and decorative strips, works that he exhibited in his first solo shows at Galleria Civica di Modena and Martano of Turin.

In 1983, Vimercati begins his best-known cycle, the “Zuppiera”, a small white bowl that he will photograph for almost a decade, in a hundred images, each one distinguishing itself from the others by small or large differences in relation to light, focus, framing. After the 1991 exhibition at Galleria Milano and Galleria Martano, curated by Daniela Palazzoli, in 2014 she holds a large exhibition of all the images from the cycle, at the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden, curated by Wolfgang Scheppe.

No começo dos anos 1990, encerrada a série das sopeiras, Vimercati inicia o ciclo das fotografias que retratam objetos de uso cotidiano, tal como o processo fotográfico. Ele apresenta na câmera, ou seja, de cabeça para baixo. Mantém a reflexão “invertida” que, após as primeiras tomadas, radicaliza-se, saltando a etapa do foco; assim, os objetos apresentam-se desfocados ou, mesmo, eliminando a objetiva, imortalizados com o simples uso do orifício estenopeco – pura luz que se imprime na chapa. Nessa década, destacam-se as mostras na Galleria Raffaella Cortese e na Galleria Monica De Cardenas em Milão, na Galleria Kaufmann em Basileia e o convite para a Bienal de Sydney.

O trabalho de Vimercati prossegue com novas experimentações até 2001, quando, devido a uma complicação inesperada de uma grave doença, vem a falecer. São numerosas as mostras dedicadas à obra do artista após a sua morte. Entre as principais exposições coletivas não presentes na bibliografia, podem-se assinalar: *Quand fondra la neige où ira le blanc. Opere dalla Collezione Enea Righi*, Palazzo Fortuny, Veneza (2016); *L’Inarchivabile/The Unarchivable*, FM Centro per l’arte contemporanea, Milão (2016); *Cantiere del ’900. Opere dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, Gallerie d’Italia, Milão (2015); *Addio anni settanta. Arte a Milano 1969/1980*, Palazzo Reale, Milão (2012); *Italics – Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Palazzo Grazzi, Veneza, e Museum of Contemporary Art, Chicago (2008).

At the beginning of the 1990s, when the tureen series ended, Vimercati begins the cycle of photographs that portray everyday use objects, in the same way as the photographic process presents him with on camera, that is, upside down. He maintains the “inverted” reflection which, after the first takes, becomes radicalized, skipping the focus stage; thus, the objects appear out of focus or even eliminating the objective, immortalized with the simple use of the stenopeic orifice – pure light that is printed on the plate. In this decade, the highlights were the exhibitions at the Galleria Raffaella Cortese and the Galleria Monica De Cardenas in Milan, at the Galleria Kaufmann in Basel and the invitation to the Sydney Biennial.

Vimercati’s work continued with new experiments until 2001, when, due to an unexpected complication of a serious illness, he dies. There are numerous exhibitions dedicated to the artist’s work after his death. Among the main group exhibitions not present in the bibliography, the following can be highlighted: *Quand fondra la neige où ira le blanc. Opere dalla Collezione Enea Righi*, Palazzo Fortuny, Venice (2016); *L’Inarchivabile/ The Unarchivable*, FM Centro per l’arte contemporanea, Milan (2016); *Cantiere del ’900. Opere dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, Gallerie d’Italia, Milan (2015); *Addio anni settanta. Arte a Milano 1969/1980*, Palazzo Reale, Milan (2012); *Italics – Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Palazzo Grazzi, Venice, and Museum of Contemporary Art, Chicago (2008).



FRANCO VIMERCATI

Esposizioni multiple

Múltiplas exposições

Multiple exposures

1999/2020

série de 5 fotografias em gelatina de prata
series of 5 photographs in silver gelatin

48x43 cm (cada)

Cortesia | Courtesy Archivio Franco Vimercati,
Milan and Galleria Raffaella
Cortese, Milan © Eredi Franco Vimercati



FRANCO VIMERCATI

Senza titolo (Piastrille)

Sem título (Piastrille)

Untitled (Piastrille)

1975/2020

série de 6 fotografias em gelatina de prata
series of 6 photographs in silver gelatin

27,5 x 27,5 cm (cada)

Cortesia | Courtesy Archivio Franco Vimercati, Milan
and Galleria Raffaella Cortese, Milan © Eredi Franco
Vimercati and Private Collection, Turin



FRANCO VIMERCATI

Senza titolo (Parquet)

Sem título (Parquet)

Untitled (Parquet)

1977/2020

série de 6 fotografias em gelatina de prata
series of 6 photographs in silver gelatin

31,0 x 10,0 cm

Cortesia | Courtesy Archivio Franco Vimercati,
Milan and Galleria Raffaella
Cortese, Milan © Eredi Franco Vimercati



RACHEL WHITEREAD

(Londres, Reino Unido | London, United Kingdom 1963)

Rachel Whiteread vive e trabalha em Londres. É uma das principais artistas de sua geração, reconhecida internacionalmente. Em 1993, a obra *House* [Casa], moldada em concreto, seguindo a escala real de uma casa vitoriana em uma rua em Londres, definiu seus métodos e temas de trabalho. Outras esculturas públicas incluem *Water Tower* [Torre de água] (1998), moldada como uma das icônicas caixas d'água de madeira de Nova York, e o Memorial do Holocausto em Viena (2000) – um enorme molde de uma biblioteca, um símbolo de memória e registro coletivos.

Whiteread recebeu o Prêmio Turner em 1993 e representou a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza em 1997, onde se tornou a primeira artista mulher a representar o Reino Unido. Whiteread também expôs no Museu Guggenheim de Nova York, na Galeria Tate em Londres, no Museu Reina Sofía em Madri, no Kunsthalle da Basileia, no Museu Madre em Nápoles e em várias outras instituições ao redor do mundo.

A Galeria Lorcan O'Neill organizou a primeira exposição individual da artista na Itália em 2007. Em 2010, uma grande exposição de seus desenhos (acompanhada por um grupo de suas esculturas) viajou do Museu Hammer em Los Angeles ao Centro de Esculturas Nasher em Dallas e ao Tate Britain em Londres, cidade em que, em julho de 2012, por ocasião das Olimpíadas, foi inaugurada uma sua escultura permanente na fachada da Galeria Whitechapel.

Em janeiro de 2017, Whiteread foi premiada com a Medalha Internacional de Arte em Washington e foi convidada a projetar um trabalho para a fachada da nova Embaixada dos Estados Unidos em Londres. A artista abriu uma exposição individual na Galeria Lorcan O'Neill em maio de 2017. Uma grande retrospectiva dedicada aos 30 anos de carreira de Whiteread foi inaugurada no Tate Britain em 2017, seguiu para a 21er Haus, em Viena, depois para a Galeria Nacional de Arte em Washington, e, em março de 2019, para o Museu de Arte de Saint Louis.

Rachel Whiteread, lives and works in London. She is one of the leading international artists of her generation: in 1993 *House*, a full-scale concrete cast of a Victorian terrace house on a street in London, defined her working methods and themes. Other public sculptures include *Water Tower* (1998), a cast of one of New York's iconic wooden water tank and the Holocaust Memorial in Vienna (2000), an enormous cast of a library, a symbol of collective memory and record.

Whiteread was awarded the Turner Prize in 1993 and she represented Britain at the Venice Biennale in 1997 where she became the first female artist to represent the United Kingdom. Whiteread also exhibited at the Guggenheim Museum in New York, the Tate Gallery in London, Reina Sofía Museum in Madrid, Kunsthalle in Basel, MADRE museum in Naples and several other institutions around the world.

Galleria Lorcan O'Neill organized the artist's first solo show in Italy in 2007. In 2010 a large exhibition of her drawings (accompanied by a group of her sculptures) traveled from the Hammer Museum in Los Angeles, to the Nasher Sculpture Centre in Dallas and to the Tate Britain in London. In July 2012, in occasion of the London Olympics, a permanent sculpture on the facade of the Whitechapel Gallery in London was unveiled.

In January 2017 Whiteread was awarded the International Medal of Arts in Washington, and has been asked to design work for the facade of the new US Embassy in London. The artist opened a solo exhibition at Galleria Lorcan O'Neill in May 2017. A major retrospective dedicated to Whiteread's 30-years career opened at Tate Britain in 2017, and then travelled to 21er Haus in Vienna, the National Gallery of Art in Washington, and will open at the Saint Louis Art Museum in March 2019.



RACHEL WHITEREAD

Caixas | Boxes

2005

colagem sobre papel milimetrado
collage on graph paper

59,0 x 42,0 cm

Cortesia da artista e galeria |
Courtesy the Artist & Galleria Lorcan O'Neill



RACHEL WHITEREAD

**Bancos empilhados | Stool Stack
2006**

colagem e guache sobre papel aquarela
collage and gouache on watercolor paper
15,0 x 11,2 cm

Cortesia da artista e galeria |
Courtesy the Artist & Galleria Lorcan O'Neill

RACHEL WHITEREAD

**Assento | Seat
2006**

colagem e guache sobre papel aquarela
collage and gouache on watercolor paper
15,0 x 11,2 cm

Cortesia da artista e galeria |
Courtesy the Artist & Galleria Lorcan O'Neill



RACHEL WHITEREAD

**Banco de madeira | Wooden Stool
2006**

Colagem, lápis e guache no papel Collage,
pencil and gouache on paper
38,0 x 28,0 cm

Cortesia da artista e galeria |
Courtesy the Artist & Galleria Lorcan O'Neill



LAWRENCE CARROLL

(Melbourne, Austrália | Austrália, 1954 – Colônia, Alemanha | Cologne, Germany, 2019)

Lawrence Carroll emigrou com sua família para os Estados Unidos em 1958. Chegou primeiro a Santa Mônica e depois se estabeleceu em Newbury Park, Califórnia, onde passaria o resto de sua infância e início da vida adulta.

Em 1984 mudou-se para Nova York com a família que formou, tendo sua primeira exposição individual na Galeria Stux em 1988. Em 1989 foi convidado por Harald Szeemann para participar da exposição internacional *Einleuchten* no Deichtorhallen em Hamburgo, na Alemanha. Em 1992, Jan Hoet convidou-o a participar na *Documenta de Kassel IX*, Alemanha. Em seguida, Carroll passou a se dedicar a sua carreira internacional. Desde então, participou de inúmeras exposições individuais e coletivas e seu trabalho é encontrado em coleções permanentes de várias instituições importantes em todo o mundo, incluindo: Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova York; Museu de Arte da Filadélfia; Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles; Museu Long, em Shanghai; Museu Nacional de Arte Moderna, em Tokyo; Museu Jumex, na Cidade do México; Museu Städtisches Abteiberg, em Mönchengladbach; Museu do Vaticano; Museu Cantonale d'Arte, em Lugano; e Galeria de Arte de New South Wales, em Sydney; entre outros.

Nesta exposição estão pinturas, fotografias e um poema escrito por Lawrence Carroll.

Descritas como algo entre escultura e pintura, de natureza pictórica, mas também escultural, suas obras não podem ser vistas em sua totalidade de uma perspectiva frontal, pois a composição e as estruturas ocultam detalhes apenas vistos ou interpretados conforme o observador se move ao redor da obra.

Alguns podem chamá-las de “construções de pintura”, compostas de incrustações e camadas, muitas vezes grampeadas ou “remendadas”, como o artista gostava de dizer. Com uma “estética de retalhos”, Carroll usa

Lawrence Carroll, born in Melbourne, Australia, 1954, immigrated with his family to the United States in 1958 arriving first to Santa Monica and later settling in Newbury Park, California, where he would spend the rest of his childhood and early adult life.

In 1984 Carroll moved to New York City with his own young family, having his first solo exhibition at the Stux Gallery in 1988. In 1989 he was invited by Harald Szeemann to participate in the international exhibition, *Einleuchten*, at the Deichtorhallen in Hamburg, Germany. In 1992 he was invited by Jan Hoet, to take part in *documenta IX*, Kassel, Germany, after which, his international exhibiting began in earnest. Since then, he has exhibited his work in numerous solo and group exhibitions and his work is found in the permanent collections of numerous important institutions around the world, including The Solomon R. Guggenheim Museum in New York, The Philadelphia Museum of Art in Philadelphia, MOCA in Los Angeles, The Long Museum in Shanghai, The National Museum of Modern Art in Tokyo, Museo Jumex in Mexico City, the Städtisches Museum Abteiberg, in Mönchengladbach., the Musei Vaticani, in Rome, the Museo Cantonale d'Arte in Lugano, and the Art Gallery of New South Wales in Sydney, among others.

In this exhibition are included paintings, photographs, and a poem written by Lawrence Carroll.

Lawrence Carroll's paintings might be described as somewhere between sculpture and painting. Painterly, yet also sculptural in nature, the works cannot be viewed in their entirety from a frontal perspective as the composition and structures conceal details only seen or interpreted as the viewer moves around the work.

Some might call them “painterly constructions,” comprised of inlays and layers, often stapled together or “mended”, as the artist liked to say. With an “aesthetic of scraps” Carroll uses pieces of ordinary canvas in his

pedaços de tela comum em suas obras, pedaços de tecido ou papel, colados ou grampeados na superfície de suas pinturas, às vezes cortando as obras completamente e reorganizando seus componentes, às vezes empilhando um sobre o outro, ocasionalmente incorporando um velho par de sapatos, flores revestidas de tinta ou gesso, até mesmo criando e inserindo janelas contendo telas dobradas ou “adormecidas”, poeira, rosas pintadas, talvez folhas. À primeira vista, as obras podem parecer monocromáticas, com tons claros, suaves, turvos, brancos, mas ao olhar mais de perto percebem-se as muitas nuances, que vão do branco ao bege, às vezes até o marrom, com manchas de rosa, azul, amarelo e verde, ressaltando as muitas camadas encerradas de brancos e revelando uma história da obra. Embora suas obras tenham sido chamadas de monocromáticas, elas são, na verdade, tudo menos isso.

Lawrence Carroll adorava escrever poesia e tirar fotos, muitas das quais eram publicadas em jornais de produção própria. Em 2018 ele criou um trabalho fotográfico para uma exposição planejada na Fundação Rolla, que ali foi exibido pela primeira vez em 2019.

As obras tocantes de Lawrence Carroll foram expostas em galerias e museus e são encontradas em muitas importantes coleções particulares e instituições públicas em todo o mundo.

works, bits of fabric; or paper, glued or stapled together onto the surface of his paintings, sometimes cutting the works completely apart and rearranging their components, at times stacking one upon another, occasionally incorporating an old pair of studio shoes, flowers coated in paint; or plaster, even creating and inserting windows containing folded, or “sleeping” canvases, dust, painted roses, perhaps leaves. At first glance the works may appear monochromatic, with light, muted, muddied, white tones, but on a closer look one perceives the many nuances, ranging from white to beige to sometimes brown, with stains of pink, blue, yellow and green, peaking through the many, waxed, layers of whites and revealing a history of the work. Although his works have been referred to as monochromatic, they are, in fact, anything but.

Lawrence Carroll loved writing poetry and taking photographs, many of which were printed in self-produced newspapers. In 2018 he created a photographic work for a planned exhibition at the Rolla Foundation where he showed it for the first time in 2019.

Lawrence Carroll's emotive works have been exhibited in galleries and museums and are found in many important private collections and public institutions around the world.

LAWRENCE CARROLL

Sem título | Untitled

2013

óleo, cera, flores de plástico e
tela sobre madeira
oil, wax, plastic flowers and
canvas on wood

88,2 x 58,3 x 14,0 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll
Cortesia | Courtesy Galerie Karsten Greve,
Cologne, Paris, St. Moritz





LAWRENCE CARROLL

Sem título (pinturas cortadas)
Untitled (cut out paintings)

2013

óleo, cera de pintura de casa, tela sobre madeira
oil, house paint wax, canvas on wood

42,5 x 36,0 x 1,5 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll

Cortesia | Courtesy
Galerie Karsten Greve, Cologne,
Paris, St. Mortiz



LAWRENCE CARROLL

Sem título (oval branco)
Untitled (white oval)

2015/2017

tinta, tela, moldura de madeira
compensada sobre madeira |
house paint, canvas, plywood
frame, on wood

34,0 x 44,0 x 2,5 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll
Cortesia | Courtesy
Buchmann Galerie Berlin, Lugano CH



LAWRENCE CARROLL

Lírios 1 | Lilies 1

2019

impressão fotográfica sobre papel |
photo print on paper

42,5 x 31,7 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll



LAWRENCE CARROLL

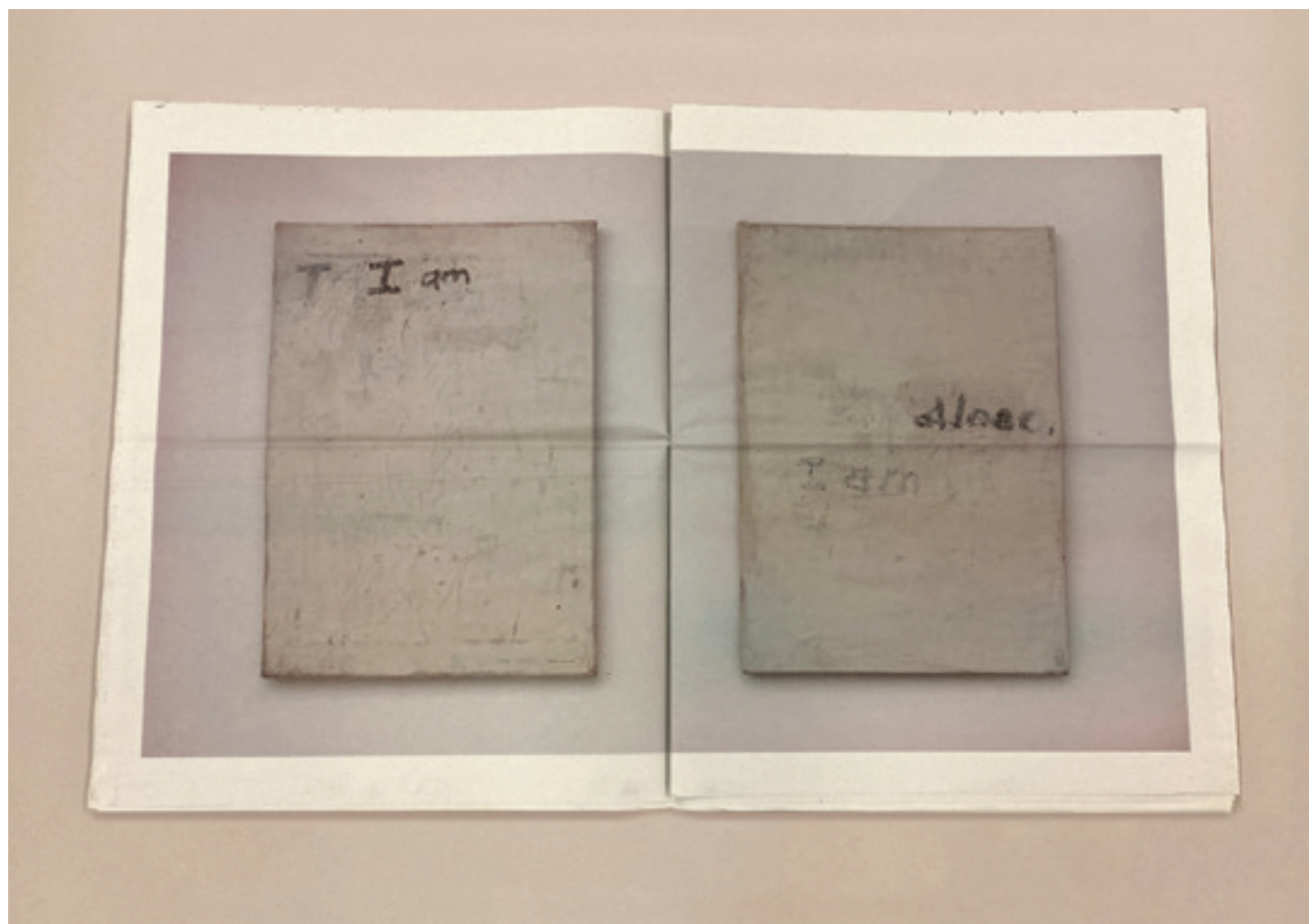
Lírios 4 | Lilies 4

2019

impressão fotográfica sobre papel |
photo print on paper

42,5 x 31,7 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll



LAWRENCE CARROLL

Estou mudando. Estou mudando
Am I changing. I am changing

2015

papel jornal e tinta |
newsprint and ink

56 x 87 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll



LAWRENCE CARROLL

Estrada do estúdio no domingo
Sunday studio road

2019

impressão fotográfica sobre papel |
photo print on paper

31,7 x 31,7 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll



LAWRENCE CARROLL

Estrada do estúdio 2
Studio road 2

2019

impressão fotográfica sobre papel |
photo print on paper

31,7 x 31,7 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll



LAWRENCE CARROLL

Estrada com neve | Snow road
2019

impressão fotográfica sobre papel |
photo print on paper

31,7 x 42,5 cm

Coleção | Collection Lucy Jones Carroll

GIORGIO MORANDI

CRONOLOGIA

CHRONOLOGY



Piazza Maggiore,
Bologna
Maggiore Square,
Bologna
2021

1890 Nasce em Bolonha, em 20 de julho, o primeiro de cinco filhos.

1903 Morre seu irmão Giuseppe, com apenas 11 anos.

1907 Morre o pai, Andrea.

Vai pela primeira vez a Veneza, onde visita a VIII Bienal de arte.

No volume de Vittorio Pica, *Gli Impressionisti Francesi*, vê reproduções de obras de Cézanne.

Em *La Voce*, lê textos de Ardengo Soffici dedicados aos impressionistas franceses.

1910 Visita a IX Bienal de Veneza, que abriga uma sala com 37 obras de Auguste Renoir.

Em Florença, visita a Galleria degli Uffizi, onde é particularmente atraído por Giotto, Masaccio, Piero della Francesca e Paolo Uccello.

Pinta a sua primeira paisagem.

1911 Em Roma, visita a Esposizione Internazionale e vê pela primeira vez obras originais de Claude Monet.

1912 Grava sua primeira água-forte com tiragem declarada: *Il ponte sul Savena a Bologna*.

1890 The first of five children, Morandi is born in Bologna on July 20.

1903 His brother Giuseppe, aged only 11, dies.

1907 His father Andrea dies.

He goes to Venice for the first time, where he visits the VIII Biennale de Arte.

In Vittorio Pica's volume, *Gli Impressionisti Francesi*, he sees reproductions of Cézanne's work.

In *La Voce*, he reads texts by Ardengo Soffici dedicated to the French Impressionists.

1910 He visits the IX Venice Biennial, which houses a room with 37 works by Auguste Renoir.

In Florence, he visits the Galleria degli Uffizi, where he is particularly attracted to Giotto, Masaccio, Piero della Francesca and Paolo Uccello.

He paints his first landscape.

1911 In Rome, he visits the Esposizione Internazionale and sees original works by Claude Monet for the first time.

1912 He engraves his first etching with limited circulation: *Il ponte sul Savena a Bologna*.



Grizzana e arredores
Grizzana and surroundings
c. 1981

Servizio fotografico by Paolo Monti/The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by Beic and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti.

1913 No verão, com a mãe e as três irmãs, vai pela primeira vez a Grizzana.

Forma-se na Accademia di Belle Arti di Bologna.

1914 Visita em Florença a exposição de pintura futurista organizada pelo periódico *Lacerba*, órgão oficial do movimento fundado por Soffici em 1912.

Num sarau futurista em Bolonha, conhece Boccioni e Carrà.

Em 21 e 22 de março, participa da mostra futurista no Hotel Baglioni de Bolonha, com os artistas colegas da Accademia, Osvaldo Licini, Severo Pozzati, Mario Bacchelli e Giacomo Vespignani.

É convidado para a Segunda Exposição da Secessão em Roma.

Ocupa a função de professor de Desenho na escola elementar.

1913 In the summer, he goes to Grizzana with his mother and three sisters for the first time.

He graduates from the Accademia di Belle Arti di Bologna.

1914 He visits in Florence, the futurist painting exhibition organized by the *Lacerba* periodical, official entity of the movement founded by Soffici in 1912.

In a futurist evening in Bologna, he meets Boccioni and Carrà.

On March 21 and 22, he participates in the futurist exhibition at the Hotel Baglioni in Bologna, with fellow Accademia artists Osvaldo Licini, Severo Pozzati, Mario Bacchelli and Giacomo Vespignani.

He is invited to the Second Secession Exhibition in Rome.

He occupies the role of Drawing teacher at the elementary school.

1915 Convocado para as forças armadas, adoece gravemente e é reformado.

Pinta a sua primeira aquarela.

1916 Passa o verão em Tolè di Vergato e, por intermédio dos irmãos Riccardo e Mario Bacchelli, conhece o literato bolonhês Giuseppe Raimondi.

1918/1919 Pinta 7 naturezas-mortas, todas elas pertencentes ao chamado “período metafísico”.

Mario Broglio, fundador da revista *Valori Plastici*, publicada até 1921, começa a adquirir suas obras e firma com ele um contrato de exclusividade válido até 1924.

Em Roma, conhece Giorgio de Chirico.

Riccardo Bacchelli publica a primeira crítica escrita sobre Morandi.

1920 Visita a Bienal de Veneza e vê as salas dedicadas a Cézanne, com 28 obras expostas.

1921 Participa da mostra organizada por *Valori Plastici* em Berlim e em outras cidades alemãs.

1922 Expõe em Florença com Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Arturo Martini.

1924 Torna-se amigo de Mino Maccari e Leo Longanesi.

1926 Participa da *Prima Mostra del Novecento Italiano*.

1928 Apresenta-se na XVI Bienal de Veneza, na sala Bianco e Nero.

Conhece Ardengo Soffici.

1929 Dá aulas no Liceo Artistico “Arcangeli” di Bologna.

Ilustra com 22 desenhos o livro *Il sole a picco*, do poeta Vincenzo Cardarelli.

Participa da *Seconda Mostra del Novecento*.

1915 He is summoned by the armed forces, becomes seriously ill and retires.

He paints his first watercolor

1916 He spends the summer in Tolè di Vergato and, through his brothers Riccardo and Mario Bacchelli, meets the Bolognese writer Giuseppe Raimondi.

1918/1919 He paints 7 still-lives, all belonging to the so-called “metaphysical period”.

Mario Broglio, founder of the magazine *Valori Plastici*, published until 1921, starts to acquire his works and signs an exclusivity contract with him valid until 1924.

In Rome, he meets Giorgio de Chirico.

Riccardo Bacchelli publishes the first review of Morandi.

1920 He visits the Venice Biennial and sees the rooms dedicated to Cézanne, with 28 works exhibited.

1921 He participates in the exhibition organized by *Valori Plastici* in Berlin and in other German cities.

1922 He exhibits in Florence with Giorgio de Chirico, Carlo Carrà and Arturo Martini.

1924 He becomes friends with Mino Maccari and Leo Longanesi.

1926 He participates in the *Prima Mostra del Novecento Italiano*.

1928 He presents at the XVI Venice Biennial, at the Bianco and Nero room.

He meets Ardengo Soffici.

1929 He teaches at the Liceo Artistico “Arcangeli” di Bologna.

He illustrates the book *Il sole a picco* with 22 drawings, from poet Vincenzo Cardarelli.

He participates in the *Seconda Mostra del Novecento*.

1930 Ocupa por notório saber a cátedra de Técnicas de Gravura na Accademia di Belle Arti di Bologna

Apresenta-se na XVII Bienal de Veneza.

É convidado para o Carnegie Prize de Pittsburgh, onde exporá mais seis vezes.

1931 É criada a Quadrienal romana, onde Morandi expõe 3 óleos, 1 desenho e 2 águas-fortes, obtendo um prêmio.

1932 A revista *L'italiano*, fundada por Leo Longanesi, publica um número especial inteiramente dedicado a Morandi, com texto crítico de Ardengo Soffici.

1934 Expõe na XIX Bienal de Veneza.

Iniciam-se as relações com os irmãos Ghiringhelli, da Galleria del Milione, em Milão.

É apontado por Roberto Longhi como “um dos maiores pintores vivos da Itália”, por ocasião da sua aula inaugural na Universidade de Bolonha.

1935 Participa da II Quadrienal romana, com 4 pinturas e 2 águas-fortes, e da grande mostra de arte italiana dos séculos 19 e 20, realizada no Jeu de Paume, em Paris.

1937 Piero Bargellini dedica-lhe um número da revista *Il Frontespizio*.

1939 Tem uma sala pessoal na III Quadrienal de Roma, com 53 obras expostas, onde recebe o Segundo Prêmio de Pintura, atrás de Bruno Saetti, fato que gera muitas polêmicas.

Le Arti publica o importante ensaio de Cesare Brandi sobre Morandi, e sai a primeira monografia, assinada por Arnaldo Beccaria.

1942 É publicada a monografia de Cesare Brandi.

1943 Participa da IV Quadrienal romana.

1930 He occupies, for notorious knowledge, the chair of Engraving Techniques at the Accademia di Belle Arti di Bologna.

He presents at the XVII Venice Biennial.

He is invited to the Carnegie Prize of Pittsburgh, where he will later exhibit six more times.

1931 The Roman quadrennial is created, where Morandi exhibits 3 oil paintings, 1 drawing and 2 etchings, obtaining a prize.

1932 The magazine *L'italiano*, founded by Leo Longanesi, publishes a special edition entirely dedicated to Morandi, with critic review by Ardengo Soffici.

1934 He exhibits at the XIX Venice Biennial.

He begins a relationship with the Ghiringhelli brothers, from the Galleria del Milione, in Milan.

He is named by Roberto Longhi as “one of the greatest living painters in Italy”, on the occasion of his inaugural lecture at the University of Bologna.

1935 He participates in the II Roman Quadrennial, with 4 paintings and 2 etchings, and in the great exhibition of Italian art from the 19th and 20th centuries, held at the Jeu de Paume in Paris.

1937 Piero Bargellini dedicates an edition of the magazine *Il Frontespizio* to him.

1939 He gets an individual room at the III Roman Quadrennial, with 53 works exhibited, where he receives the Second Prize in Painting, behind Bruno Saetti, fact that generates a lot of controversy.

Le Arti publishes the important essay by Cesare Brandi about Morandi, and his first monograph comes out, signed by Arnaldo Beccaria.

1942 The monograph by Cesare Brandi is published.

1943 He participates in the IV Roman quadrennial.

Lamberto Vitali,
Giorgio Morandi
1957

Foto © Lamberto Vitali.
Stampa © Studio Fotografico Luca Carrà.
Fondo Lamberto Vitali - Luca Carrà,
Civico Archivio Fotografico, Milano.



Em 23 de maio, devido a sua amizade com Ludovico Ragghianti, militante do movimento Giustizia e Libertà, é preso como opositor do regime fascista, mas é liberado após uma semana de prisão.

Parte para Grizzana com a família, onde permanece até setembro de 1944.

1945 Expõe na galeria La Palma de Roma e na galeria Il Fiore de Florença, com apresentação de Roberto Longhi.

1946 Sai a monografia de Cesare Gnudi.

1948 Obtém o Primeiro Prêmio de Pintura na XXIV Bienal de Veneza.

Expõe suas gravuras numa mostra antológica, que lhe é dedicada pela Calcografia Nazionale, de Roma.

On May 23, due to his friendship with Ludovico Ragghianti, a militant of the Giustizia e Libertà movement, he is arrested as an opponent of the fascist regime, but is released after a week in prison.

He leaves for Grizzana with his family, where he remains until September 1944.

1945 He exhibits at the La Palma gallery in Rome and at the Il Fiore gallery in Florence, with a presentation by Roberto Longhi.

1946 Cesare Gnudi's monograph is released.

1948 He obtains the First Prize in Painting at the XXIV Venice Biennial.

He shows his etchings in an anthological exhibition, which is dedicated to him by the Calcografia Nazionale, in Rome.



Francesco Arcangeli,
Giorgio Morandi e
Cesare Brandi no estúdio
de Morandi em Bolonha

Francesco Arcangeli,
Giorgio Morandi and
Cesare Brandi at Morandi's
studio in Bologna

1959

Fondo Lamberto Vitali - Luca Carrà,
Cívico Archivio Fotografico, Milano.
Foto © Lamberto Vitali.
Stampa © Studio Fotografico Luca Carrà.

Casa de Morandi
em Grizzana

Morandi's house
in Grizzana

c. 1981

Servizio fotografico by Paolo
Monti/ The image comes from the
Fondo Paolo Monti, owned by Beic
and located in the Cívico Archivio
Fotografico of Milan. La Fondazione
BEIC è titolare dei diritti d'autore
dell'Archivio Paolo Monti.

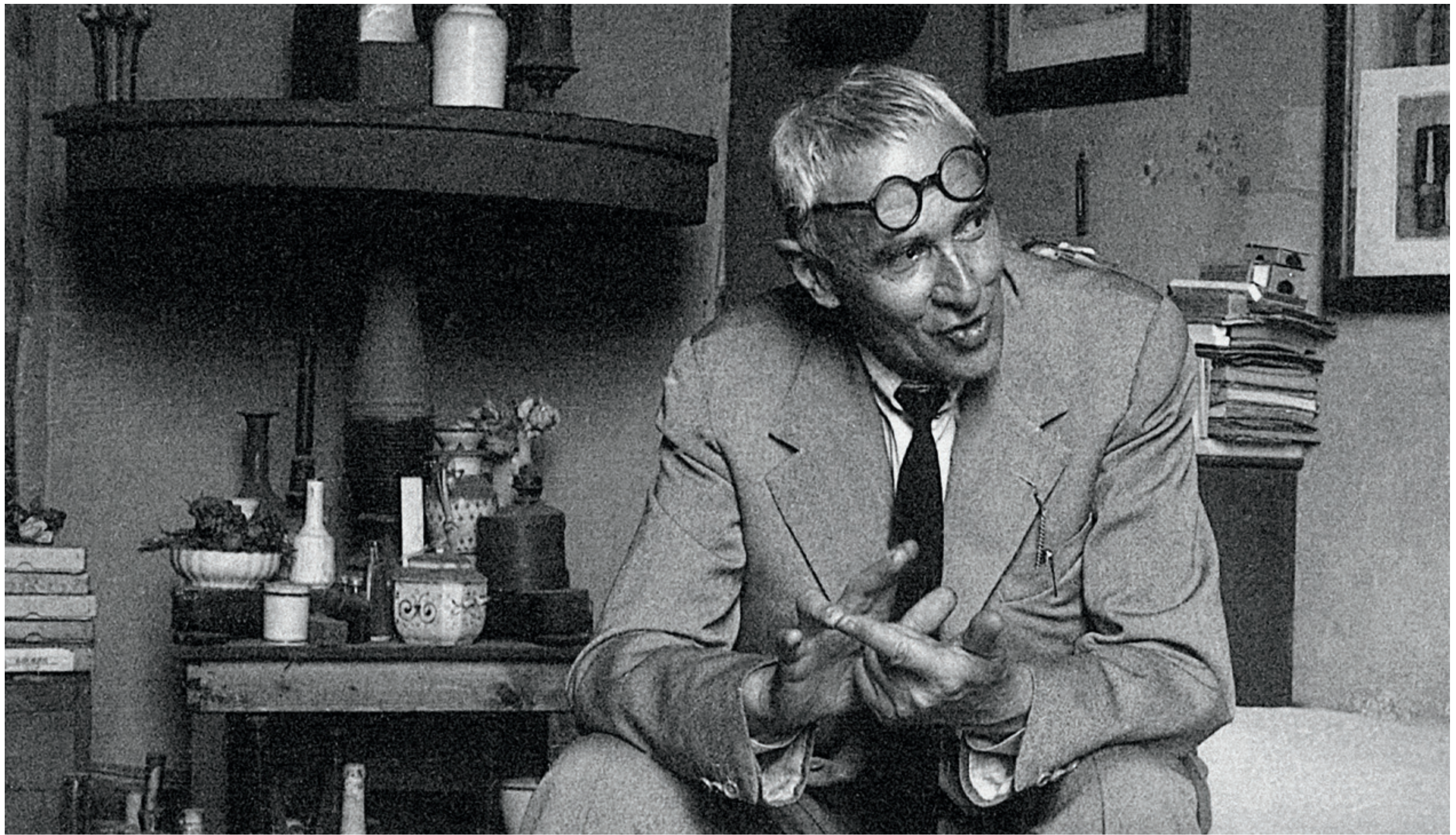


- 1949** Giuseppe Raimondi organiza uma mostra gráfica individual no Musée des Beaux-Arts, em Bruxelas.
- 1950** Morre a mãe Maria Maccaferri.
Morandi decide não expor na Bienal de Veneza, mas participa apenas como membro do júri.
- 1953** Recebe o Prêmio Internacional de Gravura na II Bienal de São Paulo, no Brasil.
- 1955** A convite de Werner Haftmann, participa da primeira edição da Documenta de Kassel, à qual retornará em 1959.
- 1956** Pela primeira vez viaja para fora da Itália, indo duas vezes à Suíça: por ocasião de uma mostra sua no museu de Winterhur e para visitar a exposição antológica de Cézanne em Zurique.
Aposenta-se após 40 anos dando aulas no ensino elementar e após 26 anos na Accademia di Belle Arti. A partir de então, dedica-se com maior interesse e assiduidade à técnica de aquarela.

- 1949** Giuseppe Raimondi organizes an individual graphic exhibition at the Musée des Beaux-Arts, in Brussels.
- 1950** His mother Maria Maccaferri dies.
Morandi decides not to exhibit at the Venice Biennial, but participates only as a member of the jury.
- 1953** He receives the International Prize in Etching at the II São Paulo Biennial, in Brazil.
- 1955** Invited by Werner Haftmann, he participates in Documenta's first edition, in Kassel, to which he returns in 1959.
- 1956** For the first time he travels outside Italy, going twice to Switzerland: on the occasion of an exhibition of his at the Winterhur museum and to visit Cézanne's anthological exhibition in Zurich.
He retires after 40 years teaching elementary school and after 26 years at the Accademia di Belle Arti. From then on, he devotes himself with greater interest and assiduity to the watercolor technique.

- 1957** Recebe o Grande Prêmio de Pintura na IV Bienal de São Paulo.
- 1958** Volta a Grizzana, onde constrói uma casa-estúdio. Ali passará longos períodos, não apenas durante o verão.
- 1962** O museu de Siegen, na Alemanha, dedica-lhe uma mostra individual e concede-lhe o Rubenpreis.
- 1963** Recebe o L'Archiginnasio d'oro, o maior reconhecimento conferido pela Comuna de Bolonha a personalidades do mundo da cultura e da ciência. A galeria Krugier de Genebra dedica-lhe uma grande mostra.
- 1964** Após alguns meses de doença, morre em Bolonha em 18 de junho.
São publicadas as monografias de Lamberto Vitali, Marco Valsecchi e Francesco Arcangeli.

- 1957** Receives the Grand Prize for Painting at the IV São Paulo Biennial.
- 1958** Returns to Grizzana, where he builds a studio-house. There, he will spend long periods, not only during the summer.
- 1962** The Siegen museum in Germany, dedicates to him an individual exhibition and awards him the Rubenpreis.
- 1963** He receives the L'Archiginnasio d'oro, the highest recognition given by the Bologna Commune to personalities from the world of culture and science. The Krugier gallery in Geneva dedicates a great exhibition to him.
- 1964** After a few months of illness, he dies in Bologna on June 18.
The monographs of Lambert Vitali, Marco Valsecchi and Francesco Arcangeli are published.



BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL CATÁLOGOS DE REFERÊNCIA GERAL

ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY GENERAL REFERENCE CATALOGUES

Cordaro M., *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Milan: Electa, 1991.

Pasquali M., *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Milan: Electa, 1991. [P.]

Pasquali M., Tavoni E., *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Milan: Electa, 1994. [T.P.]

Pasquali M., *Giorgio Morandi.Catalogo Generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016*, Pistoia: Gli Ori, 2016. [P. 2016]

Vitali L., *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Turin: Einaudi, 1957 (II ed. revised, 1964; III ed. revised, 1978; IV ed. revised, 1989). [V.inc.]

Vitali L., *Morandi. Catalogo generale*, 2 voll., Milan: Electa, 1977 (II ed. revised, 1983). [V.]

1918

Bacchelli R., *Giorgio Morandi*, “Il Tempo”, March 29.

Franchi R., *Giorgio Morandi*, “La Raccolta”, 9-10, November 15 – December 15.

1923

Raimondi G., *Giorgio Morandi*, “Il Nuovo Paese”, March.

1925

Carrà C., *Giorgio Morandi*, “L'Ambrosiano”, June 25.

1927

Lega A., *Giorgio Morandi*, “Il Selvaggio”, July 30.

1928

Longanesi L., *Morandi*, “L'Italiano”, 16-17, December 31.

Maccari M., *Giorgio Morandi*, “Il Resto del Carlino”, June 8.

Morandi G., *Autobiografia*, “L'Assalto”, February 18.

1929

Cardarelli V., *Il sole a picco*. Bologna: Edizioni de L'Italiano (with twenty -two drawings by Morandi).

1930

Mostra del Novecento italiano, exhibition catalogue (Buenos Aires, date and venue unknown)(with a text by M. Sarfatti).

Vitali L., *L'incisione italiana del Novecento – I Selvaggi: Giorgio Morandi*, “Domus”, December.

1932

Bartolini L., *Libelli – Visita a Morandi*, “L'Ambrosiano”, 28 January 28 and “Corriere Adriatico”, February 9.

Oppo C.E., *Pittura di Morandi*, “L' Italia Letteraria”, April 10.

Soffici A., *Morandi*, “L'Italiano”, 10, March.

1934

Morandi Giorgio (ad vocem), in “Enciclopedia Italiana”, vol. XXIII, Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Vitali L., *L'incisione italiana moderna*. Milan: Hoepli.

1935

Carrà C., *Giorgio Morandi*, “L'Ambrosiano”, Milan, February 9.

Longhi R., *Momenti della pittura bolognese*, “L'Archiginnasio”, a.XXX, 1-3, January – June.

1937

Bargellini P., *Artisti italiani: Giorgio Morandi*, “Il Frontespizio”, September.

Esposizione celebrativa del Cinquantenario dell'immigrazione ufficiale nello Stato di San Paolo, exhibition catalogue (São Paulo, venue unknown, April).

1939

Beccaria A., *Giorgio Morandi*. Milan: Hoepli (series “Arte moderna italiana”, 32).

Belli C., *Morandi, o del pudore*, “Corriere Padano”, April.

Brandi C., *Cammino di Morandi*, “Le Arti”, 3, February – March.

De Libero L., *La pittura alla Quadriennale: Giorgio Morandi*, “Panorama”, April 27.

Marchiori G., *Giorgio Morandi*, “Domus”, February.

1940

Barbaroux V., G. Giani, *Arte italiana contemporanea*. Milan: Grafico.

1941

Bottai G., *Giorgio Morandi*, “Le Arti”, 3, February – March.

Raimondi G., *Cartella di disegni: Giorgio Morandi*, “Le Arti”, 3, February – March.

1942

Brandi C., *Morandi*. Florence: Le Monnier (II ed. revised, Florence, 1952).

Giani G., *Pittori italiani contemporanei*. Milan: Edizioni della Conchiglia.

1943

Scheiwiller G., *Giorgio Morandi*. Turin: Chiantore [1943].

1945

Bardi P.M., *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Rome, Galleria La Palma, April – May).

De Grada R., *Posizione di Morandi*, “L'Illustrazione Italiana”, August 12-19.

Longhi R., *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Florence, Galleria Il Fiore, April 21 – May 3).

Marchiori G., *Giorgio Morandi*. Genoa: Editrice Ligure Arti e Lettere.

1946

Arcangeli F., *Novità di Morandi*, “Il Mondo”, October 5.

Arte Contemporaneo Italiano en Sudamerica, exhibition catalogue (Santiago de Chile, venue unknown, April (texts by R. Carrieri, N. Ciarletta, L. De Libero, G. di S. Lazzaro, P. Zuffi)

Brandi C., *Morandi*, “Comunità”, 6, Milan, October.

Gnudi C., *Morandi*. Florence: Edizioni “U”.

Vitali L., *Giorgio Morandi*, “Werk”, August.

1947

Artistas Italianos de Hoy, exhibition catalogue (Buenos Aires, Galleria Müller, July) (with a text by M. Bonini).

Bacchelli R., *Giorgio Morandi*, “Magazine of Art”, October.

Esposizione di pittura italiana moderna, exhibition catalogue (Rio de Janeiro, Ministero dell'Educazione, May).

Mostra dell'incisione italiana e Mostra del Libro, exhibition catalogue (Santiago de Chile, venue unknown, September.

1948

Raimondi G., *Le stampe di Giorgio Morandi*, “Proporzioni”, 2.

1949

Apollonio U., *The Pantings of Giorgio Morandi*, “Horizon”, 115, July.

Morandi, Soffici e Carlo Hauner, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte, July).

Raimondi G., *Giorgio Morandi*, “Les Arts Plastiques”, 3-4, March – April.

Ramous M., *Giorgio Morandi*. Bologna: Cappelli.

Soby J.T., A. Barr, *Twentieth-Century Italian Art*, exhibition catalogue (New York, The Museum of Modern Art, June 28 – September 18).

Venturi L., *New York...- The New Italy Arrives in America*, “Art News”, June – August.

1950

Arcangeli F., G.A. Dell' Acqua, in “Cahiers d'Art”, I, special issue for the 25th anniversary, *Un demi-siècle d'art italien*, introduction by C. Zervos, texts by et al.

Arcangeli F., *12 opere di Giorgio Morandi*. Milan: Edizioni del Milione.

Bloch V., *In casa di Giorgio Morandi*, “Maandblad Voor Beeldenden Kunsten”, July.

Soffici A., *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*. Florence: Vallecchi.

Ungaretti G., *Pittori italiani contemporanei*. Bologna: Cappelli.

Vitali L., *Preferenze*. Milan: Domus.

1951

I Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte Moderna, October 20 – December 23).

Pallucchini R., *Artistas italianos de hoje na primera bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo*, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte Moderna, October - December).

Raimondi G., *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, “Paragone”, 19, July.

21 pintores italiani contemporáneos de la Colección del Senō Mario Remorino, exhibition catalogue (Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, November).

1952

Minassian L., *Artisti italiani: Giorgio Morandi*, "La Fiera Letteraria", October 19.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Sterling Ch., *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, exhibition catalogue (Paris, Orangerie des Tuileries, April – June).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1953
Il Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte Moderna, December 13- February 26).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Pallucchini R., *Futuristas e artistas italianos de hoje*, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte Moderna, December 8 – February 8).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1954
Barr A.H. Jr., *Master of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Bloch V., L. Vitali, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (The Hague, Gemeentemuseum, April 14 – June 6; London, New Burlington Galleries, June 25 – July 24).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Ragghianti C.L., *Giorgio Morandi*, "Crítica d'Arte", 1, January.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1955
Apollonio U., *Giorgio Morandi. Pienezza del suo linguaggio*, "La Fiera Letteraria", 39, September 25 (special issue dedicated to Giorgio Morandi: other texts by F. Arcangeli, C. Carrà, L. De Libero, G. Marchiori, M. Masciotta, V. Montebugnoli, M. Nigro, A. Parronchi e G. Sciortino).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Arcangeli F., *Morandi on Guido Reni of Bologna*, "Art News", February.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Bardi P.M., *The Arts in Brazil – A New Museum at San Paulo*. Milan: Edizioni del Milione.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Berger J., *Morandi the Metaphysician of Bologna*, "Art News", February.

Bloch V., *Morandi, Sei tavole a colori*. Milan: Edizioni del Milione.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1956
A gravura contemporanea na Italia, exhibition catalogue (São Paulo, venue unknown, November 8).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Grabades Italianas Contemporaneas de la Calcografía Nacional de Roma, exhibition catalogue (Lima, Istituto Italiano di Cultura, December 5-15; Arequipa, Bogotà, La Paz, Santiago, Conception, Valdivia, Valparaiso, Antofagasta, Iquique, Buenos Aires, Montevideo, dates and venues unknown).

Keller H., *Giorgio Morandi / Giacomo Manzù*, exhibition catalogue (Winterthur, Kunstmuseum, June 24 – July 29).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Lionni L., *Morandi*, "Print", April – May.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1957
Apollonio U., *Diez años de pintura italiana*, exhibition catalogue (Caracas, Museo de Bellas Artes, January 27– February 17; Bogotà, venue unknown, March 7-21; Lima, venue unknown, April 15 aprile – May 14; Concepción, Escuela de Periodismo, July 25-31; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, August 27 – September 29; Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, October 14-31; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, November 19 – December 4).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Arcangeli F., *Una situazione non improbabile*, "Paragone", 85, January.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Bardi P.M., *16 dipinti di Giorgio Morandi*. Milan: Edizioni del Milione.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Branzi S., *A Morandi il Gran Premio della IV Biennale brasiliana*, "Il Gazzettino", September 18.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Carluccio L., *Festa per Morandi all'ambasciata brasiliana*, "Gazzetta del Popolo", November 9.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Cenni F., *Significato di un riconoscimento*, "Fanfulla", September 17.

Fezzi E., *Il Grand Prix a Giorgio Morandi*, "La Provincia", October 3.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Giannelli S., *Morandi Premio San Paolo*, "Rotosei", 36, November 22.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Good Man with a Bottle, "Time", September 30.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Pallucchini R., *Sala Especial Giorgio Morandi (1890) in IV Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo*, exhibition catalogue (São Paulo, Museo de Arte Moderna, September 22 – December 30; text republished *Personalide de Morandi* in *Artistas italianos de hoje*, exhibition catalogue (São Paulo, Museu de Arte Moderna, September – December; and *Attualità di Morandi* in "Arte Antica e Moderna", 1, January – March 1958).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Pallucchini R., *Omaggio a Morandi*, "il Resto del Carlino", September 17.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Tassi R., *L'opera grafica di Morandi*, "Palatina", 4, December.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Valsecchi M., *Gran Premio a San Paolo*, "Tempo", October 17.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Venturi L., *Giorgio Morandi – Retrospective – Paintings, Drawings, Etchings 1912–1957*, exhibition catalogue (New York, World House Galleries, November 5 – December 7; Washington D.C., The Phillips Collection, December 15 – January 8, 1958).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1958
Morandi, Tosi, Marino Marini, Campigli, Sironi, de Pisis, exhibition catalogue (Caracas, Galeria de Arte Contemporáneo, September).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Soby J.Th, *Giorgio Morandi*, "The Saturday Review", January 4.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1959
La evolución de la pintura moderna, exhibition catalogue (Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, date unknown).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Minassian L., *Una visita a Morandi*, "Il Taccuino delle Arti", 48, November.

Obras de pintura italiana contemporánea, exhibition catalogue (Lima, Museo de Arte Italiano, October (with a text by G. del Corso).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1960
Roditi E., *Dialogues on Art*. London: Secker and Warburg (German ed., Frankfurt am Main: Insel – Verlag, 1960).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1961
Barr H.J., *Giorgio Morandi*, "The Nation", January 21 (republished in "Du", March).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1962
Zurlini Z., *Peinture. Giorgio Morandi*, "L'Express", Paris, January 4.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1963
Marchiori G., *The Universality of Morandi*, "Art International", 8, October 25.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Martini A., *Giorgio Morandi*. Milan: Fratelli Fabbri (series "I Maestri del Colore",32) (II ed.,38, 1964).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1964
Arcangeli F., *Giorgio Morandi*. Milan: Edizioni del Milione (II ed. 1968; III ed., Turin: Einaudi, 1981; IV ed., L. Cesari (ed.), *Stesura originaria inedita*. Turin: Allemandi, 2007).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Art Since 1889, Albuquerque, University of New Mexico, August.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Beccaria A., *Visita a Morandi*, excerpt from the magazine "Nuova Antologia", February (republished in "La Botte e il Violino", September).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Keller H., *Giorgio Morandi, pittore*, "Werk", 9, September.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Longhi R., *Exit Morandi*, "Paragone", 175, July.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Pallucchini R., *Sono personaggi arcani le bottiglie di Morandi*, "Il Gazzettino", June 24.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Plaza J.L., *Ultima visita a Morandi*, "El Nacional", August 23.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Preferencias de los coleccionistas, exhibition catalogue (Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, May, 17-31 maggio (with a text by: G. Meneses).

Ragghianti C.L., *Un'antologia di Morandi*, " Critica d'Arte", 62, May.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Tassi R., *Giorgio Morandi*, "L'Approdo Letterario", 26.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Valsecchi M., *Morandi*. Milan: Garzanti (II ed., 1966).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Vitali L., *Giorgio Morandi pittore*. Milan: Edizioni del Milione (II ed. revised, 1965; III ed. revised, 1970).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Volpe C., *Morandi*, "la biennale", 55, December.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1965
Omaggio a Giorgio Morandi, exhibition catalogue (Caracas, Fundaciòn Mendoza, November 1 – December 15 (with a text by J. L. Plaza)

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Siblik J., *Giorgio Morandi*. Prague: Soucasné Svetové Umení.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Vitali L., *Giorgio Morandi*, "Atti della Accademia Nazionale di San Luca, note commemorative di accademici defunti", 3.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1966
Bacchelli R., L. Vitali, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, October 30 – December 15).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Longhi R., *XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Sala personale*, exhibition catalogue (Venezia, Giardini di Castello, June 18 – October 16).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1967
Arte italiano contemporáneo – Exposición itinerante organizada por la Quadriennale de arte de Roma, exhibition catalogue (Guatemala-Honduras-Salvador-Nicaragua-Costarica, venues unknown, July – December).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Rewald J., *Visit with Morandi*, in *Morandi*, exhibition catalogue (New York, Albert Loeb and Krugier Gallery, May 18 – June 17).

Russoli F. (ed.), *Masters of Italian Art. The Collection Gianni Mattioli*, exhibition catalogue (Washington, The Phillips Collection, November 30, 1967 – January 11, 1968; Dallas, Museum of Fine Arts, February 1 – March 3; San Francisco, Museum of Art, March 16 – April 21; Detroit, Institute of Arts, June 19 – July 21; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, October 6 – November 17; Boston, Museum of Fine Arts, January 23 – February 23, 1969; New York, Olivetti, March 5-30, 1969; Brussels, Palais des Beaux-Arts, September 9 – October 12, 1969; Copenhagen, Lousina Kunstmuseet, November 8, – December 14, 1969; Hamburg, Hamburger Kunsthalle, February 19 – March, 30, 1970; Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporáneo, November – December 1970; Barcelona, December – January 1971; Seville, Museo de Arte Contemporáneo, January – February 1971; Kyoto, National Museum of Modern Art, April 15 – May 21,1971; Tokyo, May 31 – July 2,1971).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1968
De Cézanne a Mirò, exhibition catalogue (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, May 15 – June 5; Santiago del Cile, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, June 26 – July 17; Caracas, Museo de Bellas Artes, August, 4-25 agosto)(with a text by M.Wheeler).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Leymarie J., *Acquarelli di Morandi*. Bologna: Edizioni De' Foscherari.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Maestros Europeos en Colecciones Venezuelanes, exhibition catalogue (Caracas, Compañia Shell de Venezuela, November)(with a text by S. Magarinos).

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

1969
Chastel A., *Giorgio Morandi*, "Le Monde", January 2.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Marchiori G., *Morandi - Le incisioni*. Rome: Ronzon.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Ragghianti C.L., *Bologna cruciale* 1914, "Critica d'arte", 106-107.

Giorgio Morandi, "The Bottle", 1952

Tassi R., *Gli acquerelli di Morandi*, "L'Approdo Letterario", January - March.

1970
Arcangeli F., *Natura ed espressione nell'arte bolognese –emiliana*. Bologna: Nuova Alfa (II ed., Bologna: Minerva Edizioni, 2003).

Brandi C., *Morandi lungo il cammino*. Milan: Rizzoli.

Forge A., J. Leymarie, J. Thrall Soby, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (London, Royal Academy of Arts, December 5, 1970 – January 17, 1971; Paris, Musée National d'Art Moderne, February 9 – April 12; Milan, Rotonda della Besana, May – June with a text by F. Arcangeli).

Longhi R., *Da Cimabue a Morandi*. Milan: Mondadori.

Raimondi G., *Anni con Giorgio Morandi*. Milan: Mondadori.

1973
Del Monte A., G. De Marchis, M.P. D’Orazio(ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Rome, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, May 18 – July 22) (other texts by P. Bucarelli , C. Brandi).

Schloss E., *Conversations With Morandi*, “International Herald Tribune”, May 12-13.

Zurlini V., *50 acquarelli di Giorgio Morandi*. Turin: ILTE (other texts by R. Guttuso, J. Leymarie, J. Rewald).

1974
Arrigoni L., *Giorgio Morandi*. Bologna: Capitol.

Szucs J.P., *Morandi*. Budapest: Corvina Kiadó.

1976
Pozza N., *Morandi...i disegni...* Rome: Franca May.

1977
Abramovicz J., *Giorgio Morandi. A World within a Studio*, “Vanguard”, October.

Giuffrè G., *Giorgio Morandi*. Florence: Sansoni (series “I Maestri del Novecento”).

1978
Abramovicz J., *The Artist’s Artist: Giorgio Morandi*, “Arts Canada”, April – May.

Solmi F., *Morandi: storia e leggenda*. Bologna: Grafis.

1979
Hertzsch W., *Giorgio Morandi*. Leipzig: E.A. Seeman.

Marti L., *Morandi*. Milan: Armando Curcio Editore (series “I Classici della Pittura”).

Morat F.A., *Giorgio Morandi – Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Freiburg im Breisgau: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft.

1981
Abramovicz J., *Vision & Technique: the etchings of Giorgio Morandi, 1890-1964*, in “The Print Collector’s Newsletter”, 4, New York, September – October.

Baker K., J.T. Demetrior, J.M. Lukach, A. Worthen, *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (San Francisco, Museum of Modern Art, September 24 – November 1;

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, November 19, 1981 – January 17, 1982; Des Moines, Des Moines Art Center, February 1 – March 14, 1982).

Tavoni E. (ed.), *Morandi – Disegni*, vol.I. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte (texts by G. Ruggeri, M. Valsecchi).

1982
Basile F., *Il laboratorio della solitudine*. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte.

Jouvet J., W. Schmied, *Giorgio Morandi – Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Zurich: Diogenes.

Magnani L., *Il mio Morandi – Un saggio e cinquantotto lettere*. Turin: Einaudi.

Ragghianti C.L., *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*

(the essays *Morandi o l’architettura della visione* [1981] and *Bologna cruciale 1914* [1969] are republished). Bologna: Calderini.

Soavi G., *La polvere di Morandi*. Milan: Officine Grafiche Elli & Pagani.

1983
Abramovicz J., *The Liberation of the Object*, “Art in America”, 3, March.

1984
Brandi C., *Giorgio Morandi. Seine Werke im Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft*. Freiburg im Breisgau: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft.

Briganti G., E. Coen, *I paesaggi di Morandi*. Turin: Allemandi.

Burger A., *Die Stilleben des Giorgio Morandi*. Hildesheim-Zürich: G.Olms Verlag.

Tavoni E. (ed.), *Morandi – Disegni*, vol.II. Sasso Marconi: La Casa dell’Arte (texts by G.C.Argan, F. Basile)

1985
Basile F., *Morandi incisore*. Bologna: La Loggia Edizioni.

Folon J.M., *Fiori di Giorgio Morandi*. Genève - Milan: Alice- Biti.

Quaderni morandiani n.1 – I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi – Morandi e il suo tempo. Milan: Mazzotta (texts by M. Apa, R. Barilli, F. Berti Arnoaldi Veli, F. Caroli, G.C. Cavalli, E. Coen, E. Estorick, P. Fossati, F.P. Ingrao, F.A. Morat, R. Pasini, M. Pasquali, C. Pozzati, E. Riccòmini, F. Solmi and A.N. Worthen).

Pasquali M., S. Evangelisti (ed.), *Morandi e il suo tempo*, exhibition catalogue (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, November 9, 1985 – February 10, 1986) (other texts by: R. Barilli, F. Caroli, C. Pozzati, E. Riccòmini, F. Solmi)

1986
Basile F., *I giorni di Grizzana*. Verona: Ghelfi.

Giorgio Morandi un homenaje. En la collección José Luis y Beatriz Plaza, exhibition catalogue (Caracas, Sala Mendóza, April 24 – May 31) (with a text by: J. L. Plaza).

1987
Fagiolo dell’Arco M., *The World in a Bottle – Morandi’s Variations*, “Artforum International”, 4, December.

1988
Aspectos da Pintura Italiana do Após - Guerra aos nossos dias, exhibition catalogue (Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes e Funarte, June 14 – July 2; São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, July 11 – 30)(texts by A. Bonito Oliva and T. Trini).

Fossati P., *La “pittura metafisica”*. Turin: Einaudi.

Solmi F., L. Vitali, *Morandi*. New York: Rizzoli International Publications.

1989
Pasini R., *Morandi*. Bologna: CLUEB.

Renzi R., *La città di Morandi*. Bologna: Cappelli.

1990
Barilli R., *Giorgio Morandi*. Milan: AIEP Editore (series “Storia illustrata di Bologna”, W. Tega ed., vol.V).

Brandi C., *Morandi*, introduction by V. Rubiu, *Carteggio Brandi-Morandi 1938-1963*, M. Pasquali (ed.). Rome: Editori Riuniti (II ed. revised. Prato: Gli Ori, 2008).

Pasquali M. (ed.), *Giorgio Morandi. 1890-1990 Mostra del Centenario*, exhibition catalogue (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, May 12 – September 2, other texts by P.G. Castagnoli, F. D’Amico, F. Gualdoni, W. Haftmann, M. Semff).

Pasquali M., *Morandi, “Art Dossier”*, 50, October (reprint. Florence: Giunti, 2003).

Pasquali M., V. Rubiu, *Morandi: i fiori. Dipinti e opere su carta*, exhibition catalogue (Siena, Palazzo Pubblico Magazzini del Sale, November 1 – January 6 1991).

Calvesi M., G.A. Dell’Acqua, M. Garberi, E. Pontiggia, R. Tardito, *Morandi e Milan*, exhibition catalogue (Milan, Palazzo Reale, November 22 – January 6, 1991).

1991
Antolini A., *Morandi*. Milan: Fabbri Editore (series “I Maestri del Colore”, 46).

Basile F., *Morandi. I luoghi, le cose*. Bologna: Edizioni Galleria Marescalchi.

Exposición Homenaje a José Luis Plaza, exhibition catalogue (Caracas, Sala Mendoza, October – November) (with a text by M. Arroyo).

1992
Ghirri L., *Atelier Morandi*. Bari: Palomar (text by G. Messori) (II ed., Bari, 2002).

Pasquali M. (ed.), *Giorgio Morandi. Artista d’Europa*, exhibition catalogue (Brussels, Le Botanique, June 12 – August 9)(other texts by M.R. Bourges, V. Scheiwiller, R. Tassi).

1993
Berengo Gardin G., *Lo studio di Giorgio Morandi*. Milan: Charta.

Pasquali M. (ed.), *Museo Morandi. Guida*. Bologna: Grafis.

Pasquali M., *Museo Morandi. Il Catalogo*. Milan: Charta (other texts by A. Emiliani, P. Lenzini, R. Scannavini, C. Zucchini) (II ed., *Museo Morandi. Catalogo Generale*. Bologna: Grafis, 1996, other texts by: A. Emiliani, P. Foschi, R. Scannavini, L. Selleri, C. Zucchini).

1994
Morandi no Brasil, exhibition catalogue (São Paulo, Centro Cultural, date unknown) (with a text by L. Mammi).

1995
Ruggeri G., E. Tavoni, *Morandi, amico mio*. Milan: Charta.

1996
Mandelli P., *Storia di una monografia*, in “Accademia Clementina. Atti e Memorie”, 35-36. Bologna: Clueb (republished in P. Mandelli, *Via delle Belle Arti*. Bologna: Minerva, 2002).

Scolaro M. (ed.), *Giorgio Morandi. Retrospective*, exhibition catalogue (Paris, Musée Maillol, December 5 – January 31, 1997; São Paulo, M.A.S.P., February 15 – April 1) (other texts by A. Bertolucci, J. Clair, P. Fossati, C. Gian Ferrari).

1997
Bornfeld A., *Seventy shades of green*. Ventura: Morandi Editions.

Klepac L. (ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Sydney, The Art Gallery of the New South Wales, May 9 – July 13) (other texts by L. Ficacci, J. Herman, P. Mandelli, M. Pasquali).

Mattioli Rossi L. (ed.), *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, exhibition catalogue (Verona, Galleria dello Scudo, December 14 – February 28, 1998; Venice, Peggy Guggenheim Foundation, April 30 – September 13)(other texts by F. Fergonzi, M. M. Lamberti, L. Lorenzoni, F.A. Morat, G. Panza di Biumo, M. Pasquali, F. Petrella, J.J. Rishel, L. Selleri, A. Vettese).

Wilkin K., *Giorgio Morandi*. New York – Barcelona: Rizzoli International Publications, Ediciones Polígrafa (Spanish ed. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1998; ed. revised English, French, Spanish ed., Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007).

1998
Crispolti E., *L’oggetto Morandi*. Florence: Edizioni Cadmo.

Iseki M., M. Okabe, M. Pasquali, M. Suzuki, *Giorgio Morandi. Flowers and Landscape*, exhibition catalogue (Tokyo, Metropolitan Teien Art Museum, October 10 – November 29; Sagamihara, Kanagawa, Light and Greenery Art Museum, December 5 – February 14, 1999).

Lamberti M.M. (ed.), *La Collezione Giovanardi. Capolavori della pittura italiana del ’900*, exhibition catalogue (Trento, Palazzo delle Albere, April 9 – November 15) (other texts by G. Belli, M. Carrà, G.M. Fara, F. Fergonzi, G. Ghiringhelli, C. Gian Ferrari, P. e M. Giovanardi, M. Pasquali, C. Porro, E. Sacerdoti).

Spielmann H.(ed.), *Giorgio Morandi 1980 - 1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen das Druckgraphische Werk*, exhibition catalogue (Schleswig, Schloss Gottorf - Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, July 25 - September 27)(other texts by V.W. Feierabend, C. Gian Ferrari, M. Scolaro).

1999

Boehm G., E.G. Güse, W. Holler, F.A. Morat, *Giorgio Morandi*. Munich: Prestel Verlag (II ed. in German, Munich: Prestel Verlag, 2008).

Bonet J.M., T. Llorens, M. Pasquali (eds), *Morandi. Exposicion antológica*, exhibition catalogue (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza and Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, June 1 - September 5; Valencia, IVAM, September 24 - December 5)(other texts by A. Arikha, J. Carrete Parrondo, A. Ráfols- Casamada, J. F. Yvars).

Bonnefoy Y., *Giacometti e Morandi*, in M. Pasquali (ed.), *Alberto Giacometti, Disegni, sculture e opere grafiche*, exhibition catalogue (Bologna, Museo Morandi, June 24 - September 26).

Folon J.M., *Luce di Morandi*. Milan: Grafiche Alma.

2000

Bonnefoy Y., *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento*. Florence: Le Lettere.

Castagnoli P.G. (ed.), *Giorgio Morandi* , exhibition catalogue (Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, May 26 - September 10) (other texts by F. D'Amico, A. Del Puppo, L. Ficacci, L. Mattioli Rossi, M. Pasquali).

Parronchi A., *72 missive di Giorgio Morandi ad Alessandro Parronchi*. Florence: Edizioni Polistampa.

Schwarz D. (ed.), *Giorgio Morandi, Gemälde Aquarelle Zeichnungen Druckgraphik*, exhibition catalogue (Winterthur, Kunstmuseum, April 1 - July 1)(other texts by G. Floersheim and H. Keller).

2001

Bandera M.C., *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*. Milan: Charta.

Coldwell P., M. James, *Giorgio Morandi the collectors'eye*, exhibition catalogue (London, Estorick Collection, May 16 - August 26).

De Salvo D., M. Gale M.(eds.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (London, Tate Modern, May 22 - August 12).

Frongia M.L., *Morandi nella collezione Ingrao. Epistolario Morandi - Ingrao 1946-1964*. Cagliari: Iliisso.

Ishaghpour Y., *Morandi, lumière et mémoire*. Paris: Farrago/ Ed. Léo Scheer.

Jaccottet P., *Le bol du pèlerin*. Genève: La Dogana (German ed.: *der Pilger und seine Schale Giorgio Morandi*. Munich: Hanser, 2005; Italian ed.: *La ciotola del pellegrino (Morandi)*. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2007; English ed.: *The Pilgrim's Bowl (Giorgio Morandi)*. Calcuta: Seagull Books, 2015).

Pagè S., J. Munck, *Morandi dans l'écart du réel*, exhibition catalogue (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, October 5 - January 6, 2002) (other texts by L. Nittve, D. De Salvo, M. Gale).

Tosini Pizzetti S., *Fondazione Magnani-Rocca. Catalogo Generale*. Florence: Nardini Editore (other texts by A. Emiliani, L. Fornari Schianchi, C. Mambriani, S. Roffi, V. Sgarbi).

2002

Bonnefoy Y., *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*. Paris: Calmann-Levy (Italian ed., Rome: Donzelli).

Købke Sutton G., *Morandi*. Copenhagen: Christian Ejlers'Forlag.

Pasquali M. (ed.), *Giorgio Morandi. Dipinti 1922-1964*, exhibition catalogue (Palermo, Palazzo Sclafani, May - June) (other texts by A. Pes, E. Riccòmini).

2003

Basile F., N. Terzulli, *Cronaca di un ricordo. Il rapporto Morandi - Tavoni*. Sasso Marconi: Studio d'Arte Bignami (with twenty-one commented etchings).

Belli G., R. Miracco (eds.), *Il Respiro dell'Anima. Morandi e la natura morta in Italia, 1914-1962*, exhibition catalogue (Bruges, Groeningemuseum, October 6 - January 4, 2004).

Demetrion J.T., K. Purcell, *Giorgio Morandi. Paintings*, exhibition catalogue (San Francisco, Paul Thiebaud Gallery, November 4 - December 20; London, Faggionato Fine Arts, June 11 - July 30, 2004).

Fergonzi F., *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*. Milan: Skira.

Fergonzi F., *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni delle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 26 [2002]. Venice: Fondazione Giorgio Cini - Istituto di Storia dell'Arte.

Gian Ferrari C., *Roberto Longhi e la questione della critica d'arte: scelte e rifiuti*, in C. Spadoni (ed.), *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, exhibition catalogue (Ravenna, Loggetta Lombardesca, February 23 - June 30).

Pasquali M. (ed.), *Giorgio Morandi nelle raccolte romane*, exhibition catalogue (Rome, Studio d'Arte Campaiola, March 27 - May 27)(other texts by M. Forti, V. Rubiu, E.Sassi, A.M. Scarpati, C. Strinati, D. Trombadori).

2004

Abramowicz J., *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New York: Yale University Press.

D'Amico F., *Morandi*. Milan: 5 Continents Editions (Italian, English and French ed.).

Fehlemann S., T. Sharman (eds.), *Giorgio Morandi Natura morta 1914-1964*, exhibition catalogue (Wuppertal, Von der Heydt-Museum, January 11 - March 7) (other texts by U. Bode and F. Fergonzi).

Giudici L., *Giorgio Morandi. Lettere*. Milan: Abscondita.

Mattioli Rossi L. (ed.), *Giorgio Morandi. Late paintings 1960-1964*, exhibition catalogue (New York, Lucas Schoormans Gallery, September 23 - December 4).

Museo Morandi. Catalogo generale. Milan: Silvana Editoriale (III ed., other texts by A. Andina, A.Emiliani, L. Selleri, P. Weiermair, C. Zucchini).

Terzulli N., *La "stanza Morandi" a Pian dei Giullari*. Florence: Edizioni Polistampa.

2005

Bandera M.C.(ed.), *Giorgio Morandi. Amici, critici e collezionisti*, exhibition catalogue (Florence, Fondazione Roberto Longhi, January 21 - March 6; Cremona, Museo Civico, April 2 - June 26)(other texts by M. Gregori).

Bandera M.C., R. Miracco R. (eds.), *Giorgio Morandi y la naturaleza muerta en Italia*, exhibition catalogue (Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, September 22 - October 23; Buenos Aires, Centro Cultural Borges, November 15 - January 31, 2006; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes, February 10 - March 10, 2006; Lima, Galería Juan Poardo Heeren, March 23 - April 30, 2006; Santiago del Chile, Museo de Arte Contemporáneo, May - June 2006).

Belli G., N. Boschiero (eds.), *Capolavori del '900 italiano. La collezione Giovanardi*, exhibition catalogue (Rovereto, MART, May 24 - November 20)(other texts by M. Carrà, G. M. Fara, F. Fergonzi, G. Ghiringhelli, C. Gian Ferrari, P. and M. Giovanardi, P. Giovanardi Rossi, M. M. Lamberti, M. Pasquali, C. Porro).

Liesbrock H. (ed.), *Giorgio Morandi Landschaft*, exhibition catalogue (Bottrop, Josef Albers Museum Quadrat, February 6 - April 24)(other texts by M. Semff and P. Weiermair).

Miracco R. (ed.), *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie 1912 - 1962*, exhibition catalogue (Luxembourg, Musée National d'Histoire et d'Art, February 4 - March 13).

2006

Bandera M.C., *Miscellanea per Morandi*, "Paragone-Arte", LVII, III, 67 (675), May.

Coldwell P. (ed.), *Morandi's Legacy. Influences on British Art*, exhibition catalogue (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, January 12 - March 25; London, Estorick, Collection of Modern Italian Art, April 5 - June 18).

Emiliani A., *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in C. Spadoni (ed.), *Turner Monet Pollock. Dal Romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, exhibition catalogue (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna, March 19 - July 23).

Fornari Schianchi L., A.M. Guiducci, *La passione e l'arte. Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti*, exhibition catalogue (Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala Palazzo Squarcialuppi, December 8 - March 11, 2007)(other texts by G. Basile, F. Carapezza Guttuso, M.V. Marini Clarelli, A. Emiliani, C. Mambriani, G.P. Minardi, M. Pierini, E. Riccòmini, R. Vlad, L. Vlad Borrelli).

Fornari Schianchi L. (ed.), *Cesare Brandi - Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite*. Prato: Gli Ori.

Poppi C., L. Selleri, *Secondo Morandi. Roma 1939: i premi della Quadriennale*, exhibition catalogue (Bologna, Museo Morandi, June 30 - October 15).

Scully S., *Giorgio Morandi. Resistance and Persistence*, in F. Ingleby (ed.), *Sean Scully. Resistance and Persistence. Selected Writings*. London - New York: Merrell.

2007

Catalano M.I., *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*. Siena: Protagon Editori.

Faietti M., G. Vecchi, *Rembrandt e Morandi. Mutevoli danze di segni incisi*, exhibition catalogue (Bologna, Museo Morandi, November 1 - January 29, 2008).

Pasquali M., *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*. Florence: Noèdizioni (edition revised while being printed)

Rubiu Brandi V. (ed.), *“Il gusto della vita e dell'arte”. Lettere di artisti a Cesare Brandi*. Prato: Gli Ori.

2008

Bandera M.C., R. Miracco (eds.), *Giorgio Morandi 1890-1964*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Wing, September 16 - December 14; Bologna, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, January 22, 2009 - April 13, 2009)(other texts by J. Abramowicz, F. Fergonzi, M.M. Lamberti, R. Miracco, N. Rowley, L. Selleri).

Bandera M.C., *Giorgio Morandi: il ritratto ritrovato*, "Paragone", 59, pp.3-18.

Bernardini A. (ed.), *Giorgio Morandi: collezionisti e amici. 40 capolavori da raccolte pubbliche e private*, exhibition catalogue (Varese, Villa Menafoglio Litta Panza, September 19 - January 11, 2009) (other texts by F. Fergonzi, S. Fontana, M.Fratelli, R. Ghiazza)

Miracco R. (ed.), *Giorgio Morandi, The Suspended Vision. Watercolors, Drawings and Etchings*, exhibition catalogue (New York, Italian Cultural Institute of New York, September 23 - November 20; New York, Casa Italiana Zerilli - Marimò, October 1 - November 30)(text by K. Wilkin).

2009

Ficacci L. (ed.), *Morandi: l'arte dell'incisione*, exhibition catalogue (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, April 5 - June 2 (other text by G. Romano).

Barisoni E., F. Fergonzi, *Morandi. Master of modern still life*, exhibition catalogue (Washington D.C., The Phillips Collection, February 21 – May 24).

V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*. Fidenza: Mattioli 1885.

2010

Bandera B.C. (ed.), *Morandi l'essenza del paesaggio*, exhibition catalogue (Alba, Fondazione Ferrero, October 16 – January 16, 2011) (other texts by B. Cinelli, M. Gregori, G.P. Minardi, P. Pejrone).

Ferretti D., F. Calarota, *Giorgio Morandi. Silenzi*, exhibition catalogue (Venezia, Museo Fortuny, September 4 – January 9, 2011 (text by F. Poli).

Mattioli Rossi L. (ed.), *Morandi. L'abstraction du réel*, exhibition catalogue (Toulon, Hôtel des Arts, June 5 – September 26)(other texts by G. Altieri and I. Goldberg).

Pasquali M., S. Bulgarelli, *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi*. Pistoia: Gli Ori.

2011

Pasquali M., M.A. Bazzocchi, *Cesare Brandi Giuseppe Raimondi. Lettere 1934 – 1945*. Pistoia: Gli Ori.

Pasquali M., D. Simoni (eds.), *Licini Morandi divergenze parallele*, exhibition catalogue (Fermo, Palazzo dei Priori e Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, June 25 - September 25)(other texts by: F. D'Amico, R. Milani, M. Patti, O. Rossi).

Terzulli N., *Le acqueforti di Giorgio Morandi. Gli esemplari unici-Studi e ricerche*. Rome: Palombi Editori.

2012

Bandera M.C., M. Francioli (eds.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Lugano, Museo d'Arte della Città di Lugano, March 10 – July 1)(other texts by S. Tosini Pizzetti, L. Carroll, S. Hustvedt).

Christov-Bakargiev C.(ed.), *dOCUMENTA (13)*, exhibition catalogue (Kassel, Museum Fridericianum, June 9 – September 16)(other texts by et al.).

Ficacci L., *Una stanza centro del mondo. La solitaria inventiva di Giorgio Morandi*, in G. Pellinghelli del Monticello (ed.), *Da Bononia a Bologna. Percorsi nell'arte bolognese: 189 a.C./ 2011*. Turin: Allemandi.

Masi A., L. Selleri (eds.), *Morandi no Brasil*, exhibition catalogue (Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, November 30 – February 24, 2013) (other texts by A. Amaral, M.C.Bandera).

Paterlini R., *Silvio D'Arzo e Giorgio Morandi: affinità elettive*. Reggio Emilia: Consulta Librieprogetti.

2013

Baldinotti A., R. Cremoncini (eds.), *Giorgio Morandi. Lines of Poetry*, exhibition catalogue (London, Estorick Collection of Modern Italian Art, January 16 – April 7).

Bandera M.C. (ed.), *Giorgio Morandi. Retrospective*, exhibition catalogue (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, June 7 – September 22)(other texts by Y. Bonnefoy, F. Galluzzi, L.Tuymans, J.Zwagerman).

2014

Aguilar Alonso R., *Morandi. La serie como tema pictórico*. València: Universitat Politècnica de València.

Bandera M.C. (ed.), *Giorgio Morandi Roberto Longhi/Opere Lettere Scritti* (series “Quaderno della Collezione Merlini”, 2) exhibition catalogue (Florence, Fondazione Longhi, June 1-22)(other texts by M.Gnani, M. Gregori, S.Seitun).

Basile F., *Morandi quattro metri di infinito*. Bologna: Minerva Edizioni.

Masi A., L. Selleri (eds.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, Deoksugung, November 20 – February 25, 2015)(other text by P.Hyesung).

2015

Agnisola G., *L'avvertimento dell'oltre: in Morandi, Rothko e Manzù*. Trapani: Il pozzo di Giacobbe.

Bandera M.C. (ed.), *Giorgio Morandi 1890-1964*, exhibition catalogue (Rome, Complesso del Vittoriano, February 28 – June 21) (other texts by F. Fiorani, R. Longhi, C. Monbeig Goguel, F. Özpetek, G. Paolini, S. Seitun).

Barrett M., *Morandi's objects. Joel Meyerowitz*, exhibition catalogue (Bologna, Spazio Damiani, October 23 – February 1st, 2016).

Bonnefoy Y., *Morandi, Giacometti e Hollan*. Milano: Abscondita.

Fiorani F., G. Mariani (eds), *Morandi in Calcografia. La collezione di matrici dell'Istituto centrale per la grafica*, exhibition catalogue (Rome, Istituto centrale per la grafica Calcografia – Museo Didattico, June 9 – July 31) (other texts by J. Abramowicz, M. F. Bonetti, M. Calvesi, S. Cipollini, M. Cordaro, E. Corrado, M. A. Fusco, L. Ghedin, G. Pace, C.A.Petrucci, G. Trassari Filippetto).

Mattioli Rossi L. (ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (New York, Center for Italian Modern Art, October 9 – June 25, 2016) (other text by H.Ewing, M. Guidelli Guidi, L. Piccioni).

Selleri L., G. Vecchi (eds.), *Giorgio Morandi. Infinite Variations*, exhibition catalogue (Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, December 8 – February 14, 2016; Tokyo, Tokyo Station Gallery, Febraury 20 – April 10, 2016; Iwate, Iwate Museum of Art, April 16 – June 5, 2016)(other texts by M.C. Bandera, C. Zucchini).

2016

Barilli R. (ed.), *Bologna dopo Morandi 1945-2015*, exhibition catalogue (Bologna, Palazzo Fava – Palazzo delle Esposizioni, September 23 – January 8, 2017) (other text by P. Fameli).

Green G., *After Morandi*. Bologna: L'Artiere.

Morales Elipe P. (ed.), *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* (Granada, Centro José Guerrero, April 7 – June 19) (other texts by A. Valle, H.Mujica).

Smolarz B., *Giorgio Morandi les jours et les heures*. Paris: arléa.

2017

Avanzi B., D. Ferrari (eds.), *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras/Un'eterna bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento*, exhibition catalogue (Madrid, Fundacio Mapfre, February 22 – June 4; Rovereto, MART, July 1st – November 5)(other texts by L. Bozal Chamorro, P. Jiménez Burillo, E. Pontiggia).

Bandera M.C., V. Markova (eds.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Moscow, Museo delle Arti Figurative “Puškin”, April 25 – September 10)(other text by M. Gregori).

Leiber D., L. Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi. Late Paintings*, exhibition catalogue (New York, David Zwirner Gallery, November 6 – December 19, 2015) (other textes by J. Baldessari, L. Carroll, V. Celmins, Z. Fanzhi, M. Greenwold, L. Ye, W. Thiebaud, A. Worth).

Mininni M., A. Morari (eds.), *Giorgio Morandi e Tacita Dean*, exhibition catalogue (Mantua, Palazzo Te, March 12 – June 4) (other texts by S. Baia Curioni, M. Maiorino, D. Sogliani).

Nilsson B., E. De Waal (eds), *Morandi / De Waal*, exhibition catalogue (Stockholm, Artipelag, April 6 – October 1st)(other texts by E. De Waal, F.Sjöberg, J.Veiteberg).

Sbarbati S., C. Zucchini, *Una straordinaria normalità cucina e ricette in Casa Morandi*. Mantua: Corraini edizioni.

Spies C., N. Rowley (eds), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Paris, Galerie Karsten Greve, September 9 – October 7; Köln, Galerie Karsten Greve, November 4 – December 9).

2018

Agnisola G., *Lo sguardo e oltre*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Bradburne J, L. Mattioli Rossi (eds.), *Metaphysical Masterpieces 1916-1920. Morandi, Sironi and Carrà*, exhibition catalogue (New York, Center for Italian Modern Art, October 19 – June 15, 2019) (other texts by E. Bernardi e A.D.Fiore).

Calarota A. (ed.), *Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Bologna, Galleria d'Arte Maggiore, December 20 – February 16, 2019).

Steenbuggen H.(ed.), *Giorgio Morandi / Bologna*, exhibition catalogue (Heerenveen-Oranjewoud, Museum Belvédère, February 23 – June 10)(other texts by J. Brokken, A. Duker, A. Masi).

2019

Bandera M.C., S. Risaliti (eds.), *Exit Morandi*, exhibition catalogue (Florence, Museo Novecento, March 15 – June 27).

Grazioli E. (ed.), *Franco Vimercati la fotografia, la vida un diálogo con Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Madrid, Istituto Italiano di Cultura, March 1st – June 21)(other texts by J. Hontoria, M. Pasquali).

P. Joos (ed.), *Una mirada atrás. Giorgio Morandi y los Maestros Antiguos*, exhibition catalogue (Bilbao, Museo Guggenheim, April 12 – October 6) (other texts by M.C. Bandera, G. Casini, F.Fergonzi, L. Selleri).

Maiorino M., *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*. Macerata: Quodlibet.

Navarro I., *Acquarela, dibujo, grabado. Exposición de Giorgio Morandi*, exhibition catalogue (Madrid, Galería Leandro Navarro, October 24 – January 10, 2021).

Pasquali M.,*Giorgio Morandi. Il sentimento delle cose*. Pistoia: Gli Ori (ed. eng. *The feeling of things*. Pistoia: Gli Ori).

Vanoni C., *A piedi nudi nell'arte*. Milan: Solferino.

2020

Bernard, S., A. Ensabella, G. Tosatto (eds), *Giorgio Morandi. La Collection Magnani-Rocca*, exhibition catalogue (Grenoble, Musée de Grenoble, December 12 March 14, 2021) (other texts by A. Malherbe, S. Roffi).

Caterini A., *L'oblio della figura. Nella stanza di Giorgio Morandi*. Livorno: Sillabe.

Magnani L., *Il mio Morandi*. Parma: Johan & Levi editore (other texts by S. Roffi, D. Ferrari).

Pasquali M., G. Piccioni (eds), *Leone Piccioni Giorgio Morandi. Opere, critti, corrispondenza 1952-1963*, Pistoia: Gli Ori.

Wang, V. (ed.), *Giorgio Morandi. The Poetics of Stillness*, exhibition catalogue (Beijing, M Woods Museum, December 6 – April 5, 2021).

2021

Avanzi, B., D. Ferrari, A. Pinotti, *Morandi. Resonancia infinita*, exhibition catalogue (Madrid, Fundación MAPFRE, September 24 – January 9, 2022, with a text by A. Masi; Barcelona, Fundació Catalunya La Pedrera, February 3 – Mat 22, 2022).

Lieber, D. (ed.), *Albers and Morandi. Never Finished*, exhibition catalogue (New York, David Zwirner Gallery, January 7 – March 27).

GIORGIO MORANDI NEL TEMPO

Gianfranco Maraniello

Original em italiano do texto da página 22
Original in Italian of the text on page 22

L'inattualità dell'opera di Giorgio Morandi continua a segnare e a riguardare il tempo. L'esservi preso e in sua assenza¹, la frequentazione senza contraddizione di un simile paradosso, una tale antinomica relazione alla propria epoca e al presupposto stesso dell'inquadramento in una specifica posizione nella storia sono qualità di una condizione ancipite confermata in eccedenze del mero ordinamento cronologico di eventi che pure hanno contribuito a definire in modo significativo la più sistematicamente aggiornata ricerca artistica nel Novecento.

A San Paolo se ne ebbe già consapevolezza e manifestazione nel 1957. Da circa un anno era cominciata la fondazione di Brasilia, impresa emblematica della fiducia nell'immaginario modernista che in mille giorni realizzava l'abitabilità di forme razionali e di geometria avanzata ipotizzate nell'artificiale disponibilità di un territorio da intendersi come preliminare grado zero dell'architettura e dell'urbanistica, consegnando al Paese una nuova capitale conforme a un'ideologia per molti versi dominante nelle arti e in condivise posizioni culturali espresse nel secolo delle avanguardie. Svoltasi nel pieno sviluppo di tale proiezione verso il futuro della Nazione, la quarta edizione della maggiore rassegna espositiva continentale vide il conferimento del Gran Premio de la Bienal de São Paulo alla Sala Especial di Giorgio Morandi. Nel contesto brasiliano di un avvenirismo in via di effettiva concretizzazione, l'attenzione rivolta alla costanza di temi figurativi e a tecniche tradizionali praticata dal pittore bolognese fu sintomatica rivelazione della complessità del dibattito critico in essere. Il grande storico dell'arte Roberto Longhi, tra i più intimi amici e decisi sostenitori dell'opera di Morandi, in qualità di membro

¹ Francesco Arcangeli, nella sua controversa monografia dedicata a Morandi, delineava tra il 1960 e il 1961 proprio tale condizione scrivendo: “[L'opera di Morandi] è, infatti, mirabilmente equilibrata fra assenza dal tempo e partecipazione al tempo ed è perciò, per quanto può dirsi delle cose umane, storicamente autosufficiente”, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, (a cura di L. Cesari), Umberto Allemandi & Co, Torino 2006, p. 127.

della Commissione di esperti chiamata a delineare la partecipazione italiana alla Biennale di San Paolo, esprimeva al Commissario incaricato Rodolfo Pallucchini il dubbio in merito al promuovere scelte coerenti con le proprie più convinte inclinazioni, valutando eventualmente l'opzione di rendersi disponibili a uno strategico “cedere al gusto genericamente modernistico di San Paolo” oppure di optare per una rappresentazione in numero ridotto di “maestri”, pur immaginando che “parecchi tra di essi (per es. Morandi e Maccari) non mancheranno, come al solito di declinare l'invito”². Tale pregiudizio su un conformismo che avrebbe premiato le tendenze astratte dell'arte moderna e lo sperimentalismo progressista che impone la logica di avvicendamento e di superamento dello *status quo* fu presumibilmente rafforzato dall'apprendere della presenza in giuria a San Paolo di chi poteva svolgere un ruolo di primo piano nell'orientare la definizione di modernità nell'arte nel nuovo epicentro della sua storia, ossia Alfred H. Barr Jr, all'epoca direttore del MoMA di New York. Ed è forse anche con compiacente astuzia retorica che Pallucchini presentò Morandi sulla scena brasiliana in un parallelo con la più internazionalmente nota ricerca di Piet Mondrian, un confronto che l'artista bolognese rigettò con decisione, sentendosi estraneo a simili apparentamenti e, in generale, a considerare la propria opera nella necessità di disamina per differenza specifica rispetto alle dinamiche dialettiche e al carattere agonistico e contingente dei movimenti e dei manifesti teorici del periodo. In realtà, proprio al MoMA di New York la produzione di Morandi era stata ampiamente vista già nel 1949 nella rassegna che lo stesso Barr con James Thrall Soby intitolò *Twentieth-century Italian Art* e, nel relativo catalogo, venne proposto quel possibile rapporto con Mondrian, sottolineando, però, la distanza culturale tra i due:

² Lettera di Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, 26 marzo 1957, pubblicata in M.C. Bandera, *Il Carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano, 1999, pp. 259-260.

“... its seeming monotony disappears only on prolonged and comparative examination of the paintings themselves. Once seen in number, however, Morandi’s pictures assert a new, variable and convincing order, as do those of Piet Mondrian, his nearest modern counterpart in spirit, not in style. In representational as opposed to Mondrian’s abstract terms, Morandi has undertaken a devout study of light yet critical shifts in the weight of counterbalancing forms.”³

L’analogia, a ben vedere, potrebbe pertanto ridimensionarsi al rilievo concernente l’attitudine di questi artisti a lavorare oltre il singolo dipinto, con la correlata necessità di concedere tempo e attenzione alle variazioni di un’opera che si sviluppa in serie pittoriche da considerare in esami “prolungati e comparativi”. Già nelle poche battute qui richiamate si esprime con chiarezza la distanza “stilistica” tra Mondrian e Morandi, ma si rammenta la prossimità di “spirito” per un aspetto che pare cosa non trascurabile in un’epoca caratterizzata dal principio dell’originalità spesso identificato con il valore dell’ultima invenzione, dell’anticipo, del primato nella cronologia degli eventi, di un’autoorialità che condanni tutti i successori al carattere epigonale, in una prospettiva che, per tale condizione, rischia però di sottoporre l’arte a una fragile e precaria dinamica di soggezione e reazione allo sviluppo storico. Morandi, invece, appare estraneo alla frenesia movimentista e interessato, piuttosto, ai gesti fondativi del proprio fare, a una costante verifica del porre-in-immagine, all’epifania del visibile, a un’eidetica incessante, a un essenziale chiarimento e approfondimento della prossimità. Agli antipodi del presbite indirizzo delle più convenzionali teorizzazioni di avanguardia e modernismo, l’arte di Morandi insiste sul “di presso”, considera inesauribile il potenziale del qui-e-ora della tela, dei modelli necessari al suo mestiere, del reale che è “presenza” e pretesto per la verità della pittura. I paesaggi di Grizzana, gli oggetti raccolti nello studio e i fiori occasionali non innescano affioramenti di memoria

e tanto meno opportunità di naturalismo. Tutto concorre a una fenomenologia del pittorico che non prenda partito né per il soggetto né per l’oggetto; o che forse possa tenere insieme entrambi proprio nel trascendentale dell’immagine che li lega. Rimanere in tale epifania fa del quadro una soglia che la singola opera non può sperimentare in modo definitivo. Il lavoro in serie è come il bilanciare dell’equilibrista che consente di continuare a tenere attiva la propria esposizione sul bilico, a suggerire il contrappeso all’inevitabile interferenza del vivere, alla minaccia degli eventi, alle situazioni che richiedono accomodamenti. Così, nella pittura di Morandi, non si assume l’ideologia di una forma classicamente compiuta né si persegue un’ideale di perfezione, ma si rivela una continua sensibilità verso l’accadere del fatto pittorico, in un’essenzialità che non neghi lo specifico compito dell’artista trincerandolo nell’affermazione radicale della proposta di presentazione e non rappresentazione dell’oggetto né propenda per l’intenzione dell’autore espressa simbolicamente o concettualmente, né scelga tra formalismi del realismo o dell’astrazione pura.

Morandi, in sostanza, non decostruisce la grammatica dell’arte, non assume la negazione dei suoi fondamenti come facile via di emancipazione, ma resta “in cammino”⁴, cercando di non essere distratto in tale viaggio dalla contingenza degli eventi, a costo di sembrare “inattuale”, ma – riprendendo una felice intuizione di Luigi Magnani – intendendo tale espressione nel senso indicato da Nietzsche nelle sue *Considerazioni*, nelle *Unzeitgemässe Betrachtungen*, nel fortunato fuori tempo di una “vera autentica attualità dell’artista, in silenziosa, ostinata lotta contro l’incomprensione ostile dei contemporanei”⁵.

Ciò può dirsi “scandaloso”, con altro appello alle ragioni serbate nelle etimologie e, nello specifico, al greco σκάνδαλον quale termine per indicare “ostacolo, inciampo,

⁴ Ovviamente tale espressione fa esplicito riferimento a quel “Cammino di Morandi” che a più riprese Cesare Brandi ha proposto per accompagnare con i propri scritti il percorso dell’artista.

⁵ L. Magnani, *Il mio Morandi*, 1982, Einaudi, Torino, p. 22.

insidia”. Ed è tale condizione a dispiegarsi se pensiamo alla resistenza apparentemente anacronistica, al “contrattempo” e alla ricercata marginalità rispetto alla corsa lineare di quell’idea di moderno che non riuscì a distogliere il contemporaneo Morandi dalla prosecuzione di serie pittoriche che lo impegnarono anche per intensi decenni. Il richiamato bisogno di uno sguardo paziente per “l’esame prolungato e comparativo” proposto da Barr e Soby è quindi la modalità più coerente per tentare di corrispondere a tale processo artistico. Così come le celebri parole di Roberto Longhi – che furono pronunciate significativamente come drammatica testimonianza nella spiazzante immediatezza del medium televisivo in seguito alla notizia della morte dell’amico Morandi – dichiaravano la necessità di fare trascorrere altro tempo, altri anni per comprenderne a fondo l’opera e rivisitare la storia dell’ultimo cinquantennio di pittura europea⁶. Un tale indizio temporale non indicava certo un profetico e puntuale differimento, ma “quantificava” l’incommensurabile, rinviava forse oltre le prospettive della propria stessa verifica in vita, poneva in un momento remoto l’assoluta dismisura della ricerca di Morandi in rapporto alle cronache dell’arte, con un lucido riferimento alla simultanea apertura della Biennale di Venezia del 1964, ossia con l’ingresso in scena della Pop Art quale beffarda nemesi per il senso di un tale commiato in coincidenza con la trionfalistica celebrazione di un fenomeno che invece appariva eminentemente legato a una specifica situazione storico-culturale.

Tornare all’arte di Morandi a San Paolo, in parallelo alla trentaquattresima edizione della Biennale, è l’occasione per prolungare il tempo e lo sguardo sulla sua opera, oltre l’eccezionale riscontro del 1957 e delle precedenti presenze di suoi lavori alla manifestazione, in un’ideale corrispondenza con le parole di Barr e Soby, ossia nel tentativo di offrire nuova possibilità di prendere confidenza con le serie pittoriche e rintracciare i motivi

⁶ Discorso pronunciato per “L’Approdo” televisivo trasmesso il 28 giugno 1964 e poi pubblicato in “L’Approdo letterario”, X, 1964, pp. 3-4.

del loro “ordine” grazie allo straordinario portato di patrimonio e di azioni che qualificano il Museo dedicato all’artista dalla propria città natale. Non solo dipinti, incisioni, acquerelli e disegni di Morandi, ma anche contrappunti di altri artisti che hanno guardato alla sua opera e che il Museo ha negli anni ospitato dimostrando in ampie rassegne l’inesauribile interesse verso un’opera che non si lascia contenere in una definitiva storiografia. E proprio nell’allargamento della considerazione planetaria dell’arte e alla fine dell’ideologia della *storia dell’arte* che un certo etno-euro-centrismo ha praticato proprio nel pensare in modo cristallizzante l’arte in *una* storia, l’autonomia e l’irriducibilità del percorso di Morandi costituiscono l’esemplarità di una resilienza che disarticola i paradigmi dell’avanguardia e delle neoavanguardie presentandosi nei contesti interpretativi di Cina, Giappone, Corea del Sud che in anni recenti hanno accolto con grande entusiasmo esposizioni promosse in collaborazione con il Museo Morandi. E così in altri continenti, a partire dalla fortunatissima esposizione presso il Metropolitan Museum di New York nel 2008 o attraverso la centralità assunta da Morandi nel costituire il “brain”⁷ della rassegna fondamentale per l’arte europea a Kassel e, nello specifico, nell’edizione di Documenta del 2012.

L’inattualità di Morandi favorisce il confronto di prospettive non compromesse dall’appartenenza a una specifica epoca e a una determinata storiografia, restituisce l’arte ai suoi gesti primari, alla metafisica essenziale nell’interrogazione del mondo, a una scissione originale coincidente con la possibilità di conquistare in immagine la muta presenza di oggetti e paesaggi in cui lo sguardo si proietta. Il costituirsi dell’*oggetto*, che per Cesare Brandi è la grande lezione di Cézanne maturata specificamente da Morandi⁸, è anche un reciproco e ineluttabile costituirsi del *soggetto*, il territorio che lega artista e modello senza

⁷ Così nella definizione proposta dall’Artistic Director di Documenta 13 Carolyn Christov-Bakargiev in occasione della conferenza stampa della mostra e in varie occasioni documentate anche sul sito web ufficiale della manifestazione.

⁸ C. Brandi, “Cammino di Morandi”, in C. Brandi, *Morandi*, (a cura di M. Pasquali, Gli Ori, Prato, 2008, p. 32.

prendere partito per la percezione come nel caso degli impressionisti né per un fallace illusionismo di tipo naturalistico. Questo bilico è l'enigma che Morandi mai abbandona e mai risolve, sul quale lascia echeggiare la sua celebre dichiarazione che relega all'oziosità ogni *querelle* e dicotomia sulla pittura del Novecento nel riscontrare che “non vi è nulla di più astratto del reale”⁹. Ed è nella tensione costante richiesta da tale equilibrio che va inteso pure ogni tentativo di eludere equivoci e rischio di soggettivismo con la progressiva sparizione della figura umana dai motivi morandiani così come la neutralizzazione dei pretesti pittorici attuata nella colorazione di bottiglie e di molti degli oggetti che costituiscono il repertorio di forme che nel minuto “teatro” dello studio dell'artista tendevano a perdere spiccate qualità fenomeniche per addomesticarsi in una compattezza cromatica e di attenuata luminosità, predisponendosi a quelle figurazioni prive di specifici indizi temporali o di tracce di irruzioni dell'imprevedibilità della vita che avrebbero compromesso la ieratica eppur umile testimonianza di presenze così sottratte alle contingenze del mondo. E parimenti il cannocchiale nella casa di Grizzana serviva a inquadrare i paesaggi in porzioni calibrando la distanza di un reale da trattare come gestibile modello. La corrispondente pittura, libera da simbolismi, allegorie, memorie o da espressioni di intenzionalità che possano produrre fraintendimento in un indesiderato confronto con le tendenze assai dibattute nel tempo della sua realizzazione, è lo spazio di esercizio non mimetico di un'operare che individua cromaticamente la superficie della tela, dà struttura a una peculiare stesura del pigmento che viene esonerato dalla dipendenza dell'impressione retinica e conferma quella forma-colore che Roberto Longhi aveva mappato come trama unitaria nell'arte italiana allacciando anche l'impresa di Morandi in una tradizione radicata nelle rivoluzioni di Giotto e Piero della Francesca.

Quel che Soby definiva “nuovo, variabile e convincente ordine” si dispiega ora nelle serie che lasciano riconoscere elementi ricorrenti ed essenzialità di forme capaci, ad esempio, di proporre analogie di figura tra le sagome minime di facciate di case nel paesaggio collinare e i volumi di oggetti trasfigurati e collocati nell'impianto architettonico di nature morte. Sul piano d'appoggio di fianco al cavalletto, Giorgio Morandi stendeva fogli su cui marcare il contorno delle basi degli oggetti che vi riponeva predisponendo i pretesti compositivi ideati in studio. Si riconoscono piccole annotazioni lungo circonferenze e altri grafemi che costituiscono la prova di registrazioni, tracce per le variazioni di posizione dei modelli elaborate nel corso dei decenni e che forniscono ora il diagramma di un tempo condensato in immagine. Sono la stratificazione di una ritmica che ha saggiato presenze ed epifanie di figure che non hanno mai ceduto la propria concretezza, ma continuano a essere occasioni di una constatazione del fatto pittorico stesso, che si impone, rimane di fronte allo sguardo dell'artista al lavoro e si consegna alla testimonianza di chi osserverà il quadro. È un dato che non viene trascorso da alcun inganno illusionistico né dall'invenzione di elementi compositivi astratti e in questa equilibrata e specifica condizione materiale della pittura non si cede il passo a un possibile referente del figurato né alla pura idea senza rapporto al mondo reale. L'ambiguo statuto dell'immagine morandiana non necessita di qualificarsi in termini iconici né aniconici, ma resiste nell'affermazione della propria autonomia sviluppandosi in serie che fanno vibrare variazioni timbriche e tonali, non riducibili all'arte *more geometrico demonstrata* di un Mondrian e senza bisogno di legittimarsi nella teorizzazione dei cardini della pittura modernista proposti da Clement Greenberg che proprio sui suoi concetti-base di *flatness* e di bidimensionalità, di integrità del piano pittorico e di rifiuto di intenzioni narrative avrebbe potuto forse trovare forti stimoli e profitto nell'arte di Morandi che certo non ignorava e che pure il suo amato collega Lionello Venturi aveva a più riprese accompagnato con testi e nella curatela di mostre come la retrospettiva *Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957* rapidamente organizzatasi alla World House Galleries

di New York tra il 5 novembre e il 5 dicembre di quel 1957 che segnò trionfi, ma anche immani e indesiderate fatiche per il pittore che a malincuore dovette cedere energie e concentrazione alla repentina popolarità conseguente al Premio conferitogli dalla Biennale di San Paolo.

Longhi, nel già citato commiato, riferisce di quanto Morandi si rammaricasse di non avere più il tempo di lavorare alle tante idee che andava sviluppando nell'ultimo periodo della propria vita. Tale produzione è certamente indirizzata e ben rappresentata nella Collezione del Museo Morandi, che ha beneficiato della fondamentale donazione voluta dalla sorella Maria Teresa, con il cospicuo nucleo di dipinti dove i toni si aprono a una dominante sempre più chiara, l'ideale scacchiera delle sue nature morte vede sistematiche prove di “arrocco” che sollecitano i rapporti tra gli elementi compositivi senza mai perdere l'unità d'impianto cromatico, gli allineamenti dei modelli frequentano con maggiore frequenza la possibilità di sovrapposizioni che in tale schema non inventano nuove prospettive o illusioni di profondità, ma aumentano la capacità di resistenza sulla superficie pittorica oltre ogni tentazione di distrarre lo sguardo nel riconoscimento di figurazioni di oggetti in ambienti. Le linee che definiscono gli orizzonti di tavoli o di dolci declivi collinari sempre più divengono occasioni per campiture omogenee, margini permeabili di stesure di colore che non distinguono primi piani, ma concorrono a invenzioni di uno spazio organico che spesso si individua anche nella tela grezza, nell'assenza e in vuoti complementari al pieno della pittura, esercitandosi in una dialettica che si accentua in quegli acquerelli che dipingono il vuoto e lasciano emergere le figure per via negativa. L'incisione, tecnica che Morandi ha sperimentato con grande successo e nel proprio insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Bologna, è già esperienza di un prefigurare per conversione, nella matrice, nella lastra che è specchio che attende

la stampa per orientare il risultato della minuziosa previsione di quantità di colore che i fogli sapranno distribuire nella propria permeabilità in un'immagine che è il negativo di quella segnata dalle punte metalliche adoperate dall'artista. E la morsura ne avrà preparato l'architettura, le vie della distribuzione cromatica, intaccando le parti di metallo messe a nudo nella lastra, facendo penetrare l'azione dell'acido in un bagno, in un'immersione pervasiva che sembra essere un'esemplare modalità di attuazione per l'eidetica di Morandi, per quel suo caratteristico saggiare l'apparizione dell'immagine e, più nello specifico, per la pratica di acquafortista che ha insistentemente interpretato anche con il proprio torchio domestico in personali sperimentazioni preliminari alle stampe definitive.

Il concorrere delle tecniche non costituisce la moltiplicazione di una fondamentale idea iconografica, ma è da inquadrarsi come espanso e unitario territorio di azioni e di gesti sapienti e dubitativi insieme, di un fare che è simultanea creazione e conoscenza del porre-in-immagine. Le varianti tecniche sostengono la specificità del già richiamato lavoro in serie, sono accomodamenti fenomenologici, approssimano all'inattingibile dell'arte, alla sua irriducibile eccedenza, al non risolversi in un prendere partito per le cose o per le idee. Si tratta di concrete visioni e il suo dichiarare che “si può dipingere ogni cosa, basta soltanto vederla” suggerisce un'interpretazione del lavoro di Morandi in una prospettiva euristica. La sua arte non pretende di inventare né riproduce il mondo, ma scopre e frequenta l'incerta soglia della rivelazione del reale, rimane nell'enigma del suo prodursi, in una tenace attenzione alle occasioni per potere ricondurre a salda presenza la catastrofe imminente del quotidiano.

⁹ Così si esprime Morandi in una celebre intervista radiofonica del 25 aprile 1955 per "Voice of America" e tale dichiarazione è stata frequentemente ripresa e commentata da molti storici dell'arte in rispettive pubblicazioni e conferenze da rendere difficile qualsiasi tentativo di precisazione bibliografica.

IDEIAS | O LEGADO DE
GIORGIO MORANDI

Patrocínio | Sponsorship

BANCO DO BRASIL
BB DTVM

Realização | Realization

Secretaria Especial da Cultura
Ministério do Turismo
Centro Cultural Banco do Brasil

Parceria internacional | International partnership

Museo Morandi

Apoio | Support

Consolato Generale
d'Italia San Paolo

Organização e produção | Organization and production

Companhia das Licenças
Licenciamentos

Exposição | Exhibition

Curadoria | Curatorship

Gianfranco Maraniello
Alberto Salvadori

Coordenação geral | General coordination

Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Ricardo Ribenboim

Diretoria-adjunta | Deputy directors

Planejamento e projetos | Planning and projects

Renata Viellas Rödel

Produção | Production

Daniela Vicedomini Coelho

Administrativo e financeiro | Financial and administrative

Carmen Maria de Sousa

Coordenação museológica | Museological coordination

Daniela Vicedomini Coelho

Coordenação de conteúdo | Content coordination

Rachel Vallego

Cronologia, bibliografia essencial e texto de apresentação Museo Morandi | Chronology, essential bibliography and presentation text Morandi Museum

Lorenza Selleri, Alessia Masi
e Giusi Vecchi

Produção executiva | Executive producer

Claudia Marques de Abreu (Itália)
Regiane Rykovsky (Brasil)

Assistentes | Assistants

Fabiola Antonio
Rebeca Hindrikson
Shirlene Lourenço

Consultoria de conteúdo | Content consultant

Victor Murari

Projeto expográfico | Expography design

B7 Arquitetura e Design

Vlamiir Saturni

Assistente | Assistant

Ana Paula Garcia

Projeto de Iluminação | Lighting design

Santa Luz

Identidade visual | Visual identity

Via Imprensa Design Gráfico

Carlos Magno Bomfim

Direção de arte | Art direction

Paulo Otávio

Assistente | Assistant

Robinson Pereira

Instalação multimídia | Multimedia installation

Museu.io

Bruno Favaretto

Renato de Almeida Prado

Projeto técnico de climatização | Climate control project

Murilo Jarreta

Projeto educativo | Educational project

JA.CA – Centro de Arte
e Tecnologia

Laudos técnicos | Condition reports

Espaço de Conservação e Restauro

Helô Biancalana

Lilian Magalhães

Mariella Gnani em colaboração
com Scuola di Conservazione
Restauro dell'Universitàdegli
Studi di Urbino

Registro audiovisual | Audiovisual records

Avalonik Imagem e Conteúdo (Brasil)
Eran (Itália)

John Swan (Itália)

Mattia Nicolai (Itália)

WebApp e audioguia | WebApp and audio guide

UmParaTodos

Videos em Libras | Libra sign language videos

Igualde Comunicação
de Acessibilidade

Preparação do espaço | Space assembling

Ollé Cenografia

Instalações audiovisuais | Audiovisual equipment

MMV Montagem Audiovisuais

Revisão | Proofreading

Alexandre Camaru
Lia Ana Trzmielina

Tradução de textos | Translation

Alexandre Camaru
Denise Bottmann
Lais Mendes

Montagem fina | Exhibition setting

MRenee Arte
Produção e Montagem

Assessoria de imprensa | Press office

A4&Holofote Comunicação

Seguro | Insurance

XL Insurance

Transporte | Transport

Montenovi (Itália)

Millenium Transportes (Brasil)

Adesivos | Plotters

WEGO Print

Fotografia | Photography

Ricardo Amado

Claudia Marques de Abreu

Archivio Luigi Ghirri

Cívico Archívio

Fotografico di Milano

© MORANDI, Giorgio/AUTVIS,
Brasil, 2021

Impressão | Print

Ipsis Gráfica e Editora

Agradecimentos | Acknowledgments

Um agradecimento especial ao presidente do Conselho de Administração da Istituzione Bologna Musei, Roberto Grandi, ao diretor do MAMbo e do Museo Morandi, Lorenzo Balbi, e à colaboração fundamental de Alessia Masi, Lorenza Selleri e Giusi Vecchi

Às instituições:

Archivio Luigi Ghirri

Cívico Archívio Fotografico di Milano

Consolato Generale d'Italia San Paolo:

Filippo La Rosa (Cônsul Geral) Livia Satullo
(Consulesa Adjunta)

Direzione Generale e Archeologia Belle Arti e Paesaggio – Servizio IV – do Ministero della Cultura: Federica Galloni (diretora geral), Beatrice Bentivoglio-Ravasio (dirigente interina Servizio IV), Giorgio Marini (responsável Ufficio Mostre) e Franco Palermo (responsável da instrutória) Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara: Lisa Lambusier (superintendente), Donatella Fratini (funcionária historiadora da arte), Paola Bressan (historiadora da arte, Ales SpA)

Fundação Bienal São Paulo: Jacopo Crivelli (Curador da 34ª Bienal de São Paulo)

Fondazione Biblioteca Europea di Informazione e Cultura

Istituzione Bologna Musei

Aos emprestadores,
parceiros e amigos:

Alessandra D'ippolito, Cristina Intelisano
Galleria Lorcan O'Neill Roma, Galleria
Raffaella Cortese, Lucy Carroll

Massimiliano Montenovi, Raffaella Caruso

Giuseppe Merlini, Cristina e Giuliana
Pavarotti, Lorenzo Sassoli de Bianchi

Carlo e Orazio Zucchini, Archivio Franco

Vimercati, e a todos os colecionadores

que preferiram continuar no anonimato.

Foto capa | Cover photo
Luigi Ghirri, Atelier Morandi, 1990.

Painel:
Studio de Giorgio Morandi, s.d.
Foto © Lamberto Vitali.
Stampa © Studio Fotografico Luca Carrà.
Fondo Lamberto Vitali - Luca Carrà, Civico Archivio
Fotografico, Milano.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ideias : o legado de Giorgio Morandi = Ideas : Giorgio Morandi's legacy / curadoria (curators) Gianfranco Maraniello e Alberto Salvadori ; colaboração (support) Museo Morandi ; [tradução de textos/translation Alexandre Camaru, Denise Bottmann e Lais Mendes,]. -- 1. ed. -- São Paulo : Base7 Projetos Culturais, 2021.

Edição bilíngue: português/inglês. ISBN 978-85-62094-32-3

1. Arte italiana 2. Exposições - Catálogos
3. Morandi, Giorgio, 1890-1964 4. Pintores - Itália 5. Pintura - Exposições
I. Maraniello, Gianfranco. II. Salvadori, Alberto. III. Museo Morandi.
IV. Título: Ideas : Giorgio Morandi's legacy.

21-83366

CDD-759.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Pintores italianos : Exposições : Catálogos 759.5 Cibebe Maria Dias -
Bibliotecária - CRB-8/9427

Este livro foi desenhado
e editorado pela
Via Imprensa Design Gráfico
e Edições de Arte
fonte Barlow Condensed
papel Eurobulk 150 gr/m²
São Paulo, SP 2021



Produção



Colaboração



Apoio



Patrocínio



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL