

FAUSTO MELOTTI
TEATRINI



GALLERIA
DELLO
SCUDO

FAUSTO MELOTTI
TEATRINI
1931 - 1985

a cura di
CARLO PIROVANO

GALLERIA DELLO SCUDO

IL TEATRO DI MELOTTI

Rudi Fuchs

L'arte astratta, con quella meravigliosa e idiosincratca manipolazione della forma e del colore che consentiva all'artista, presentava un lamentevole difetto: non era più figurativa, e quindi mancava di quei particolari minuti e di quelle piccole figure indispensabili e necessarie per raccontare storie drammatiche o sentimentali. Come è possibile narrare, secondo le forme astratte, la tragica storia della Crocifissione di Cristo? Forse Malevič ha fatto qualche strano e patetico tentativo *iconico*, ma dubito fermamente che i suoi meravigliosi dipinti riescano a uguagliare la stupefacente retorica delle pale d'altare barocche. Riuscite a immaginare *La nascita di Venere*, immortalata da Botticelli, ricreata in modo convincente con una serie di quadrati e triangoli?

E in che modo dipingereste un ritratto per fissare il ricordo di vostro padre e di vostra madre? (Non è tuttavia ammissibile che la fotografia abbia la prevalenza su tutte le cose.)

Alcuni artisti, in particolare quelli astratti, diranno che le mie "obiezioni" nei confronti dell'arte astratta riflettono la tipica incapacità degli storici dell'arte, in quanto outsiders, di cogliere nel profondo il complesso processo creativo. Non sono del tutto d'accordo. Non c'è alcun dubbio che l'arte astratta abbia rappresentato probabilmente la massima invenzione artistica del XX secolo; ampliando il vocabolario delle strategie formali, i suoi principi hanno profondamente mutato la pratica del fare arte, alla stessa stregua in cui la psichiatria moderna ha cambiato la nostra nozione della mente umana.

Se si escludono tuttavia alcuni grandi maestri come Malevič, Kandinsky e Mondrian, che hanno praticato l'astrazione con scrupolo quasi religioso, la maggior parte degli altri artisti sono scesi a una sorta di compromesso nel loro uso di formule astratte: si pensi per esempio alla stilizzazione ornamentale delle opere tarde di Matisse, oppure alla curiosa esitazione tra rappresentazione e astrazione di molti dipinti futuristi.

Sono stati relativamente pochi gli astrattisti "puri", considerata l'importanza della scoperta. Sono sempre stato portato a pensare che l'arte astratta più radicale si sia in fin dei conti sviluppata negli Stati Uniti, grazie ad artisti "minimalisti" come Donald Judd, Sol LeWitt e altri. E credo che essi abbiano potuto spingersi così lontano,

MELOTTI'S THEATRE

Abstract art, all that wonderful and idiosyncratic manipulation of form and colour it permitted the artist, had one sad drawback: it was no longer figurative, so it lacked the flexible details and little figures to tell dramatic or sentimental stories. How to tell the great, dramatic story of the Crucifixion of Christ in abstract forms? Maybe Malevich made some strange and pathetic iconic attempt but I doubt whether those wonderful paintings can equal the astonishing rhetoric of Baroque altar-pieces. Or can you imagine The Birth of Venus, for ever immortalized by Botticelli, convincingly recreated in a set of squares and triangles? How do you paint portraits to remember your father and your mother? (We have to agree here that we cannot allow photography to take over everything.) Some artists, particularly abstract ones, will say that my "objections" to abstract art reflect the typical inability of art-historians, as outsiders, to intimately understand the complex, creative process. I cannot entirely accept that. There is no doubt that abstract art was maybe the greatest artistic invention of the 20th century; its formal principles have, by expanding the vocabulary of formal strategy, profoundly changed the practice of art-making – as much as modern psychiatry has changed our notion of the human mind. Yet, apart from a few great masters like Malevich, Kandinsky and Mondrian who practiced abstraction almost like a religion, most other artists have used abstract formulas in some compromised form or other – think for instance of the ornamental stylization of shape in Matisse's later work or, also, of the curious hesitation between representation and abstraction in many futurist paintings. Straight abstractionists there have been relatively few, given the importance of the discovery. It has always struck me that the most radical abstract art has, finally, been made in America by "minimalist" artists such as Donald Judd, Sol LeWitt and others; and I think they could go that far, right to the very heart of abstraction, because they, in their fairly practical and

giungendo al cuore stesso dell'astrazione, perché, nella loro cultura piuttosto pratica e fisica, erano meno tormentati o oppressi dal ricordo della narrazione sentimentale: in un certo senso questa era per loro meno importante di quanto lo fosse per i colleghi europei che, in un modo o nell'altro, sono sempre sopraffatti e sedotti da ricordi storici e da irresistibili analogie.

L'astrazione assoluta implica una rinuncia a cose che si sono tramandate nei secoli: il ricordo, il sentimento. Così le creazioni fantasiose realizzate da Fausto Melotti in una certa fase della sua vita – sculture erette ed esili, fatte di riccioli e ghirigori e di altri segni giocosi che si dipanano nell'aria, sculture che talvolta sembrano galleggiare come ninfee sull'acqua – possono davvero essere viste (anche) come reminiscenze della *Nascita di Venere* di Botticelli: un capolavoro all'insegna del sogno e del sentimento che, data la sua elegante e ariosa linearità, il maestro Melotti ha sicuramente venerato.

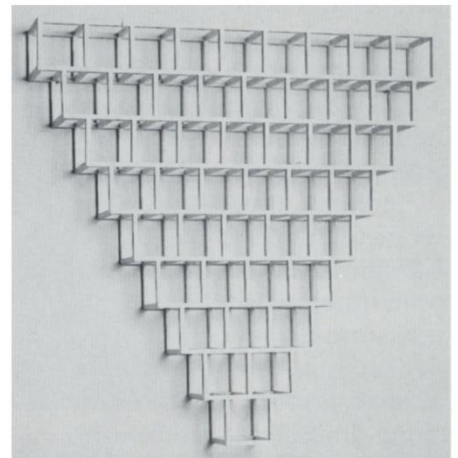
Per ogni artista è difficile ignorare e dimenticare le grandi creazioni dell'arte del passato; quell'arte, tanto antica, continua a far parte della ragion d'essere dell'arte contemporanea e, ritengo, delle motivazioni e dell'ispirazione dell'artista contemporaneo. Ma, nel nostro secolo, questo amore per la bellezza e il sentimento tradizionali è contrastato, controllato e tenuto a freno dal rigore dell'arte astratta.

Chiaramente l'arte astratta, come idea e visione, è anche una forza morale rigorosa (implacabile e ideologica: come Martin Lutero che predica la Riforma) e in quanto tale potrebbe mettere a disagio gli artisti... però in un modo positivo, creativo.

L'astrazione li induce infatti a pensare e ripensare e li rende molto inventivi. Che cos'altro sono, in effetti, i "teatrini" di Melotti, se non stupende rivisitazioni delle animate scene narrative presenti nei dipinti rinascimentali, magari confinate sullo sfondo o in qualche angolo? L'"architettura" dei "teatrini" rinvia anche a quelle serene nicchie bianche in cui certe figure di santi aspettano il martirio o la glorificazione. Sul palcoscenico privato di Melotti, in una gradevole miscela di colori, forme e figure astratte e semiastratte raccontano le loro storie e mettono in scena le loro favole. Secondo il mio punto di vista, non è una debolezza che Melotti si trovi qui a intessere un dialogo delicato con il grande passato della sua arte.

Al contrario, questo atteggiamento rivela un'ambizione e una sincerità davvero esemplari. Dimostra che l'artista, con una grazia tutta sua, ha accettato le strane ambiguità del XX secolo e vi ha trovato il suo posto personale e specifico.

physical culture, were less troubled or burdened by the memory of sentimental story-telling; it was, somehow, much less important to them than it was to their European colleagues who in many ways are always overwhelmed and seduced by historical memories and irresistible analogies. Downright abstraction meant giving up things, for centuries had also conveyed: memory, sentiment. So, when at some point, Fausto Melotti made his upright, slender sculptures of curls and swirls and other playful signs in the air sculptures that sometimes seem to float upwards like lilies on water, one can indeed see these inventive creations as (also) memories of Botticelli's Birth of Venus – a masterpiece of dream and sentiment that, given its elegant and airy linearity, Master Melotti must have adored. It is difficult for every artist to ignore and forget the great creations of past art; that art, made long ago, is still part of the raison d'être of contemporary art – and, I believe, of the contemporary artist's motivation and inspiration. But this love for traditional beauty and sentiment is, in this century, opposed and controlled and held in check by the rigour of abstract art. Clearly abstract art, as idea and vision, is also a stern, moral force (relentless and ideological: like Luther preaching the



Un'opera in legno eseguita da Sol LeWitt nel 1977. Collezione privata.

A wood work executed by Sol LeWitt in 1977. Private collection.



San Trifone esorcizza la figlia dell'imperatore Gordiano, un'animata scena rinascimentale dipinta da Carpaccio nel 1507 c. Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Saint Trifone Exorcises the Daughter of Emperor Gordian, a lively scene from the Renaissance painted by Carpaccio in about 1507. Venice, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Alcuni pensieri dello stesso Melotti possono concludere questa mia riflessione:

“A proposito della nullità della materia, questo potrebbe essere un punto di rottura, ma non lo è: la potenza di Michelangelo, lasciando allo scoperto un pezzo di marmo già fremente della vita che aspetta, ti regala un'idea dell'infinito umano; quelli che inquadrano una materia informe ti regalano soltanto una perplessità più o meno acuta.”

“La divina prospettiva di Piero della Francesca e di Paolo Uccello, la prospettiva aerea di Leonardo, il barocco, sono lampi di genio; le ‘fughe’ dei Bibbiena, le ombre trasparenti del Seicento, il rococò, sono delle ‘trovate’; l'impressionismo è un lampo di genio, il divisionismo una trovata; il cubismo un lampo di genio...: oggi gli scaffali dell'arte sono zeppi di trovate e trovatine gabellate per lampi di genio.”

“La questione dell'opera d'arte, della sua vita. Gli ultimi quartetti di Beethoven sono belli anche quando nessuno li suona e la *Passione secondo San Matteo*, anche non riesumata da Mendelssohn e rimasta negletta per tutti i secoli dei secoli, sarebbe sempre un sublime capolavoro. Così la Venere di Milo sepolta e ignota e così addirittura le opere ignote forse distrutte di Apelle. Perché le opere d'arte sono ‘spiriti’.”

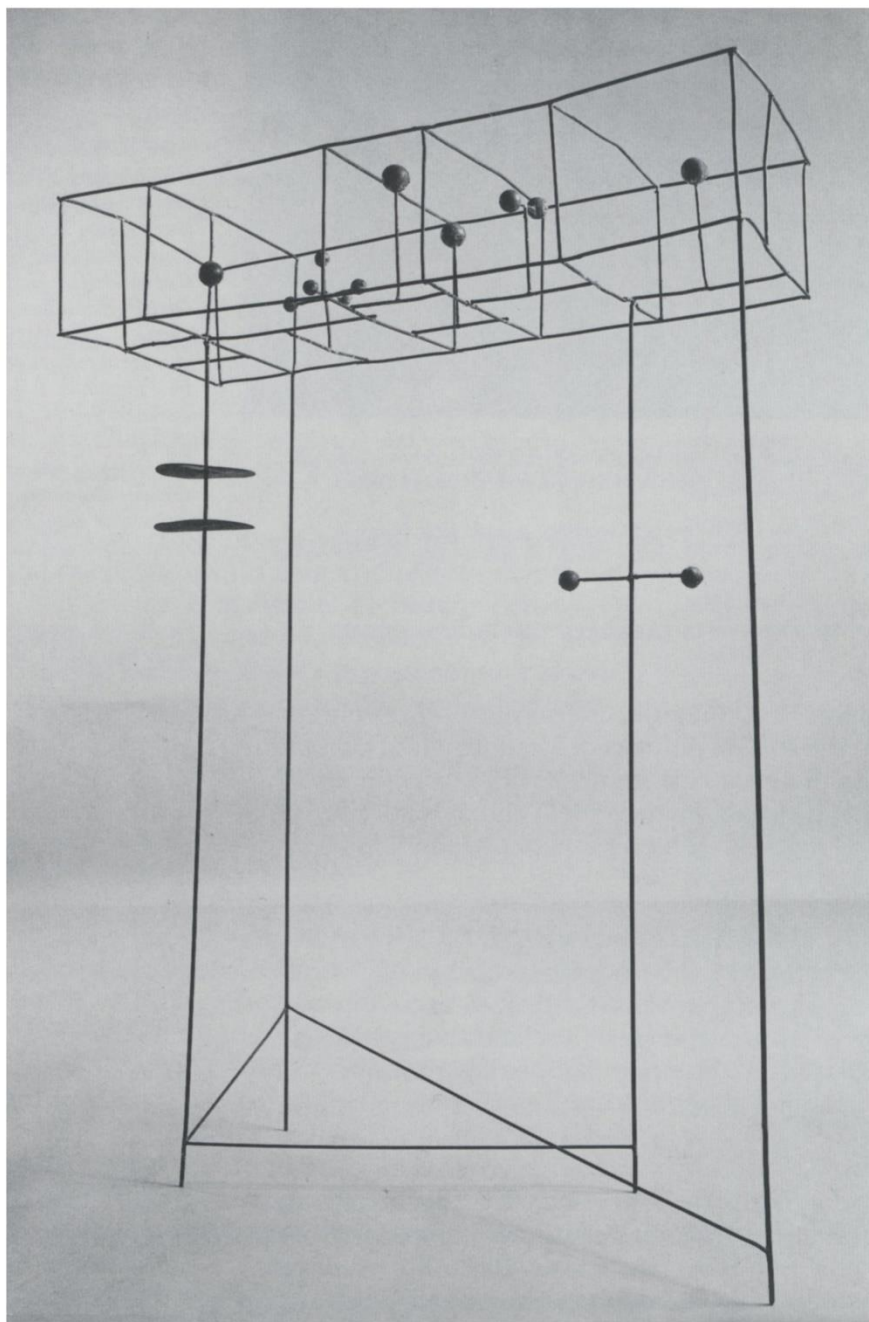
Reformation) and as such it could make artists uncomfortable – but in a positive, creative way. Abstraction makes them think again and again and makes them very inventive. For what else are Melotti's “teatrini” than beautiful recreations of the lively, narrative scenes one finds in Renaissance paintings, often only in the background or in some side corner? Also, the “architecture” of the “teatrini” does remind of those serene, white niches in which Saints await their martyrdom or glorification. On Melotti's intimate stage, abstract and semi-abstract forms and figures, in a delightful mixture of colours, tell their stories and act their fairy tales. It is, in my view, not at all a weakness that Melotti is in such a delicate dialogue with the great past of his art. On the contrary, this attitude shows an ambition and sincerity that are exemplary. They show that the artist, with autonomous grace, has accepted all the strange ambiguities of the 20th century and has found his own, specific place there.

To conclude my considerations, here are some of the thoughts of Melotti himself:

“The insignificance of the material might seem to be a problem, but in fact it is not: the power of Michelangelo when he leaves exposed a piece of marble pulsing with incipient life gives you an idea of human infinity; those who strait-jacket unformed material only leave you more or less puzzled.”

“The holy perspective of Piero della Francesca and of Paolo Uccello, the golden perspective of Leonardo, the baroque, all are flashes of genius; the ‘fugues’ of Bibbiena, the transparent shade of the seventeenth century, the rococo, are ‘expedients’; cubism is a flash of genius...: today the shelves of art are full of expedients and good ideas passed off as flashes of genius.”

“The question of the work of art, of its life. The late quartets of Beethoven are beautiful even when no one plays them and Saint Matthew Passion, even if it had not been exhumed by Mendelssohn and had been neglected for centuries would still be a sublime masterpiece. The same goes for the Venus de Milo buried and ignored, and even for the unknown and perhaps destroyed works of Apelles. Because art works are ‘spirit’.”



Un autoritratto di Melotti in una scultura del 1962. Collezione privata.
(Per cortesia dell'Archivio Melotti, Milano.)

A self-portrait of Melotti in a sculpture of 1962. Private collection. (Courtesy Archivio Melotti, Milan.)

PER L'ACROBATA INVISIBILE

Carlo Pirovano

Ogni strumento musicale è diverso dagli altri, come si sa, per la forma che è in stretta funzione del suono; e proprio la varietà, pur avendo quale paradigma insostituibile la voce cantante, è la legge che ha stimolato nel tempo la creazione di mezzi sonori molteplici fusi poi nell'orchestra, luogo di coordinamento e di sintesi. Ma prima che si definisca questo punto di incontro, tutto sommato abbastanza recente e moderno, vi è un illustre precedente che opera lo stesso miracolo di armonia nell'unitarietà e nella varietà, in forme quasi stregonesche, ed è l'organo. La magia di questa summa di strumenti sta nel gioco straordinario e complesso dei registri (settori particolari di canne), veri e propri selettori di timbri e quindi della qualità dei suoni; attraverso le tastiere e le pedalieri l'esecutore può produrre nell'alternanza dei registri una gamma infinita di melodie singole, oppure dialoghi o assieme praticamente in numero infinito. A questa fantasmagorica macchina di artifici (intesi, alla lettera, quali creature dell'arte), unitaria e insieme polivalente, mi piace assimilare la stupefacente potenzialità immaginifica della poetica di Melotti proprio per quella sua debordante fertilità inventiva e la brillante facilità, almeno apparente, dell'espressione: una dovizia che spesso ha lasciato frastornati anche gli esegeti più attenti. Spaesamento e sconcerto; questa è stata per decenni la reazione del "pubblico", e sostanzialmente anche degli specialisti, nei confronti delle creazioni di Melotti, soprattutto davanti alla sua fluviale inventiva degli anni settanta-ottanta.

L'artista stesso era perfettamente consapevole delle difficoltà connaturate all'interpretazione dell'opera d'arte, in generale, comunque sia ("...poiché il mistero della creazione artistica è impermeabile anche all'indagine più agguerrita, nei critici sensibili si diffonde una patetica melanconia; altri svolta riservato nel labirinto...");¹ ma ancor più, specificamente, nel caso di artisti in cui il processo inventivo non è univoco, monodirezionale: "L'artista di misurate idee, muovendosi su un solo binario, si trova seguito affettuosamente dal critico, il quale, in questa agevolezza, cuce ricuce e riconduce le premesse al vago sottobosco delle categorie serie. Quando i binari sono vari e contrastanti, la critica s'impunta, perde il passo e arriva trafelata dopo decenni. Oppure: se nello studio dell'opera d'un artista l'analisi d'un periodo qualsiasi riesce paradigma per tutta l'ope-

FOR THE INVISIBLE ACROBAT

Each musical instrument, as we know, is different from another as a result of its form which is dependent on the sound to be made; and, though the matchless paradigm is the singing voice, it is this variety that, with the passing of time, stimulated the creation of multiple sounds wedded together in that co-ordination and synthesis we call the orchestra. But before the creation of this ensemble, which was a fairly modern invention, there was an illustrious precedent for working the same miracle of harmony out of unity and variety, and that was the miraculous and magical organ. The magic of this prince of instruments lies in the extraordinary and complex play of its registers (particular combinations of pipes), genuine selectors of timbres and, hence, of the quality of the sounds which, by way of the keyboard and the pedals, the organist can combine through changing registers into an infinite range of single melodies, or else of dialogues, or of everything together practically ad infinitum. I like to compare this stupendous artificial (in its literal meaning of "made by art") machine, unified yet polyvalent, to the amazing potential of Melotti's poetic creativity, with its overflowing inventiveness and its apparently brilliant ease of expression: an abundance that has often left even the most attentive critics breathless.

For decades the reaction of both the "public" and the majority of critics has been of disorientation and bewilderment in front of the works of Melotti, above all with regard to the great spurt of invention of the seventies and eighties.

The artist himself was perfectly aware of the difficulties inherent in interpreting the work of art in general ("...since the mystery of artistic creation is impenetrable even to the toughest enquiry, sensitive critics are overwhelmed by a pathetic melancholy; others quietly enter the labyrinth...");¹ but even more specifically in the case of interpreting the work of artists whose inventive process is not one-directional:

ra, il critico facilmente può allineare i propri pensieri in un plotone pronto a marciare.

Ma se ciò non avviene, frastornato e interdetto da falsi specchietti, fa le bizze.”² La distanza temporale da cui oggi possiamo riconsiderare la summa complessiva delle invenzioni melottiane, veramente strabiliante per ricchezza e multiformità, ci obbliga indubbiamente ad aguzzare le antenne ricettive, ad affilare le armi di indagine e di



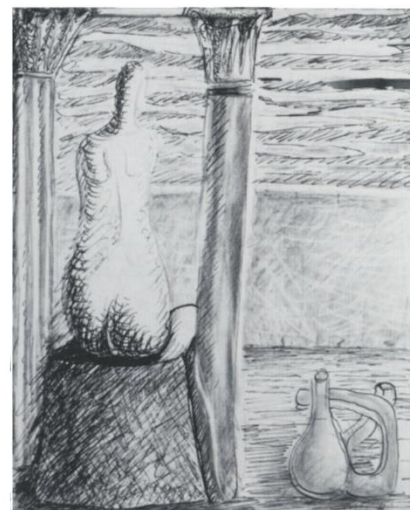
L'idea del "teatrino" anticipata da Melotti in tre disegni eseguiti tra il 1927 e il 1928. Milano, collezione Melotti.

The idea of the "teatrino" anticipated by Melotti in three drawings from between 1927 and 1928. Milan, Melotti collection.

analisi, ma proprio la percezione globalmente avvolgente, svincolata dalla parzialità di una prospettiva unica criticamente mirata in modi preordinati, rende possibile cogliere in tutta la sua molteplicità di risonanze, ma in un insieme di armonicità totale, l'opera di questo inesauribile inventore di forme.

Se si intende correttamente l'uso appropriato dei registri nell'ideale strumentazione totale delle potenzialità inventive ed espressive (esattamente come il mitico maestro di questa vicenda irripetibile, il Bach del *Clavicembalo ben temperato* ma anche delle *Fughe*, dei *Concerti brandeburghesi* e della *Passione secondo San Matteo*), si avrà forse una chiave di lettura per intendere al meglio l'opera estremamente metamorfica di Melotti. La rivisitazione paziente dei documenti figurali che egli ci ha lasciato, la lettura disincantata delle linee

"The artist with cautious ideas, running along a single track, finds himself followed affectionately by critics who, in this easy state of affairs, sew, embroider, and fit the premises back onto a vague body of pompous categories. When there are many and contrasting tracks the critic stops short, falls out of step, and arrives breathless decades later. Or else: if in the study of the work of an artist the analysis of any period whatsoever becomes the paradigm for all his work, the critic can easily marshal his thoughts into a platoon ready to march. But if this does not happen, confused and disconcerted by distorting mirrors, he hallucinates."²
From this point in time, considering the sum



total of Melotti's work, really astonishing in its richness and variety, we are forced to adjust our critical antennae and sharpen our receptive and analytical weapons. But it is precisely such an overall view, detached from any preconceived critical notions, that allows us to understand the work of this inexhaustible inventor of forms, both in its wide resonance and in its overall harmony. If we correctly understand the idea of registers as an ideal for expressing inventive and expressive potentiality (exactly as did the mythical ideal master of this unrepeatable creation, the Bach of the Well-Tempered Clavier, but also of the Fugues, the

portanti della sua poetica, riposizionate nella giusta valutazione delle molteplici variazioni che ne scaturiscono, non per spinte occasionali o per capricci estemporanei, ma per intima necessità derivante dalla natura fondante di tale poetica (la modulazione), ci offriranno un quadro estremamente bilanciato, una paradossale concordia/discordia che è l'aspetto più moderno e stimolante di una creazione artistica.

Il paragone metaforico con la grande invenzione del mondo musicale barocco, l'organo delle cattedrali, ci riporta con ovvietà persino eccessiva a una delle connotazioni significative della personalità di Melotti (su cui ci imbattemmo a ogni passo), cioè la componente "musica", ma ci offre anche lo spunto per un'altra premessa che è ineludibile per intendere appieno i risvolti complessi e altrimenti inesplicabili del suo lavoro inteso globalmente: mi riferisco alla molteplicità (leonardesca, potremmo dire) dei suoi interessi, che corrisponde in vero alla sfaccettatura multiforme della sua preparazione culturale, in senso tecnico, professionale, non semplicemente dilettantesco.

La biografia su tali punti ci offre dati di referenza tutt'altro che occasionali: dopo gli studi classici (tra Rovereto, Firenze e Pisa), nutriti in dosi robuste e sostanziose di contenuti storici, letterari e filosofici, con particolare attenzione alla cultura umanistica e greco-romana, Melotti perfezionò la propria preparazione nel settore musicale (era ottimo pianista; accanto a lui una sorella cantante professionista, che avrebbe lasciato quei ruoli per sposare l'architetto Gino Pollini...), poi in quello scientifico (si laureava nel 1924 in ingegneria elettrotecnica al Politecnico di Milano) e infine negli studi artistico-figurativi, completando il proprio curriculum con la specializzazione in scultura all'Accademia di Brera nel 1928.

Ma più ancora di questa propedeutica tecnico-scolastica inusitata ha gran peso nel multiforme Melotti l'attitudine psicologica e mentale per cui ogni irrigidimento settoriale è inconcepibile e la circolarità delle espressioni artistiche è situazione non solo tollerata ma postulata come necessità vitale: "Nello sposalizio delle arti è la loro vita. La poesia è tale se sposa il sentimento della musica, la pittura sposa i sentimenti della poesia e della musica, la musica lirica la poesia, la musica contrappuntistica è sposata a un'idea plastica. L'arte pura è zitella. Così gran parte dell'arte astratta, non sposata al contrappunto, rimane zitella."³

In questa filigrana di molteplicità articolate, ma sostanzialmente riconducibili ad armonicità interattiva, si deve rileggere il canovaccio dell'attività creativa di Melotti, sia nella concatenazione cronologica delle diverse esperienze, delle tappe successive (che non neces-

Brandenburg Concertos, and the Saint Matthew Passion), we might then have the key for a better understanding of the highly metamorphic work of Melotti. A patient perusal of the documents he has left us and an unbiased reading of the main lines of his poetics, scrutinised with a balanced evaluation of the multiple variations they give rise to, not as a result of momentary quirks or of personal caprice but deriving from the intimate and basic needs of this poetic (modulation), allows us an extremely balanced picture, a paradoxical harmony/dissonance which is the most modern and stimulating aspect of artistic creation.

The metaphorical comparison with the great musical invention of the baroque musical world, the cathedral organ, is an even excessively obvious reminder of one of the most significant sides of Melotti's personality (we will keep coming across it) and that is the "musical" component. But this gives me the opportunity of mentioning another premiss which has to be taken into account for an understanding of the, otherwise complex and inexplicable, multiple aspects of his overall work. I am referring to the Leonardo-like multiplicity of his interests which are an exact reflection of his varied cultural basis in a technical and professional sense.

In this regard his biography offers precise references: after studies in the humanities (in Rovereto, Florence, and Pisa), with a robust and substantial historical, literary, and philosophical basis, with particular attention given to Graeco-Roman culture, Melotti perfected his musical education (he was an excellent pianist and his sister was a singer who gave up her profession to marry the architect Gino Pollini...). He then dedicated himself to science, gaining a degree in electrical engineering at the Milan Polytechnic in 1924, and then he turned to art, specialising in sculpture at the Brera Academy in 1928.

But, even more important for the multiform Melotti than this unusual technical-scholastic formation, was his psychological and mental attitude for which rigid divisions into schemes was inconceivable and a circularity of artistic expression was, not only tolerated, but vitally necessary: "The matrimony of the arts is

sariamente corrispondono a una parabola regolare e finalizzata), sia, a maggior ragione, nell'organizzazione critica, per fasi o capitoli omogenei, del corpus complessivo delle sue opere.

Quasi stregone alquanto dispettoso Melotti sembra voler scompigliare continuamente le carte, con ilare noncuranza nei confronti delle ragioni di una pseudofilologia alimentata dai pedanti. Ma non è un partito preso. Il problema, questo rifiuto all'omologazione catalogica in base a formule riconoscibili (e ripetute), insorge alle radici stesse del processo ideativo di Melotti. Scartato da sempre il passaggio dell'imitazione della natura (considerato estremamente limitativo, materialistico), la creazione artistica è considerata anzitutto una pertinenza dell'intelletto, estrinsecazione di uno stato d'animo angelico:⁴ una metafora che, decodificata attraverso l'illuminazione complessiva del pensiero e delle opere dell'artista, va intesa come una disponibilità potenziale a recepire e a dare forma a una specie di incanto tra emotivo e conoscitivo che tende a identificarsi facilmente con il sogno.

È difficile definire teoreticamente i supporti di tale concezione visionaria dell'arte, che attiene in parte alle formulazioni idealistiche di matrice rosminiana, ma non vi si identifica totalmente; è possibile percepirli per approssimazione successiva negli aforismi melottiani, che ne indicano comunque la concatenazione a-logica e assolutamente non preordinata: "Il raptus drammatico della creazione artistica è simile allo stato d'animo del ragazzo che, trovandosi a camminare di notte in una strada deserta, per farsi coraggio canta e, non ricordando più nulla, 'inventa' la canzone."⁵

Vi è qualcosa di simile a un dono ineffabile che tocca l'artista, una specie di trance che continua poi anche nell'esplicitazione conseguente e puntuale dell'esecuzione materiale dell'opera, quasi una lievitazione estatica che accompagna il processo nella sua gradualità fenomenica, garantendone da un lato la concatenazione necessitante tipica di un progetto ma nello stesso tempo l'opinabilità infinita: "Nello sviluppo inconsapevole, overossia nello sviluppo controllato e per altro verso incontrollabile, di tutta un'opera, la prima linea tracciata già ne tiene e manifesta il canone."⁶

Queste e altre annotazioni similari, che caratterizzano un atteggiamento di "disponibilità" che rasenta quasi l'automatismo, non possono e non intendono certo illuminare in modo esaustivo la poetica di questo coltissimo ingegnere-musicista, ma servono da invito premonitore a esplorare senza schemi precostituiti il suo universo fantasmagorico. Dipanarne le complessità, le contrapposizioni, le contraddizioni anche, significa oltretutto entrare in un meccanismo di germinazione, di proliferazione e di metamorfosi

their life. Poetry is only such if sentiment is wedded to music, if painting is wedded to the sentiments of poetry and music, lyrical music to poetry, contrapuntal music to a plastic idea. Pure art is a spinster. Just as a large part of abstract art, unwedded to counterpoint, remains a spinster."³

It is by keeping in mind this basis of articulated multiplicity, though substantially reducible to interactive harmonies, that we must re-read the creative activity of Melotti, both for the chronology of his diverse experiences and their successive stages (which do not necessarily correspond to a regular, finalised parabola) as well as for any critical organisation, into periods or homogeneous chapters, of the totality of his work.

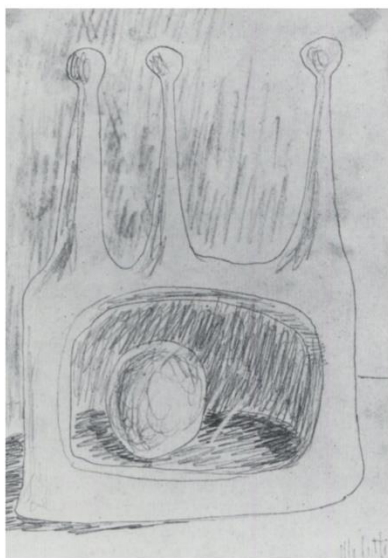
Like a mischievous conjuror Melotti seems to want to shuffle his papers with a cheerful disregard for the rules of pedantic pseudo-philology. Nothing is cut and dried. The problem, this refusal of being type-cast according to recognised (and repeated) formulas, lies right at the roots of Melotti's creativity. If we put aside the phase of imitating nature (considered to be extremely limiting and materialistic) artistic creation can be considered above all as a part of the intellect, the manifestation of an angelic state of being:⁴ a metaphor that, decoded by way of the total illumination of the thought and work of the artist, is seen as a potential inclination to receive and to give form to a kind of enchantment, half emotive and half cognitive, that tends to be identified with the dream.

It is difficult to give a theoretical definition of this visionary concept of art which, though only in part, refers back to Rosmini's idealistic formulations; it is possible to grasp it through Melotti's various aphorisms which reveal its non-logical and unplanned connections: "The dramatic ecstasy of artistic creation is similar to the mood of a boy who, walking along a deserted road at night, summons up courage by singing and, no longer remembering anything, 'makes up' the song."⁵

This is something similar to the artist being given a priceless gift, a kind of trance, that continues into the consequent material execution of the work, almost an ecstatic levitation that accompanies the process in

di forme mai asetticamente cerebrali, ma essere coinvolti in sottili tramandi di pensieri e di sentimenti, di emozioni che nel loro complesso restituiscono una vera e propria reinvenzione totale sotto specie poetica della vita e dei suoi valori in dimensione classica.

Proviamo a svoltare nel labirinto prefigurato dall'artista. Quando negli anni sessanta Melotti ritornò sulla ribalta dell'arte, quasi inopinatamente, e cominciò a sfornare quelle sue esili profilature dello spazio, l'effetto dirompente e provocatorio della nuova proposizione di smaterializzazione della plastica, quasi di antiscultura, relegò in secondo piano sia gli interrogativi sul rapporto dialettico di



La struttura a vano unico e il gusto per la decorazione in due disegni del 1932. Milano, collezione Melotti.

The "single-roomed" structure and decorative taste in two drawings from 1932. Milan, Melotti collection.

queste invenzioni con un'altra esperienza ormai storica (di trent'anni prima, in effetti...) che sembrava tutta omologata sotto il segno dell'astrazione geometrica, sia la concatenazione con l'attività immediatamente precedente, con tutta una produzione "narrativa", con referenze figurali inequivocabili, che si innestava su un'attività artigianale da ceramista (sia in subordinazione decorativo-architettonica, sia di libera produzione commerciale).

Il contesto critico di quel momento specifico (era rovente la con-

*its progression by phonemes, guaranteeing it, on the one hand, the necessary relationships of a plan and, at the same time, an infinite uncertainty: "In the unconscious development, or rather in the controlled yet uncontrollable development of a work, the first line to be drawn already contains and reveals the whole."*⁶

These and other similar observations about Melotti's "availability", something that almost becomes automatism, cannot and do not aim at wholly illuminating the poetics of this highly cultured engineer-musician. They only serve as a preliminary invitation to explore, without preconceived ideas, his fantastic universe. To unravel the complexities, the contrasts, even the contradictions means above all to enter into a mechanism of germination, of proliferation, and of a metamorphosis of forms which is never aseptically cerebral; but it also means to be involved in subtle allusions of thought and of sentiment, of emotions that in their complexity render a total poetic reinvention of life and its values in a classical dimension.

Let us try to explore the labyrinth prefigured by the artist. In the sixties Melotti almost unexpectedly came to be noticed again by the art world, and began to show his slender spatial structures. The iconoclastic and provocative effect of such almost anti-sculptural and plastic dematerialisation cast into the shade both questions of its dialectic relations with another, by now historical, experience (some thirty years before, in fact...) that had seemed to be in the tradition of geometrical abstraction, and, on the other hand, its relationship with the immediately preceding "narrative" production with unequivocal figurative references that was part and parcel of the handicraft-like activity of ceramics (for both decorative-architectonic purposes and for commercial production).

The critical context of that particular moment (figuration/non-figuration was still a burning issue) and the warm, even if rather partisan, support given by advanced critics to the formal freedom and elegance of Melotti in opposition to other expressive experiences,⁷ ended up by putting to one side, almost as though it were something compromising, anything that did not come within the sphere of pure experiment as undertaken

trapposizione figurazione/non-figurazione) e l'adozione calorosa, anche se un poco settaria, da parte della critica più avanzata, della libertà aniconica e dell'eleganza formale dello scultore trentino in contrapposizione all'engagement sociale e politico di altre esperienze espressive,⁷ finirono per relegare in ombra, quasi fosse compromettente, tutto quanto non rientrava nella logica dello sperimentalismo puro, nei presupposti della cosiddetta avanguardia. In questa semplificazione ingenua e schematica si faceva ingom-



Recto e verso di *Ritratto di Arturo Ferrarin*, realizzato in marmo da Wildt nel 1929. Milano, collezione privata.

Recto and verso of the Portrait of Arturo Ferrarin, sculpted in marble by Wildt in 1929. Milan, private collection.

brante, e in termini macroscopici, la presenza di quelle intriganti costruzioni plastico-architettonico-sceniche che talvolta passavano sotto il titolo generico di "teatrino", ma che sempre più spesso venivano assumendo connotazioni di vere pièces in corso di svolgimento, con titolazioni fantasiose o liricamente ispirate. Posso testimoniare per esperienza diretta e provata che tale separazione assurda nel corpo vivo dell'invenzione dell'artista non venne mai avallata da Melotti stesso, il quale anzi si divertiva a spargere continuamente laccioli e inciampi su queste letture del suo lavoro secondo chiavi interpretative a tesi.

Quando nei primi anni settanta con Diego Birelli preparammo,⁸ lavorando in stretto contatto con l'artista, una specie di itinerario critico per immagini della sua opera, usando le splendide fotografie di Ugo Mulas, in gran parte completate proprio allora in funzione

by the so-called avant-garde.

In such an ingenuous situation of oversimplification there was a very evident embarrassment in the presence of those intriguing plastic, architectonic, and theatrical constructions that were generically known as "teatrini" and which were gradually assuming the importance of genuinely independent pieces with fantastic or lyrically inspired titles. I can testify at first hand that such an absurd separation within the living body of this artist's creativity was never given credit by him. On the contrary, he enjoyed making endless objections to those readings of his work which followed preconceived notions. When in the early sixties Diego Birelli and I,⁸ in close collaboration with the artist, prepared a kind of critical outline of his work through images, using for this purpose the splendid photographs of Ugo Mulas – mostly taken at that time in relation to this interpretative re-reading – the "teatrini" had their own conspicuous and rightly emphasised space. Melotti actually attributed a primary value to them with respect to other formal solutions. And when, while the work was in progress, Hammacher was asked for a critical introduction it was this very theme (together with that of music which the Dutch historian ingenuously related to Veronesi) that caused polite but stiff reactions and opposition. Significant of this evaluation is a paragraph that Melotti himself inserted into the biographical note giving his own view: "If the work of many artists has undergone a long period of eclipse, the hard punishment suffered all round is due to the spirit of a cruel war, of the disappearance of pity, which might perhaps be a reason for this lengthy silence. Distant mentally from expressionism which, even if not in its best form, was to be the last word of a period torn apart by war, Melotti found himself forced into an uncongenial position. And it was a long time before he was able to tie together again the threads of an argument begun many years before. And at this point, as then, it was music which came to his help. Even though it might not seem so, it was his 'Lieder' (as he called the 'teatrini'), for so long the companions of his artistic progress and never abandoned because of their poetic content, which were to be slowly transformed into ever more contrapuntal

di questa rilettura interpretativa, i “teatrini” vi trovarono uno spazio adeguato, con una consequenzialità senza tentennamenti; Melotti vi attribuiva anzi valore d’apertura rispetto ad altre soluzioni formali. E quando, a lavoro editoriale inoltrato, fu chiesta ad Hammacher un’introduzione critica, proprio su questo snodo problematico (insieme all’interpretazione del ruolo della musica che lo storico olandese ingenuamente rapportava a Veronesi) nacquero reazioni e contestazioni, garbate ma ferme.

Segno significativo di questa valutazione è un paragrafo che Melotti stesso fece inserire nelle note biografiche fornendone personalmente la traccia: “Se molti artisti hanno sofferto lunghe eclissi nel proprio lavoro, il duro colpo portato a tutto quanto riguarda lo spirito da una guerra crudele, dalla scomparsa della pietà, può forse dare ragione a un lungo silenzio. Lontano, come formazione mentale, da quanto si può trovare nell’espressionismo, il quale, anche se non in forma eccelsa, sarà come sempre l’ultima parola d’un periodo ferito da una guerra, Melotti si troverà abbandonato in strade non sue. E dovrà faticare non poco per riannodare le fila del discorso iniziato molto tempo prima. Ora, come allora, sarà sempre la musica a venirgli in soccorso. Anche se non appare, saranno i suoi ‘Lieder’ (così chiama i suoi ‘teatrini’), che l’hanno via via accompagnato, e che egli mai abbandona per la loro carica di poesia, a trasformarsi un poco alla volta nelle composizioni sempre più vicine al contrappunto.”⁹ Un attestato di valorizzazione di gran peso sia per le opere in sé, i “teatrini” (considerati come autentici dal contrappunto), sia per il significato ideale attribuito loro di tramite sicuro in momenti di incertezza o di smarrimento. Ma, una volta esperiti questi preliminari generali sulla personalità melottiana, è ora che ci accostiamo direttamente ai “teatrini”, che ne prendiamo atto quasi fisicamente.

“Teatrino”. Con questo termine l’artista indica quelle sue caratteristiche costruzioni in terracotta, quasi sezioni di spazi abitabili, cellette di dimensioni e forme diverse ordinate in proiezione ortogonale contro un fondo cieco, entro le quali mima situazioni di incontri, di presenze, di vita straniata e assorta. Tali misteriosi alveari, dischiusi un poco indiscretamente alla vista di tutti, ospitano talvolta figure che ricordano in qualche modo l’uomo (bambole e pupazzetti impegnati in ruoli più alti di loro), ma più spesso oggetti, carte, tessuti, frammenti, segni semplicemente, che rimandano a sceneggiate incantate, a evenienze non usuali.

La formula di questa suggestiva scultura-racconto si definisce gradualmente fra gli anni quaranta e cinquanta e viene poi ripresa con notevole continuità dallo scultore fino agli anni estremi della

compositions.”⁹ Theirs was a re-evaluation of great importance both for the “teatrini” in themselves (considered authenticated by their counterpoint) and for their ideal meaning as an anchor in moments of uncertainty or bewilderment.

Having made these preliminary remarks on Melotti’s personality, it is now time to confront the “teatrini” directly, to take their almost physical measure.

“Teatrino”. With this name the artist indicated those terracotta structures of his that are segments of almost inhabitable space, small cells of different forms and dimensions arranged almost in orthogonal projection against a blind background and inside which meetings, presences, various and alienated life are all to be found. These beehives, revealed rather indecorously to everybody’s gaze, occasionally host figures referring in some way to the world of men (dolls and puppets engaged in roles bigger than they are) but more often objects, cards, cloth, fragments, simple marks, that refer back to enchanted plays and strange happenings.

The formula of this charming sculptural tale is gradually defined in the forties and fifties and is then taken up again by the sculptor and continued with a notable sense of continuity to the end of his activity: and the generalised term for these pieces – “teatrino” – was replaced fairly soon by more allusive, highly literary titles. The divisions or walls of this fantastic scenery are usually painted section by section in bright colours with a brash character aimed at suggesting popular contexts or childlike, seemingly elementary, simplifications.

If it is true that, at the beginning of the seventies, Melotti himself suggested a historical re-evaluation of the formula of the “teatrini” as a pivotal point with respect to the turmoil of his contemporary experimentation, then he had understood very well the tumultuous complexity caused by the passage from metaphysical certainties to the openness of doubt and irony. It should be underlined that this metamorphosis did not possess at all the physiological naturalness of natural mechanisms or the rational progression of planned projects. It was arrived at through speculative and practical operations that, at first, tended to put into shadow the rigorous

sua attività: al termine generico di puro riconoscimento – “teatrino” – si è ben presto sostituita una forma di titolazione fortemente allusiva, letterariamente ricercata. I setti, le pareti di queste scenografie fantastiche, sono generalmente dipinti per pezzature settoriali a colori molto vivaci, con caratteristiche squillanti nei risalti timbrici che vorrebbero suggerire contesti popolareschi oppure semplificazioni visive elementari di apparenza infantile.

Se è vero che quando, agli inizi degli anni settanta, Melotti stesso suggeriva una specie di riconsiderazione storica della formula dei “teatrini” quale operazione traghetto rispetto a una stagione di tormentata sperimentazione, e in ciò coglieva esattamente un complesso travaglio dalle certezze metafisiche alla disponibilità del dubbio e dell’ironia, va sottolineato che tale metamorfosi non ebbe per nulla la naturalezza fisiologica dei meccanismi naturali, la progressività razionale di progetti consequenziali. Passò invece attraverso tramite speculativi e operativi che preliminarmente tendevano a mettere in ombra i postulati rigorosi della scienza, della razionalità, della geometria. Forse in questo lato oscuro ma insieme catartico va ricercata la motivazione di quella aperta diffidenza nei confronti del “fuoco” che Melotti sottolineava a ogni piè sospinto, forse perché, per lui, aveva avuto significato di vera e propria dismissione del controllo attivo dell’invenzione, il rovesciamento dalla proposizione progettuale diretta, quale era stata tipica dell’esperienza neocostruttivista, verso una più sfumata disponibilità all’evenienza misterica, in qualche modo irrazionale.

La stessa forma architettonica del “teatrino” arriva alla definizione scenografica dell’alveare sezionato che sarà caratteristica delle stagioni ultime attraverso un’evoluzione graduale in cui entrano in gioco diversi elementi, taluni di ordine strettamente formale, altri di suggestione emotiva più lata, per tramite iconografici spesso di matrice letteraria o addirittura per evocazioni narrative orali.

Ciò che appare abbastanza definibile è la determinazione cronologica degli eventi, che vede il punto di coagulo negli anni centrali del quinto decennio, tra la fine della guerra e i mesi immediatamente successivi (1944-46). Un’evenienza tutt’altro che miracolistica, come si è inteso dalla somma di indizi di crisi che si sono venuti allineando; un processo di macerazione e di metamorfosi, travagliata e faticosa. Approssimazioni successive, recuperi e rivisitazioni; scorie, anche, e divagazioni tortuose.

Nel quinto decennio l’obiettivo situazione di stallo che aveva ingenerato di fatto il fallimento dell’esperienza decorativa a dimensione monumentale (approdo negativo, sicuramente, per gli aspetti pratici, provocati dagli avvenimenti bellici, ma sostanziale vicolo cieco

postulates of science, of reason, and of geometry. Perhaps it is in this dark but cathartic area that we should search for the motives of that open diffidence towards the “fire” constantly underlined by Melotti, perhaps because for him it meant a renunciation of active control over his creation, the substitution of active planning, typical of his neo-constructivist experiences, by a more vague mystical and in some way irrational openness.

The very architectonic form of the “teatrino” develops into the scenery-like definition of the dissected beehive, which was to be typical of his last period, by way of a gradual evolution in which various elements come into play, some strictly formal, others of a more emotional kind through iconographic means derived from literature or even from oral narrative traditions.

What seems fairly clearly definable is the chronological sequence of events which had as its point of coagulation the central years of the fifth decade, between the end of the war and the immediately following months (1944-46). As will be understood from the crises previously described, there was nothing miraculous about this; it was a process of inward digestion and of metamorphosis, of trouble and fatigue, trial and error, of recuperations and revisitations: of waste, too, and tortuous meandering.

*In the fifth decade the objective block that had in fact led to the failure of his monumental decorative experience (a negative approach to the practical aspects, certainly, provoked by the terrible events of the war; but it was also a blind alley with regard to the aesthetic and qualitative outcome) was evidently combining with his overcoming of the rather utopian programme that had guided his experimentation throughout the thirties (and probably a blind alley due to his excessive perfectionism). But he had not eliminated all those ghosts which had conditioned his youthful imagination which was, perhaps, a little uncompromising as in the case of all new converts. **

Sadly few surviving works document the various successive steps of his underground experimentation in the forties and fifties with the apparently dispersive medium of practical and functional ceramics, and our knowledge



Sculptura n. 25 e Incendio bianco: un gesso del 1935 e un "teatrino" del 1961 confermano la continuità delle soluzioni compositive nell'opera melottiana.

Sculpture no. 25 and White Fire: a plaster from 1935 and a "teatrino" of 1961 confirm the continuity of the artist's compositional solutions.

(this too little enough but still sufficiently illuminating) of the interests and preferences of the young Melotti as glimpsed in the figurative testimonies (above all drawings) and in literary memoirs (the texts of Belli above all), gives us the conviction of an exceptional continuity.

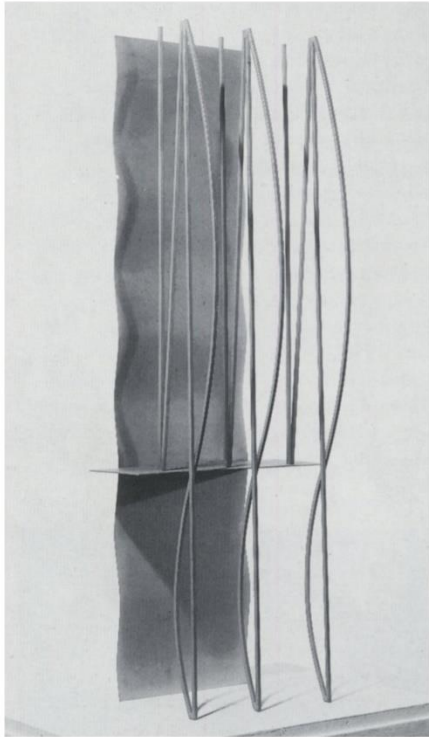
The sheets of notes that document the figurative climate in which the young Melotti found himself just after finishing his studies at Brera underline unequivocal reference points: the dreamy neo-fifteenth-century primitivism typical of the heretical line of the Sarfatti group (Oppi, Bucci), the Carrà of the period when he was in the Sesia Valley and, above all, the fantastic works with which de Chirico aimed at dissolving into eschatological shivers the past enigmas of his metaphysical period.¹⁰



The handwritten, memory-jogging nature of these drawings (which are not highly finished and ready for exhibiting, but humble working notes) favours the juxtapositioning of his own impulses with memories of others, with quotations and memoranda, impressions, and interests all filtered – to what extent we cannot tell – into a stable amalgam. Overall, however, despite this provisory aspect of "work in progress", they show us fairly clearly the interests of a

anche per i risultati estetici, qualitativi) si era venuta sommando evidentemente al superamento di quel programma leggermente utopico che aveva guidato la sperimentazione degli anni trenta (probabilmente privo di sbocchi per eccesso di perfezionismo); ma non aveva fatto tabula rasa di tutti quei fantasmi che avevano alimentato con accalorato fervore l'immaginazione giovanile, forse un poco oltranzista come in tutti i neofiti.

La documentazione, purtroppo abbastanza esigua, tramite le opere sopravvissute degli anni quaranta e cinquanta, che illustra i passaggi successivi di una sperimentazione sotterranea attraverso l'esercizio apparentemente dispersivo della produzione ceramica d'uso pratico e funzionale, e al confronto la conoscenza (anche questa ridotta al lumicino, ma ancora sufficientemente illuminante) degli interessi e



L'equilibrio tra spazi vuoti e pieni in *Scultura n. 14* del 1935 torna in *Giocattolo per figlio di dittatore* del 1971.

The spatial balance of emptiness and fullness of Sculpture no. 14 of 1935 is seen again in Toy for the Dictator's Son, 1971.

delle predilezioni giovanili di Melotti attraverso le testimonianze figurali (soprattutto i disegni) e i ricordi letterari (i testi di Belli, soprattutto), ci fornisce la certezza di una continuità eccezionale. I foglietti di appunti che documentano la temperie immaginifica in cui si muoveva il giovane Melotti subito dopo gli anni di formazione a Brera segnano dei punti di riferimento inequivocabili che vanno da quel trasognato primitivismo neoquattrocentesco che trascorreva dalla linea eretica del gruppo sarfattiano (Oppi, Bucci) al Carrà della stagione valesiana e soprattutto alle proposizioni fantastiche di de Chirico, volto a sciogliere in tremiti escatologici i chiusi enigmi della stagione metafisica.¹⁰

La natura di notazione corsiva a uso mnemonico privato (non si tratta infatti di disegni rifiniti, messi in "tavole" per esposizione, bensì di strumenti dimessi di lavoro) favorisce l'accostamento di

personality in the course of formation. Two complementary if not analogous currents intersect. On the one hand there is the individuation and the elaboration of the phenomenology of the figure according to subtly esoteric canons answering to mythical, extra-naturalistic and meta-historic needs and which is the first verification of that state of dreamy unreality to which I have referred. The second aspect is that of the coded transcription of an enchanted space, obviously more mental than physical or geographical, for uncommon, fresh developments.

Even the first critics of Melotti's work¹¹ noticed the strict relationship between the graphic ideas of the end of the twenties and the form of the terracotta "teatrini" which was to become canonical in his maturity both for the structuring of the space (a single "room" in the oldest versions as, to tell the truth, it was also to be just after the war; later, it evolved into a multiple space) and for the characterisation – half-way between a manikin and an "objet vivant" – of the little figures destined to be the protagonists of the play.

I think it is necessary to avoid fixing a relationship between the ideas sketched in the artist's youth as an aid to his maturation, and their materialisation, in the plastic-narrative constructions of after the war, almost as though they were the automatic production of a plan mechanically translated through some technical means. The relationships, instead, should be read as the spiralling of the complex and articulated heredity of a fantastic and expressive world, of a culture defined early on in all its totalising organic unity of which the various phases of Melotti's work – from the plaster pieces to those in metal shown at the Milione, from the clay works of the "silent years" to the sensational production of his old age – constantly refer to, even though widely different in their formal ways and means. I think, in short, that the hinterland, the preliminary limit (with reference to ideas, principles, sensitivity...) of the almost didactic and demonstrative progress of the musical geometric sculptures of 1935 is not in the least changed with respect to that of Alone with Circles, of The Virgin in both its versions or, if you like, of the The Diviners' Cart, The

elaborazioni proprie accanto a riporti altrui, citazioni e promemoria, impressioni, curiosità non si sa fino a che punto filtrate e rifuse in amalgama stabile. Nel complesso, comunque, nonostante l'aspetto provvisorio, di esperienza in corso, quei foglietti restituiscono adeguatamente l'insieme delle attenzioni e degli interessi di una personalità in formazione.

Vi si intersecano due filoni complementari, anche se non sempre dedotti su direttrici analoghe; da un lato l'individuazione e l'elaborazione di una fenomenologia della figura secondo tipologie sottilmente esoteriche, che risponda alla necessità di trasposizione mitica, extranaturalistica e metastorica, che è il primo punto di coagulo e di verifica di quello stato di irrealtà trasognata cui si faceva riferimento. Il secondo aspetto è quello della trascrizione cifrata di uno spazio incantato, ovviamente più mentale che fisico-geografico, predisposto per evenienze non banali, fuori dal comune.

Già i primi esegeti dell'opera melottiana¹¹ notavano i rapporti stret-



La metafisica dechirichiana in *Malinconia ermetica* del 1919. Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

The metaphysics of de Chirico's Hermetic Melancholy, 1919. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

tissimi fra le idee grafiche della fine degli anni venti e l'impostazione del "teatrino" in terracotta; stabilizzatosi poi in forme canoniche, nell'attività matura, sia per quanto riguarda la strutturazione della gabbia spaziale (a un solo vano nella ideazione più antica, e tale in effetti apparirà anche nelle prime prove del dopoguerra, evolvendo invece successivamente verso spazi multipli), sia nella caratterizza-

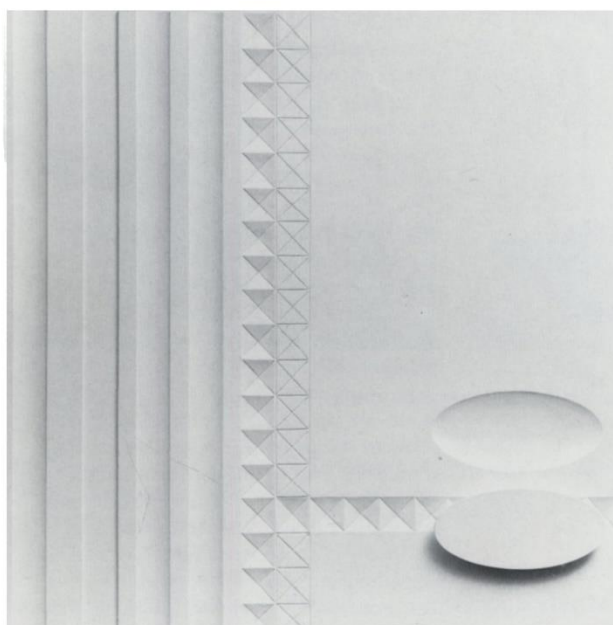
Rain or The Invisible Acrobat.

The same gradual, step-like development towards the canonic form of the "teatrino" (taking almost fifteen years, from 1944 to the end of the sixth decade) indicates a heuristic birth that was anything but superficial, and far more complex than mere external retouching or instrumental transposition. Exactly as happened some decades earlier at the beginning of his artistic career, the signals picked up by the antennae of Melotti's experimentation referred systematically to the terms of a real but non-naturalistic definition of the figure (idea-figure, emotion-figure); and, with regard to the harmonic creation of space, a rigidly geometric basis seemed inadequate to say the least. The metaphorical quality of such an elementary material as clay, in all its primordial power of expression and without any pretensions to reproduction or simulation, was a good starting point for that decontextualisation from the obstacles of verisimilitude that was the basic premiss for an imaginative reconstruction of reality. And along that very path of dreamy unreality Melotti once again found useful those semblances of time and space that are not to be checked against an ordinary calendar and which he had followed in his youth.

In the ceramic Letter to Fontana (1944) the artist decodes for his distant friend, and at the same time reposes to himself, the demystifying vitality of a non-natural, non-materialistic world, and the expressive self-sufficiency of the imagination as opposed to verifiable logic. This was a separation from logic and sensible experience which, after his experiments with geometric modulation and the torment of the decorative sculpture for monumental architecture, must have signified a far more secure and deeply rooted awareness than could be the case with his youthful explorations in the gardens of de Chirico's metaphysics. I presume that by this date the essentials of the anti-naturalistic poetics which strengthen Melotti's work were already defined: "There is a precise division between figuration and transfiguration. Figuration has a physical nature, transfiguration is demonic."¹²

There remains the fact, however, that the concrete, figurative expressions of this

zione – tra il manichino e l'objet vivant – delle figurine delegate a far da protagoniste nella pantomima. Bisogna evitare, io penso, di stabilire una relazione effettuale stretta fra quelle idee appuntate nei lontani anni giovanili dedicati alla maturazione formale e la loro materializzazione nei marchingegni plastico-narrativi del dopoguerra, quasi si trattasse della realizzazione automatica di un progetto meccanicamente traducibile in apparato tecnico. Queste consonanze vanno invece lette come spiragli di un tramando complessivo e articolato di un mondo fantastico ed espressivo, di un bagaglio culturale ben presto definito in tutta la sua organicità totalizzante, cui le varie tappe del lavoro melottiano,

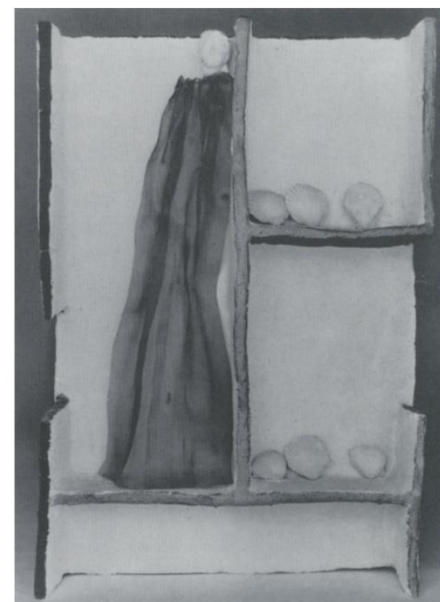


La costruzione a piani ortogonali della *Scultura n. 23* eseguita nel 1935 è reinterpretata in *La vergine II*, un "teatrino" del 1969.

The structuring with orthogonal planes of Sculpture no. 23 executed in 1935 is reinterpreted in The Virgin II, a "teatrino" from 1969.

dai gessi e dai metalli del Milione alle crete degli "anni del silenzio", alle invenzioni clamorose della vecchiaia, fanno tutte riferimento in termini continuativi, anche se con modalità ed esiti formalmente notevolmente differenziati. Penso insomma che l'entroterra, il limine preliminare (parlo di idee, di principi, di sensibilità...), delle declinazioni quasi precettistiche e dimostrative delle sculture geometrico-musicali del '35 non sia per nulla mutato rispetto a quello di *Solo coi cerchi*, *La vergine* nelle due versioni, *Il carro dei raddomanti*, *La pioggia*, *L'acrobata invisibile*.

La stessa approssimazione graduale, per stadi successivi, alla conformazione canonica della formula del "teatrino" (lungo l'arco di quasi



linguistic transliteration, of this breaking open of the image, were derived by Melotti from the remote years of his youth (1928-32) as is shown by the drawings which are almost exactly paralleled in this ceramic by both the smiling mask of the sun and by those strange figures with their bulb-headed phytomorphic growths which can be generically related to the unforgettable manikins of de Chirico. We find the same grouping of freely figurative phantoms in the contemporary ceramic Harlequin's Tale. The narrative articulation, as one sees at once, suggests a time-worn, spatially modulated scenario following the lines of the "teatrini's" anti-statuary logic.

That the problem of space and its harmonious occupation was basic to Melotti's poetics was underlined energetically in the programmatic texts of 1935 and reposed experimentally in the documents for his participation in the Milanese Triennale of 1936 (Man as a Constant) and of 1940 (Allegories of the Arts), and even in the projects for the World Exposition of 1942.¹³

This attention to the autonomous language meaning of the place (once again a mental entity rather than a physical one) is emphasized by an experimental side to the

tre lustri, dal '44 alla fine del sesto decennio) adombra un travaglio euristico tutt'altro che di superficie, ben più complesso di una rimanipolazione estrinseca o di una trasposizione strumentale.

Esattamente come avveniva alcuni decenni prima, alle origini della sua avventura poetica, i fuochi ottici su cui si appuntavano le antenne della sperimentazione melottiana si rapportavano sistematicamente ai termini di una definizione *vera* ma non *naturalistica* della figura (figura-idea, figura-emozione) e, quanto alla restituzione armonica dello spazio, la premessa rigidamente geometrica sembrava per lo meno inadeguata. Il traslato attraverso una materia elementare quale la creta, assunta nella sua espressività primordiale, senza pretese riproduttive o simulatrici, era un buon avvio per quella decontestualizzazione dagli impacci della verosimiglianza che era premessa ineliminabile per una ricostituzione fantastica della realtà; e proprio in quella declinazione di trasposizione irrealistico-onirica gli ritornavano funzionali quei simulacri da tempi e spazi non verificabili sui calendari ordinari che aveva inseguito nella sua giovinezza. Nella ceramica della *Lettera a Fontana* (1944) l'artista decodifica per l'amico lontano, ma contemporaneamente ripropone a se stesso, la flagranza demistificante di una vitalità da mondo non naturale, non materialistico, l'autosufficienza espressiva dell'immaginazione contrapposta alla logica necessitante del verificabile. Uno sradicamento dalle leggi, dall'esperienza del sensibile che dopo la sperimentazione della modulazione geometrica e il passaggio sotto le forche caudine della scultura decorativa per l'architettura celebrativa, doveva avere presupposti di consapevolezza ben più certi e radicati di quanto rivelassero le esplorazioni giovanili nel giardino della metafisica dechirichiana; presumo cioè che a quella data fossero già definiti i presupposti essenziali della poetica antinaturalistica che innerva tutta l'opera melottiana: "Vi è un confine preciso fra la figurazione e la trasfigurazione. La figurazione è della natura fisica, la trasfigurazione è del démon."¹²

Resta il fatto, comunque, che i tramiti concreti, figurali, di questa traslitterazione linguistica, di forzatura dell'immagine, Melotti li attinge alla sedimentazione remota di quegli anni giovanili (1928-32), come documentano i disegni in cui trovano riscontro quasi puntuale nella ceramica sia la maschera ilare del sole sia quelle strane figure di escrescenze fitomorfe dalle teste a bulbo, vagamente rapportabili ai manichini di inequivocabile memoria dechirichiana. La medesima concatenazione di liberi fantasmi figurali ritroviamo nella ceramica coeva con la *Storia di Arlecchino*. L'articolazione narrativa, lo si intende immediatamente, dà già sul versante di una sceneggiatura sgranata nel tempo e mo-

narrative ceramics and, in some way, amplifies the problems: I am referring to a series of ceramic reliefs (probably begun during the war, but their pictorial, plastic and spatial elements were finished completely only in 1946) in which Melotti sketched out metaphorical tales that were either both emblematic and about memory (Women Frightened by Birds, After the War), or else universes even more cryptically non-representational in which he carried out a theory of the displacement of perspectival coordinates (alternatively orthogonal, frontal, free-flying) which gave birth to "indications" of views and landscapes imbued with strong conceptual yet also emotive references, as in the high-relief on show here, finished between the end of the war and the following year. An abiding element in these post-war experimental situations was a security, untouched by his engagement with handicraft, that was even dispersive in its happy and easy outcome (even in a practical and financial sense, if we think of his collaboration with Gio Ponti and of the gigantic energy employed for "Italia '61", where he found himself working side by side again with his friend Fontana). An ability, an ease which in Melotti's unforgiving and lucid retrospective logic was often tinted with irony ("...fire, thieving dog, incurable swindler..."). But in certain moments of relaxation there were also deep ramifications going back to his childhood, to that uncontaminated world that remained the fountainhead of positive realities: "After many years certain veins of destiny begin to become coloured. From the window against which, as a child, I would press my little nose, I could make out a small brick kiln some hundred yards away. In front of it, in a large square, there was a shallow pool, though to me it actually seemed a lake, where clay was put to dry. When it was ready a shirtless and bare-footed man, wielding a large shovel, would cut it into blocks for the fire..."¹⁴ Further on in years Melotti continued this spatial research slimming down the three-dimensional modelling until, though by now we are dealing with the torrential expression of the last decades, the clay tile was replaced by plaster: but by then the fantastic universe of Melotti had already been revisited by the muse of colour and marks, by painting in

dulata nello spazio, secondo la logica antistatuaria dei “teatrini”. Che la problematica dello spazio, dell’occupazione armonica dello spazio, fosse un caposaldo della poetica melottiana era stato sottolineato energeticamente nei testi programmatici del 1935 e ribadito sperimentalmente con i documenti di partecipazione alle Triennali milanesi del ’36 (*Costante uomo*) e del ’40 (*Allegorie delle arti*), e perfino nei progetti per l’Esposizione universale del ’42.¹³ Questa attenzione al significato linguistico autonomo del *luogo* (ancora una volta entità mentale prima che fisica) viene sottolineata da una linea sperimentale che accompagna le ceramiche narrative e in qualche modo ne dilata la problematica: mi riferisco a una serie di rilievi in creta (incominciati probabilmente ancora in tempo di guerra, ma definiti compiutamente negli elementi plastico-spaziali e pittorici nel corso del 1946) in cui Melotti imbastiva traslati di racconti fra memorativi ed emblematici (*Le donne spaventate dagli uccelli, Dopoguerra*), oppure universi più cripticamente aniconici in cui applicava una teorica di dislocamento delle coordinate prospettiche (alternativamente ortogonali, frontali, a volo d’uccello) che davano origine a “suggestioni” di vedute e di paesaggi intrise di forti referenze concettuali ma anche emotive, come nell’altorilievo qui esposto, completati tra la fine della guerra e l’anno successivo. Elemento costante di questa congiuntura sperimentale del dopoguerra resta una fiducia senza remore nella pratica artigianale, perfino dispersiva nella sua facilità e felicità di risultati (anche d’ordine pratico-commerciale, se si guarda alla proficua collaborazione con Gio Ponti, fino all’impresa titanica di “Italia ’61”, dove si ritrova a lavorare accanto all’amico Fontana); una pratica, una facilità che nel filtro impietoso e lucido della rivisitazione retrospettiva di Melotti si colora spesso dei toni dell’ironia (“...fuoco, ladro cane, imbroglione inguaribile...”); ma in qualche momento di distrazione restituisce anche diramazioni estreme verso l’infanzia, verso quel limbo incontaminato che restava sempre la sorgente primaria delle realtà positive: “A distanza di tanti anni, certe vene del destino si colorano. Dalla finestra alla quale, bimbo, schiacciavo il mio nasino, si scorgeva distante un cento passi, una piccola fornace di mattoni. Davanti, in un grande riquadro, una specie di bassa piscina che a me sembrava addirittura un lago, stava a rassodarsi l’argilla che, giunta al punto, un uomo scamiciato e a piedi nudi, con uno spadone di legno e a gran gesta ritagliava in masselli destinati poi al fuoco...”¹⁴ Più innanzi negli anni Melotti continuava questa ricerca spaziale dei rilievi assottigliando al massimo l’incidenza della modellazione tridimensionale, al limite della traccia o dell’impronta, sino a quando –

its canonic form, and a purely investigative research into space was completely entwined with the narrative profusion of a limitless imaginative universe. So the invention of the “teatrini”, that is, of this instrument perfectly adapted to the narrative register of Melotti’s poetics (often elegiac, but at times explicating, ironic, contemplative), slowly found its conformation through the lonely post-war years: the itinerary can be followed from the high-relief polychrome ceramics of the The Devil Tempting the Intellectuals, to the ideal self-portrait of Alone with Circles, to the unquiet room of Hands up until The Heresiarchs and the Holy Bishops, settled by now into formulas which he will continue to respect tranquilly, even though with notable variations. Of course, there flowed into this both figurative and normative codification all his general culture (of which I have spoken) though he certainly did not ignore other specific and previously defined solutions, in the sense of the composition and organization of the tale; for the vigilant young artist, these were not of secondary importance. In this sense those compositions (also, significantly, in terracotta) that Arturo Martini had shown in Melotti’s formative years were of great significance. They were real, novel-like stories (The Fisherman’s Wife, The Dream, The Awakening, Woman at a Window) in which the inexhaustible modeller from Treviso transfers into the theatre-like space the narrative ductus typical of bas-relief panels, though without humbling the event by recording it realistically: the overall aura, in fact, always conveys the “surprised” tone that Martini had derived from baroque theatricality (from Bernini in the first place) but had then cooled down in that “suspension” typical of the “Valori Plastici” movement. When it comes down to it this is a more than meaningful coincidence with the early premisses of Melotti’s imagination (still influenced by de Chirico). And then, on a sheerly formal level, I think there was a significant liberating precedent, as a sculpture that was finally not anthropocentric, in such a work as Loneliness (Christmas) of 1932: a bench, a tree, a motionless tenement block. Not without its descendants too is the act of “sawing” the

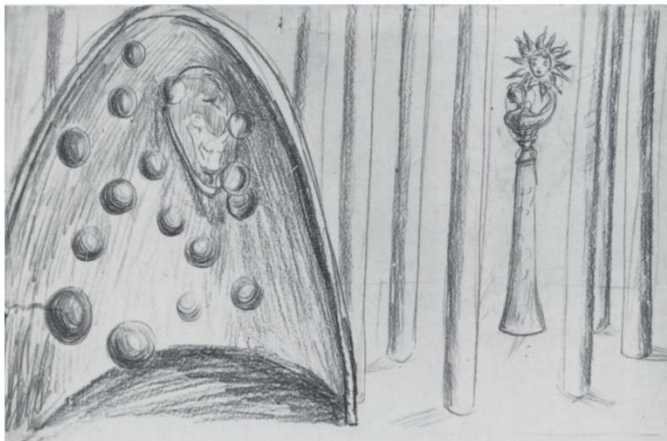
ma saremo ormai nell'espressività torrenziale degli ultimi decenni – alla tavoletta rettangolare di creta si sostituirà una base in gesso: ma a quella data l'universo fantastico melottiano era già stato rivisitato dalla musa dei colori e dei segni, dalla pittura nei termini canonici, e l'indagine squisitamente investigativa dello spazio si intreccerà strettamente alla profusione narrativa di un universo fantastico senza confini.

Dunque l'invenzione dei "teatrini", cioè di questo azzeccatissimo strumento funzionale al *registro* narrativo della poetica melottiana (elegiaca spesso, ma a volte didascalica, ironica, contemplativa), trovò la sua conformazione finale per avvicinamenti successivi negli anni appartati del dopoguerra: l'itinerario può ordinarsi dalla ceramica policroma ad altorilievo del *Diavolo che tenta gli intellettuali*, all'autoritratto ideale di *Solo coi cerchi*, al vano inquietante in *Le mani*

divisions of the architectural-scenographical structure in order to confer greater evocative immediacy, as had been done by Martini in San Bovo, completed some years later for Giovanni Comisso.

For a better understanding of the maturation of the three-dimensional aspect of Melotti's narrative we need to take into account, besides the external cultural stimuli, the specific evolution of his poetics in the thirties.

Apart from graphic references which can be interpreted inductively, there are also figurative precedents already produced three-dimensionally, plastically, and architectonically. These, created at an extremely precocious moment in the artist's career, in the ardent years of his early activity



Figurazione e trasfigurazione: la maschera del sole in un disegno di Melotti e in un *Calligramme* di de Chirico.

Figuration and transfiguration: the sun mask in a drawing by Melotti and in a Calligramme by de Chirico.



sino a *Gli eresiarchi e i vescovi santi*, ormai assestati su formule che poi saranno rispettate quietamente, pur prevedendo variazioni anche notevoli.

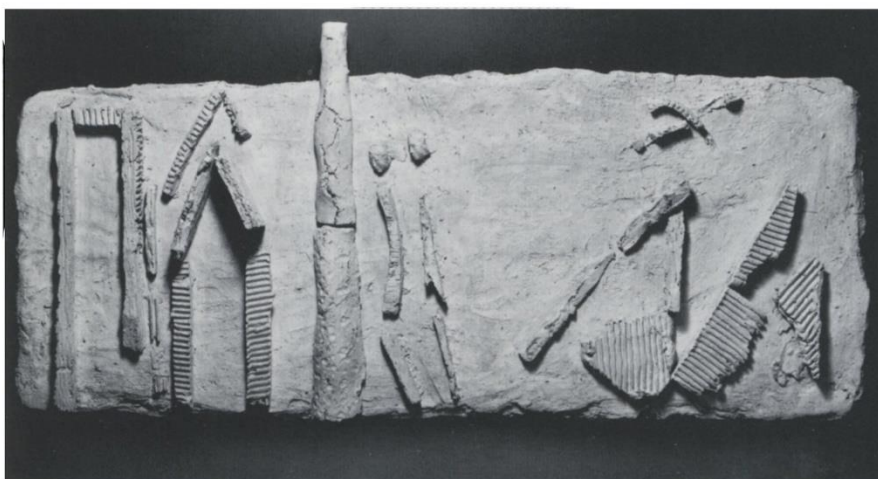
Naturalmente confluì in questa codificazione, figurativa e normativa a una volta, tutto quell'antefatto di cultura personale, diramata su molti interessi (su cui già abbiamo insistito), ma non erano certo ignorate anche soluzioni specifiche già altrove definite, nel senso del taglio della composizione e dell'organizzazione del racconto; anzi di certo, per l'attenzione vigile del giovane ricercatore, ebbero peso preliminare non secondario.

In tal senso sono indubbiamente di grande significato quelle composizioni (anch'esse in terracotta, significativamente) che Arturo Martini aveva pubblicato proprio negli anni di formazione di Melotti: veri e propri racconti di sapore novellistico (*La moglie del*

in Milan, already contain the seeds of the "teatrini". The first, a terracotta painted in bright colours, made its first appearances in the artist's "official" shows (in Milan, Florence and Rome between 1979 and 1983) and so is now accepted as a highly important document. The second instead has always been kept in a private collection and so its present divulgance is extremely useful for study.

This terracotta¹⁵ shows a gathering of figures in a kind of magical frame (or so it seems, rather than a proscenium in the strictest sense) where its two-facedness or, if you prefer, its transparency and circulation of air, increases the sense of ambiguity generated by the

pescatore, Il sogno, Il risveglio, Donna alla finestra), in cui l'inesauribile plastificatore trevigiano trasferisce nel tuttotondo di impianto scenografico il ductus narrativo tipico della formella a bassorilievo, ma evitando di mortificare l'evento in pura cronaca veristica: l'aura complessiva, infatti, restituisce sempre quel tono di "sorpresa" che Martini aveva sì captato della teatralità barocca (Bernini in primis), ma l'aveva raffreddata nella "sospensione" tipica di "Valori Plastici". Alla fin fine, dunque, una coincidenza più che significativa (ancora



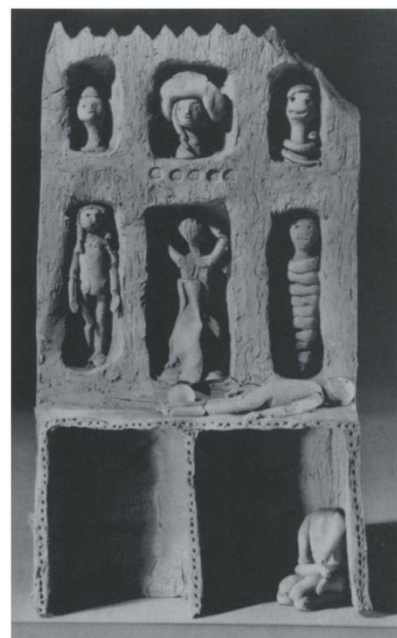
Dopoguerra, bassorilievo del 1946, e un teatro delle marionette databile al 1945: due interpretazioni, una esplicita e l'altra allusiva, della finzione narrativa.

After the War, a bas-relief from 1946, and a marionette theatre datable from 1945: two interpretations, one explicit and the other allusive, of narrative fiction.

nel segno di de Chirico) con le premesse remote del fantasticare melottiano. Sul piano strettamente formale, poi, penso abbia avuto significato di antefatto liberatorio, come scultura finalmente non antropocentrica, un'invenzione come *Solitudine (Natale)* del 1932: una panchina, un albero, un falansterio inanimato. Non privo di riscontri puntuali resterà anche l'artificio di "segare" il setto divisorio delle strutture architettonico-scenografiche per conferire maggiore immediatezza all'evocazione, quale è applicato da Martini nel *San Bovo*, eseguito alcuni anni dopo per Giovanni Comisso. Ma per intendere meglio in prospettiva la maturazione dell'idea tridimensionale del racconto in Melotti occorre tener presente, oltre agli stimoli esterni di ordine culturale, l'evoluzione specifica della sua poetica negli anni trenta; oltre alle referenze grafiche

surrounding but regular spatial structure. Once again the figurative shapes have their roots in a certain number of youthful drawings and confirm the precociousness of this twilight alienation often to be found in Melotti.

The second document¹⁶ (part of the interior decoration for an apartment planned by Figini and Pollini) brings us straight to his concretist experiences at the Galleria del Milione (1933-34): the baroque space, flowing and loose, of the metaphysical world has stiffened into sharp geometrical components divided by rectangular walls. A female figure from the past (a Muse, History?) is placed in relation to two purely abstract symbolic figures, further dematerialised hierarchically by the use of



mosaic. So the freeing of his sculptural practice from simple statuary, its expressive interaction with the language of architecture (this was the time he was seeing Le Corbusier), and the overall direction that brings to mind theatrical design is made explicit. Of particular significance with regard to the future development of the language of the "teatrini", is the juxtapositioning of wholly figurative and descriptive elements – such



San Bovo, una terracotta di Arturo Martini dedicata a Giovanni Comisso. Vicenza, collezione Banca Popolare Vicentina.

San Bovo, a terracotta by Arturo Martini dedicated to Giovanni Comisso. Vicenza, Banca Popolare Vicentina collection.

interpretabili per via induttiva vi sono anche degli antefatti figurali, già risolti in termini tridimensionali, plastici e architettonici, che buttano le radici dei “teatrini” in momenti molto precoci dell’attività dell’artista, andando a collocarsi negli anni fervidi della prima attività milanese. Il primo “teatrino”, una terracotta dipinta a tinte vivaci, fece la sua comparsa nelle mostre “ufficiali” dell’artista (a Milano, Firenze e a Roma tra il 1979 e il 1983) e pertanto va inteso come un documento ben autorizzato; il secondo invece è sempre rimasto in una casa privata, e dunque la sua divulgazione è estremamente utile per gli studi.

La terracotta¹⁵ presenta un colloquio di figure in una specie di cornice magica (tale sembrerebbe, piuttosto che un proscenio in senso stretto) dove la bifaccialità o, se si preferisce, la trasparenza, la circolazione dell’aria, aumenta il senso di ambiguità che l’operazione di ritaglio spaziale avvolgente ma irregolare viene generando. Ancora una volta le sagome figurali trovano un certo numero di riscontri nei disegni giovanili, a confermare la precocità di questo straniamento preaurorale che tocca spesso la fantasia melottiana. Il secondo documento¹⁶ (pezzo d’arredamento per un appartamento progettato da Figini e Pollini) ci porta immediatamente a ridosso dell’esperienza concretista del Milione (1933-34): quello che era lo spazio barocchetto, fluente e cedevole, del mondo metafisico si è irrigidito in nette partiture geometriche scandite da setti rettangola-

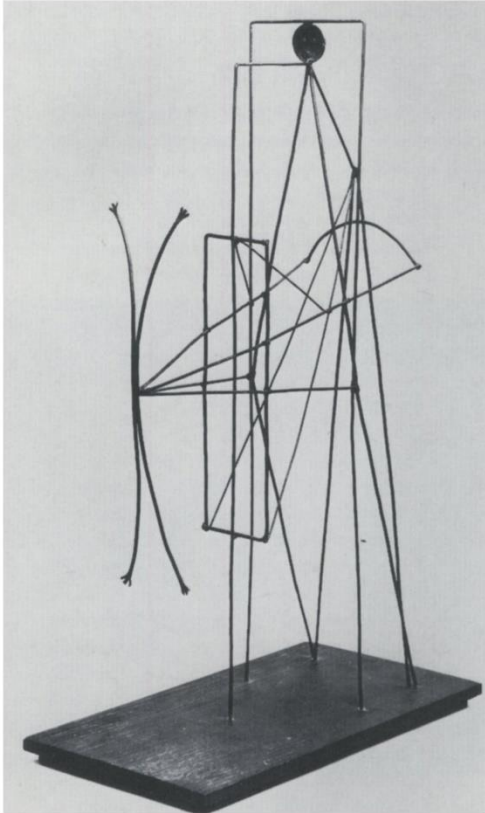
as the female head – with undoubtedly typologically “abstract”, non-figurative forms without anthropological or natural reference points.

So, let us put into order those stages which, over the years, have marked the construction in Melotti’s world of that idea of story-contemplation which was later to be concretised in a genuine category, the “teatrino”. Even with all its links to other forms of his delightfully free and irregular creativity, we can see that the idea assumes connotations that were characterised in the so-called “silent” years, about halfway through the forties (the ceramics are basic to this progress – Letter to Fontana – and other high-reliefs in clay), but that its emotive and imaginative roots lay in the years of his formation and early maturity. Fortunately, we have documents in a three-dimensional form from this time which clearly show the progressive maturation of the figurative ghost, such as the terracotta from the early thirties and the Manusardi tomb which is almost from the same time as the Milione show.

All these previously experimented indications, meditations and facts were to find their fixed and unequivocal form at that fundamental point of Melotti’s life when he “openly” began his activity as a sculptor. In capital letters, without hesitation. The affair of “Italia ’61” in Turin was to bury finally his activity as the creator of ceramics and the craftsman, too, was pensioned off at the same time. But the astonished child, the ancient explorer of meta-natural universes was still wide awake, restless, dangerously directed towards unknown regions.

So now there began the amazing career of a new protagonist in the art world. In many ways this is a real paradox in the, admittedly chaotic, events of this century. Outside time, outside logic, outside good sense: the perfect description of this cheerful and disenchanting magician.

From the late fifties through the following decade Melotti perfected his unmistakable lyrical and fabulist poetics; and, in this totally polyphonic system, the “teatrino” took possession of the register of the story-telling, the articulation of the illustrative word musically transfigured, the dangerous task of the historical, even political, contextualisation



Progetto per un monumento ad Apollinaire eseguito da Picasso nel 1928. Parigi, Musée Picasso.

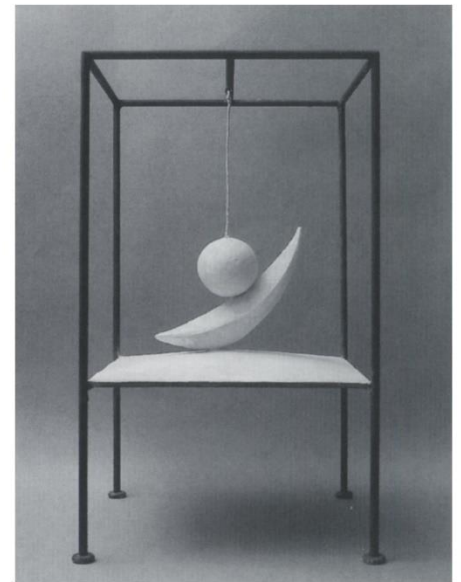
Project for a monument to Apollinaire made by Picasso in 1928. Paris, Musée Picasso.

of the narrative, the behavioural satire, the intimate and dreamy record of natural events worn down by time, the enchanted transposition of a stunning contemplative detachment, brilliantly pre-rational. A pre-dawn condition of awareness. More than ever, in this period of Melotti's full creative maturity, the bubbling up of untrammelled imagination and the elegant Hellenic refinements – in a technical sense too – of this creator of forms, exploit to the utmost a wide visual culture brought to bear on classical antecedents (from Greece to the Renaissance), on primitive and folk art, and on the international experimentation of this century's avant-gardes. The very concept of a non-physical sculpture, of the structuring potential of emptiness indicated by the spatially organised marks, even though found in the sculpture of the great masters of the past ("...the Rondanini Pietà is transparent..."), had more immediate incentives and points of

ri; un personaggio femminile d'altri tempi (una Musa, la Storia?) è posto in relazione con due figuranti simboliche dalle pure parvenze astratte, ulteriormente dematerializzate in senso ieratico dalla realizzazione in mosaico; esplicito dunque lo svincolamento della pratica scultoria ridotta alla semplice statuaria, come pure l'interazione espressiva con il linguaggio architettonico (era proprio di quegli anni la frequentazione con Le Corbusier) e la regia complessiva che attinge direttamente alla scenografia teatrale.

Particolarmente significativo, in rapporto alle future definizioni del linguaggio dei "teatrini", l'accostamento di elementi strettamente figurativi, descrittivi – come la testa femminile – con forme dalla tipologia indubabilmente "astratta", aniconica, senza referenze antropiche o naturali.

Riordinando dunque a ritroso le tracce che ci segnalano via via la costituzione di quell'idea di racconto-contemplazione che venne alla fine concretizzandosi in una vera e propria categoria – il "teatrino" – all'interno del mondo melottiano, pur con tutte le connesio-



La non-fisicità della scultura: *La palla sospesa* di Alberto Giacometti datata tra il 1930 e il 1931. Collezione privata.

Sculpture's non-physicality: The Suspended Ball by Alberto Giacometti datable between 1930 and 1931. Private collection.

ni con le altre forme della sua creatività felicemente libera e irregolare, vediamo che l'idea assume connotazioni caratterizzate negli anni del cosiddetto "silenzio", verso la metà degli anni quaranta (fondamentali le tappe delle ceramiche – *Lettera a Fontana* – e degli altorilievi in creta), ma affonda remote le sue motivazioni emotive e fantastiche negli anni della formazione e della prima maturità, che fortunatamente ci hanno lasciato anche documenti, già tridimensionali, eloquenti di una progressiva maturazione del fantasma figurale nella terracotta dei primi anni trenta e nell'edicola Manusardi che è quasi coeva al proclama del Milione.

Tutto un insieme di suggestioni e di riflessioni e di dati già sperimentati che dovettero trovare coordinate precise e inequivocabili proprio in quello snodo fondamentale della vita e della poetica melottiana che corrisponde alla ripresa "in chiaro" della sua attività di scultore. A lettere maiuscole, senza tentennamenti. L'impresa torinese di "Italia '61" mette una pietra sopra la pur prestigiosa attività del decoratore ceramico e l'artigiano se ne va in pensione. Ma il fanciullino attonito, l'antico esploratore di universi metanaturali, è ben vigile, irrequieto, proteso pericolosamente sull'ignoto.

Inizia allora la strabiliante carriera di un nuovo protagonista della scena artistica; e per molti versi si verifica come un vero e proprio paradosso all'interno delle pur caotiche vicende del nostro secolo. Fuori tempo, fuori logica, fuori buon senso; un'etichetta perfetta per questo stregone ilare e disincantato.

Tra la fine degli anni cinquanta e il decennio successivo si precisa dunque la poetica melottiana inconfondibilmente lirica e fabulistica, e nel complesso suo sistema polifonico lo schema del "teatrino" si accaparra con decisa autorevolezza il *registro* dell'affabulazione, lo snodo delicato della parola illustrativa nella trasfigurazione musicale, i tasti perigliosi della contestualizzazione storica, perfino politica, della narrazione, della satira di costume, della registrazione intimistica e trasognata degli eventi naturali nella patina soffice del tempo transeunte, nella trasposizione incantata di uno stacco contemplativo folgorante, fulgidamente prerazionale: una condizione aurorale di conoscenza.

Più che mai in questa stagione matura della creatività melottiana l'empito sorgivo di una fantasia senza condizionamenti è la forbita raffinatezza neoellenica – anche in senso tecnico – dell'elaboratore di forme mettono a frutto una diramatissima cultura visiva esercitata sia sugli antefatti classici (dalla Grecia al Rinascimento), sia sui documenti dell'arte primitiva e folclorica, sia sulle sperimentazioni, a dimensione internazionale, delle avanguardie del secolo XX. Il concetto stesso della non-fisicità della scultura, delle potenzialità

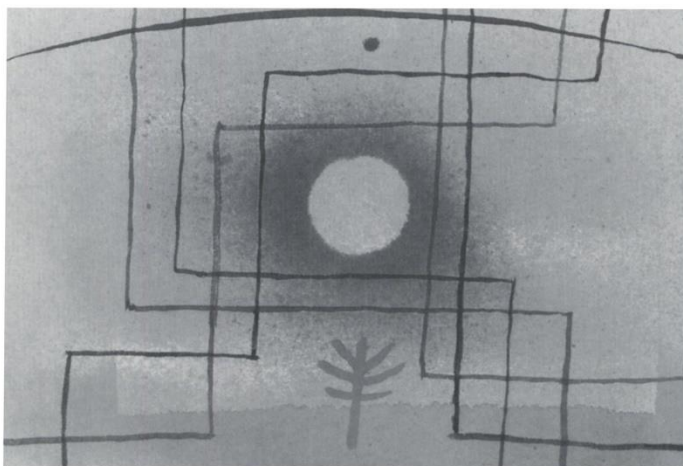
contact in the iron armatures of the Picasso or Giacometti of the thirties (at the high point of surrealism: it is probable that Melotti had first-hand experience of these rather disquieting structures during his visit to Paris in 1937, even though there are no precise references). And so by either a direct or roundabout route he could have had some knowledge of the accrochages of vegetable elements (almost distant echoes of the mannerist acrobatics of Arcimboldo) of González, and of Picasso's exoteric explorations of nature.

Obviously the animating spirit of these dematerialised creations of Melotti, above all in their anti-naturalistic levitation, their weightlessness, is miles away from the tough aggressiveness and the figurative content of these other artists' works, despite the common use of metal contouring. But the indications cannot be ignored. Entangled with more complex relationships, and filtered through unresolved influences of formal abstract language, and the even less resolved specific technique of sculpture, are to be considered the deep and multiple assonances which link Melotti's imagination to the Saturnine universe of Klee.¹⁷

Milanese artistic culture, even during the period of autarchic arguments inflamed by the Fascist regime, kept up its dialectic relationships with European artistic centres, above all with Paris but also with Germany and central Europe. The Milione group, also as a result of the influence of the architects who were an important reference point for it, kept up with the latest developments of the Bauhaus.

And yet, at least according to what Melotti remembered, Klee was considered secondary at least with regard to the overwhelming presence of Kandinsky. But the fact remains that the "falling in love" (if I might put it that way) with the subtle irony and the imaginative potentiality of Klee's marks by Melotti is to be dated from the post-war period, around the fifties. I presume this occurred at the same time as the wider diffusion of Klee's art. Probably the silent and musical logic that was to enchant Melotti for ever more, with its precarious relationship between inventive freedom and mental discipline, between sentiment and rationality, became more

strutturanti del vuoto marcato dal segno spazialmente organizzato, pur ritrovandosi simpateticamente inverato nella scultura dei grandi del passato (“...la Pietà Rondanini è trasparente...”), ritrovava sollecitazioni e riscontri più puntuali nelle armature ferree di un Picasso o di un Giacometti degli anni trenta (nel momento esplosivo del surrealismo: è probabile che Melotti abbia avuto conoscenza diretta di quelle strutture un poco angoscianti in occasione del suo viaggio a Parigi nel 1937, anche se non vi sono tracce precise in tal senso). Così pure, per vie dirette o indirette, potrebbe aver avuto qualche sentore degli accrochages di elementi vegetali (quasi echi remoti delle acrobazie manieristiche dell’Arcimboldo) di González e, ancora su queste esplorazioni esoteriche della natura, del Picasso floreale. Ovviamente lo spirito che anima le invenzioni smaterializzate di Melotti, soprattutto nella loro lievitazione antinaturalistica, antiponderale, è ben remoto dalla dura aggressività di quelle invenzioni, dalla consistenza figurale di quei



Un acquarello di Klee del 1935 che rivela assonanze con l’opera melottiana. Berna, Kunstmuseum.

A watercolour by Klee from 1935 which shows links with Melotti’s work. Bern, Kunstmuseum.

tralicci nonostante l’uso comune di profilature metalliche. Con tutto questo la suggestione non può negarsi. Dipanate su relazioni più complesse, filtrate da mediazioni non ancora risolte nel linguaggio astratto delle forme e tanto meno nello specifico tecnico della scultura, vanno considerate le assonanze multiple e profonde che legano le fantasie melottiane all’universo saturnino di Klee.¹⁷ La cultura artistica milanese, anche ai tempi delle polemiche di stampo autarchico alimentate dal regime fascista, mantenne sempre rapporti dialettici con i centri europei dell’arte, con Parigi prioritariamente, ma anche con la Germania e la Mitteleuropa; il gruppo del Milione – anche per le curiosità degli architetti che vi

explicit in those moments of his life marked by meditation and melancholy. But the fact remains that this dialogue with Klee was to create a creatively fertile confrontation only comparable in its intensity and continuity to the lengthy friendship (quite apart from the dialectic of stylistic solutions) that linked Melotti and Fontana up until the sudden death of the latter.

Melotti completely disagreed with Fontana’s occasional submission to informal taste, but he appreciated and virtually copied Fontana’s sudden flashes of inventive ideas. Fontana answered with a certain distaste for his friend’s “Catholic” pessimism, urging him to get out of his bear’s den. In a certain sense, Fontana’s “teatrini”¹⁸ (and Fontana never hid his debt to his friend, even in his choice of titles) are a witness to this friendship, one that was greatly tested with regard to the gesture and its discipline to the idea.

¹ The quotations from Melotti are taken from the anthology of his writings edited by Giorgio Zampa: *F. Melotti, Linee, with introduction of G. Zampa, Adelphi, Milan, 1975, cit. from p. 25. A second anthology was published three years later: F. Melotti, Linee (Secondo quaderno), with introduction of G. Zampa, Adelphi, Milan, 1978.*

² *F. Melotti, Linee, cit., p. 70.*

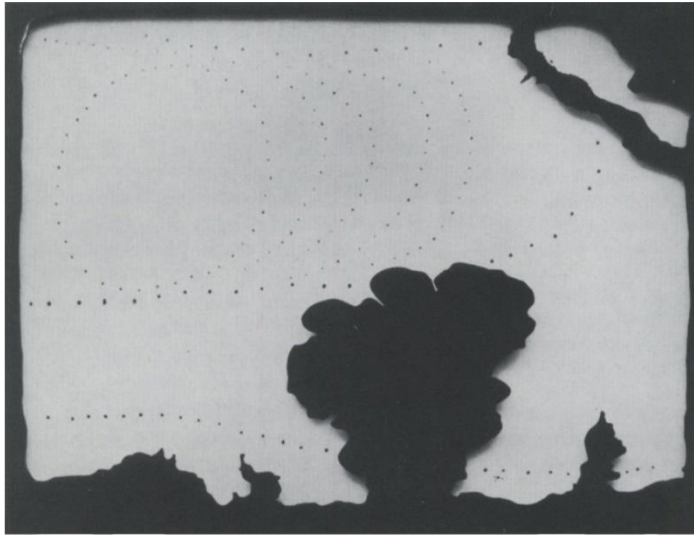
For Melotti when critical analysis was reduced to an all-embracing label it was nothing more than an obvious symptom of banality: “The art supermarket lives on easily attributed works. For the works of the great masters recognition is easy. But, speaking of the market of quantity aimed at the uneducated public, banality is its prime characteristic”; from F. Melotti, Linee (Secondo quaderno), cit., p. 57.

³ *Ibidem, p. 8.*

⁴ *In the famous self-presentation of the show at the Galleria del Milione in 1935 the adjective “angelic” was immediately modified by “geometric”: a very particular specification that supplies a way of reading the works of this period, though not without creating some contradictions or, at least, ambiguities in a general interpretation of Melotti’s work.*

⁵ *F. Melotti, Linee, cit., p. 54.*

⁶ *Ibidem, p. 65. This hint of a contradictory*



Il dialogo con Melotti in un "teatrino" di Fontana del 1965. Collezione privata.

The dialogue with Melotti in a "teatrino" by Fontana of 1965. Private collection.

facevano riferimento – colse per tempo le novità e le ricerche del Bauhaus. Eppure, stando anche ai ricordi personali di Melotti, in quegli anni la figura di Klee stava un po' in secondo piano, rispetto per esempio alla presenza ingombrante di Kandinsky. Resta il fatto che l'"innamoramento" (se così si può dire) per la sottile ironia e per la potenzialità fantastica del segno kleeiano da parte del nostro artista va situato cronologicamente nel secondo dopoguerra, verso gli anni cinquanta, in concomitanza, presumo, con una più larga diffusione di documenti figurati dell'artista svizzero.

Probabilmente quella logica silenziosa e musicale che avrebbe incantato sempre la sensibilità di Melotti nel rapporto precario fra libertà inventiva e disciplina mentale, tra sentimento e ragione, diventava più esplicita in momenti della sua vita segnati dalla riflessione, marcati dalla malinconia. Resta il fatto che il dialogo con il maestro svizzero segnerà spesso momenti di fertile confronto, paragonabile per intensità e continuità solo con la duratura dimestichezza che legò Melotti a Fontana, fino all'improvvisa morte di questi (anche ben oltre nella dialettica delle soluzioni stilistiche).

Melotti disapprovava totalmente l'abbandono al gusto informale di certe stagioni di Fontana, ma ne apprezzava (e quasi spiava) il guizzo repentino dell'idea formativa. Fontana rispondeva con una certa insofferenza al pessimismo "cattolico" dell'amico, stimolandolo a uscire dal suo antro da orso. In un certo senso i "teatrini" di Fontana¹⁸ (che non nascondeva il tributo dovuto all'amico, anche nella scelta della denominazione) sono un po' la testimonianza di questa amicizia confrontata strenuamente sul valore del gesto disciplinato dall'idea.

hendiadys of control and non-control in primary unawareness is further underlined when the end result is specified negatively: "...at times a prelude open like a fan, but in the end like deluded hope flying above nothingness"; from F. Melotti, Lincee (Secondo quaderno), cit., p. 28.

⁷ See the notes by Mario De Micheli in the newspaper "L'Unità" at the time of the show at Palazzo Reale, Milan, in 1979.

⁸ See the monograph by A.M. Hammacher, Melotti, Electa, Milan, 1975.

⁹ Ibidem, p. 211. The formal characteristics of this text, completely different from the other journalistic biographical notes, clearly marks the interpolation. The extract is particularly significant for the official character of the monograph too (it was the first complete one about the artist) because, while it explicitly underlines the importance of the "teatrini", as mentioned in the text, it also supplies a negative reading of the stasis between the thirties and the forties (the long silence) and, at the same time, confirms the unacceptability of expressionist solutions for Melotti's art. This was even more so in moments of crisis when he found himself "abandoned on roads that were not his". The text, which was a faithful transcription of what was said at the ceremony of the Rembrandt Prize (1974), unequivocally confirms a deliberate and repeated repression with regard to the decorative activity for the Roman World Exposition.

Melotti showed a far different attitude to this when, some ten years later (the beginning of the eighties), he put me on the tracks of the surviving pieces of this undertaking in the Nicoli workshop in Carrara. Further to this theme see P.G. Castagnoli's essay, Gli anni del "silenzio", in Fausto Melotti 1901-1986, exhibition cat., Chiesa rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci, Palazzo Lanfranchi, Matera, 6 June - 15 September 1987, pp. 21-26.

¹⁰ The hints of de Chirico found in Melotti's work (confirmed by the great admiration he expressed for de Chirico, even in the artist's moments of least favour with the critics), more than from the classic works of the metaphysical period, derive from the more "narrative" variations that he produced in the twenties, beginning with the

1. TEATRINO, 1931-1950

terracotta dipinta e ingobbiata
44,5 x 26,8 x 11 cm
Milano, collezione privata

Provenienza: dall'artista

Esposizioni: Milano¹, 1979, p. 76, ripr. e p. 192 (1930-1931); Milano², 1979, n. 2, ripr. (1930-1931); Firenze, 1981, p. 23, ripr. e p. 115 (1930-1931); Milano, 1982, p. 635 (1930-1931); Roma, 1983, n. 7, ripr. (1930-1931); Firenze, 1985, p. 160, n. 19, ripr. (1930-1931);

Presentata a tutte le principali mostre personali che negli anni settanta segnarono la storicizzazione dell'opera di Melotti (da Milano a Firenze a Roma), questa terracotta dipinta fu sempre assunta quale termine di riferimento primario (sia in senso cronologico sia per valore di prototipo esemplare) in rapporto a quell'operazione di decontestualizzazione figurambiente e nuova contestualizzazione significante che presiede alla messinscena melottiana nella sua globalità, sia che disegni con i fili metallici o con gli stracci gli spazi aerei, sia che consolidi i volumi in gesso o terracotta.

La ricostruzione filologica di un probabile restauro effettuato nei primi anni cinquanta (cfr. Celant, 1994, p. 717) non inficia questo valore paradigmatico, suffragato per altro dalla documentazione grafica della fine del terzo decennio, ove è già suggerito l'accostamento straniante delle donne-vasocariatide-manichino.

Personalmente penso che anche lo strano ricettacolo a tabernacolo, se pur rifatto probabilmente dopo le distruzioni causate dal bombardamento del 1943, rifletta fedelmente una soluzione "vecchia", arcaica, nella poetica melottiana, soprattutto per il taglio nastriforme del contenitore, che genera uno spaccato aperto, mentre alla fine del quarto decennio si era già definito il paradigma della scatola a fondo cieco, a celletta d'alveare sezionata. Semmai un'esplicitazione consapevolmente matura (ma non priva di un qualche risvolto polemico, se si rapporta alla data di "riversitazione", cioè all'immediato dopoguerra, ossia agli anni della querelle di tipo pseudosociale contro il disimpegno e lo straniamento fantastico) potrà sospettarsi nel coronamento

Milano, 1987, p. 22, n. 1 e p. 25, n. 1, ripr. (1930-1931); Matera, 1987, n. 2, ripr. (1930-1931); Venezia, 1989, p. 464, ripr. e p. 742 (1930-1931); Valencia, 1994-1995, p. 24, ripr. e pp. 187-188

Bibliografia: Anzani-Caramel, 1981, fig. 230 e quarta di sovraccoperta (1930-1931); Palumbo, "Città

simbolico, con i due corpi di vago sapore surreale: che pure trovano riscontro puntuale nei disegni superstiti della fine del terzo decennio; qui per vero l'icasticità della presenza quasi totemica conferisce loro significato ben più definitivo, un'allusività ben più categorica di quanto abbiano solitamente le opere di ricerca prima, agli inizi della sperimentazione. Ma bisognerà pur rimarcare che anche i documenti figurati della rivoluzione plastico-musicale di qualche anno dopo rispetto a quei disegni (mi riferisco alle sculture-manifesto del Milione, 1935) avrebbero avuto un'assolutezza tale (per essere la preposizione base di una teoria) da risultare addirittura senza seguito, almeno nell'immediato.

This painted terracotta was seen in all the principal solo shows that in the nineteen-seventies, from Milan to Florence and Rome, marked the historicising of Melotti's work. It was always considered a primary reference point (both chronologically and in its value as a prototype) for that operation of decontextualisation of the figure-environment and of a new significant contextualising that marked Melotti's whole output, whether he drew with metallic threads or indicated aerial spaces with rags, or whether he consolidated volumes in plaster or terracotta.

A philological reconstruction of the piece, possibly the result of a restoration in the early nineteen-fifties (see Celant, 1994, p. 717), does not detract from its paradigmatic value, something instead that is reinforced by graphic documentation from the end of the third decade, where there is already suggested the alienating juxtaposition of women-

Domani", n. 177, 2 agosto 1987, p. III, ripr. part.; Pirovano, 1991, fig. 379 (1930-1931); Celant, 1994, tomo I, p. 88, n. 1950 20, ripr.

vase-cariatid-mannequin.

Personally I think that the strange shrine-like receptacle, even though reconstructed after the damage caused by the bombs of 1943, faithfully reflects this "old", archaic solution of Melotti's poetics, above all for the ribbon-like form of the container which generates an open gash. At the end of the fourth decade, instead, there had already been generated the paradigmatic closed box, like a dissected beehive cell.

However, a knowingly mature retouching (though not without certain polemical reservations when one thinks of the date of its "revisitation" at the end of the war, a period, that is, of the pseudo-social kind of objections to lack of involvement and imaginative alienation) might be suspected in its symbolic crowning by two vaguely surreal shapes. But these too have their predecessors in the surviving drawings from the end of the third decade. To tell the truth, the representativeness of these almost totemic objects gives them a far more precise meaning, a far more categorical allusiveness, than the earlier works of research, those from the beginnings of his experimentation. But it is also necessary to note that the figured documents of the plastic-musical revolution, some years later with respect to these (I am referring to the sculpture-manifesto at the Galleria del Milione in 1935), were to have such an absoluteness (in order to serve as the basis of a theory) as to remain without any kind of follow-up, at least for the time being.



2. SCULTURA, 1934

marmo statuario, gesso, ottone, pasta vitrea
182,7 x 61,3 x 21,6 cm
Milano, collezione privata

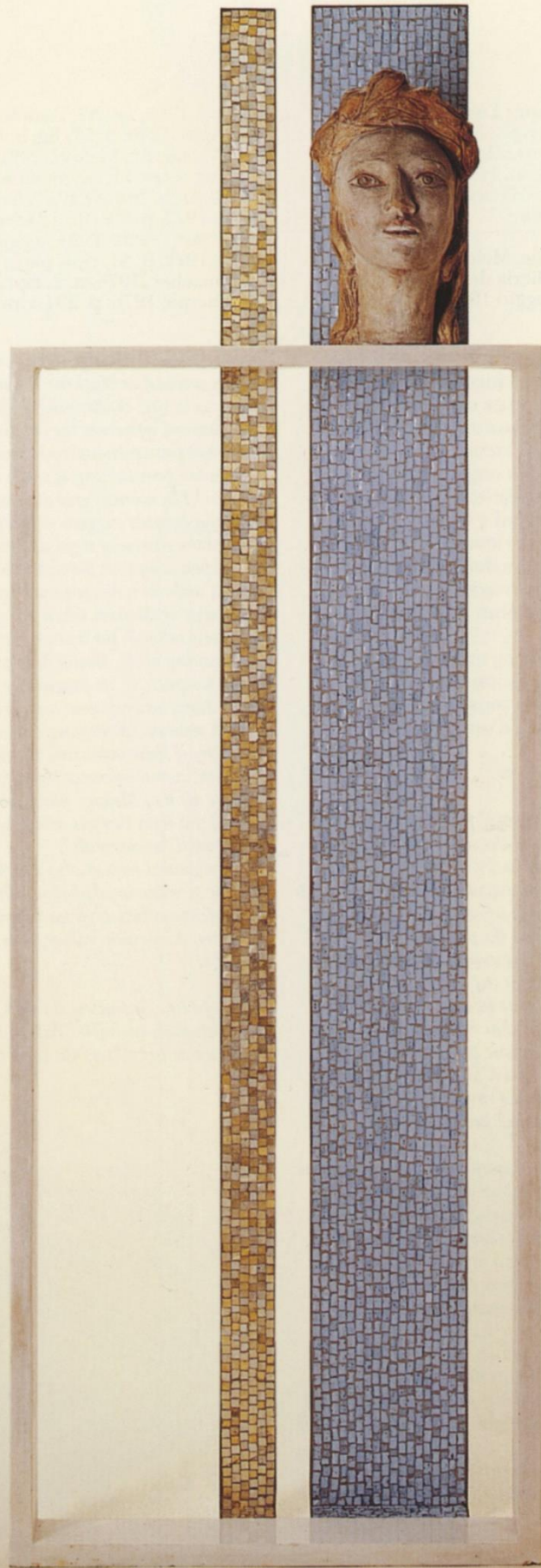
Provenienza: dall'artista

Bibliografia: *Arredamento a Milano*, "Domus", n. 109, gennaio 1937, p. 22, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 18, n. 1933-1934 I, ripr. (*Senza titolo*, 1933-1934; nella riproduzione l'opera figura assemblata in modo errato)

La testimonianza di Carlo Belli sottolinea il peso determinante che ebbe nella definizione delle poetiche dell'astrattismo lombardo degli anni trenta la frequentazione con gli architetti che proprio allora cercavano di dare esiti operativi alle tesi del razionalismo; con il vantaggio incomparabile di proiettare le problematiche in un circuito internazionale, ricco di fermenti e di suggestioni che travalicavano i semplici problemi costruttivi, la pura disciplina pratica, le leggi del cantiere. E trasferendo anche agli "artisti" intesi secondo l'accezione convenzionale (pittori e scultori) un'attenzione problematica alle investigazioni concettuali dello spazio che ne avrebbe fortemente condizionato le poetiche in senso progettuale piuttosto che meramente rappresentativo o mimetico. In una cadenza più esplicitamente purista, che dichiara senza incertezze una temperie di volontaristica prevalenza delle istanze di riordino e di razionalizzazione – la stagione delle certezze geometriche – Melotti ripropone il suo schema di spazio personalizzato, un involucro-contesto e alcune "presenze": il primo si è materializzato nel parallelepipedo marmoreo (ma ancora aperto alla circolazione dell'atmosfera, senza fondo occludente), mentre l'azione scenica è demandata a un cifrato echeggiarsi di allusioni fra due quinte a mosaico – idee ineffabili – e una musa straniata, attratta da evenienze altre, fuori campo.

Carlo Belli has underlined the importance of architects for the poetics of abstraction in Lombardy in the nineteen-thirties. In that particular period they were trying to put rationalist theories into practice, but with the great advantage of being able to see their ideas in an international context, one full of turmoil and stimuli, and that went beyond straightforward problems of construction, of the purely practical aspects of the dictates of the building site. And so too "artists", in the usual sense of the word of painters and sculptors, began to pay special attention to conceptual investigations of space, something which was to direct their poetics towards planning rather than to the merely representational or the mimetic.

In a more obviously purist mood, and one decidedly revealing the desire for a prevalence of order and rationalisation – the period of geometrical certainties – Melotti repropose his scheme of personalised space, of an all-round context and of decided "presences": the first materialised in the marble parallelepiped (though this too allows for a circulation of the atmosphere without any background barrier) while the scenic action becomes a cyphered echo of allusions between two mosaic "stage curtains" – beautiful ideas – and an alienated muse, attracted by other off-stage events.



4. IL DIAVOLO CHE TENTA GLI INTELLETTUALI, 1940 c.

terracotta ingobbiata
51,5 x 50,8 x 12,2 cm
firmato sul fianco destro in basso: *Melotti*
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Parma, 1976, n. 81, ripr. (*Senza titolo*, 1939); Venezia, 1990, tav. 8 e p. 157, ripr.; Valencia, 1994-1995, p. 57, ripr. e p. 188 (1945 c.)

Bibliografia: Serravalli, 1991, p. 34, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 66, n. 1945 32, ripr. (1945 c.)

Nel giro a periscopio di una cultura visiva eccezionalmente avveduta sul piano critico quanto estremamente prensile, gioiosamente curiosa e divertita nella funzione narrativa, l'immagine melottiana assume talvolta le cesure e i ritmi delle decorazioni di tradizione colta italiana, dalle cattedrali ai broletti ai fregi di palazzo; fidando, ovviamente, su quel margine di noncurante ironia di cui l'umile creta si fa automaticamente garante nei confronti della citazione seria.

Questa composizione avrebbe potuto far ottima figura ed altrettanto efficace servizio quale sermone per immagine in una di quelle brulicanti piazze da mercato che per tanti secoli sono state punto d'incontro vitale per la gente della nostra civiltà di paese.

Ma l'aspetto popolare è una pura patina di superficie, un pretesto per non spaventare i destinatari della sacra rappresentazione; tale si definisce inequivocabilmente nell'impostazione compositiva la formella ad altorilievo che nell'unitarietà di luogo e di tempo ricalca scrupolosamente i precetti della tradizione classicista; anche l'invaso spaziale, non eccessivamente profondo, quasi a evitare risalti troppo risonanti delle ombre o l'accentuazione sorda degli echi, sembrerebbe suggerire gli spazi semplici dei plasticatori quattrocenteschi, un Amadeo o un Bregno.

Ben diversa è l'aura che impronta l'evocazione narrativa, ove una bonaria ironia smussa in feriale apologo moraleggiante il contrasto di forze eternamente contrapposte; i protagonisti si materializzano in corpi levigati e arrotondati (quasi tubuli e sferonidi sfuggenti) che ricordano ancora elfi e spiritelli di

mondi di fiaba o di sogno; evocazione che è ulteriormente precisata dal bianco calcinato del fondo, contrasto abbacinato e irrealista che rimarca icasticamente l'untuosa verbosità dei dialoganti.

Possiamo perfino immaginarci lo sberleffo repentino che chiudeva le pantomime portate sulle piazze dai "clerici vagantes", studenti-artisti-manigoldi, inventori, in secoli remoti, mitici, del teatro popolare. Il catalogo generale data il rilievo al 1945, mentre alla sua prima presentazione all'Università di Parma nel '76 veniva riferito all'anteguerra. Due elementi sembrano sicuri: l'organizzazione dello spazio, nella sua scansione complessiva aperta e luminosa, da esterno, è diversa dal ravvicinamento tranchant del luogo deputato alla scena "domestica" dei "teatrini" propriamente detti (totalmente invero in *Solo coi cerchi* del '44) e la modellazione accurata, "finita" delle figure, pur nella semplificazione voluta, antinaturalistica, ricorda congiunture più arcaiche rispetto alla nuova stagione del fuoco, dopo il ritorno da Roma. Forse una qualche ulteriore precisazione può venire da una più approfondita conoscenza degli aspetti tecnici del lavoro ceramico di Melotti, ivi comprese le caratteristiche del forno allestito in tempo di guerra.

In an over-view of a visual culture as critically shrewd as it was prehensile, joyfully curious and amused by narrative strategies, we can see Melotti's image take on, at times, the pauses and rhythms of the decorations of Italian cultured tradition, from cathedrals to law-courts to the friezes of buildings; he trusts, of course, in that degree of

heedless irony which humble clay automatically assumes when confronted by serious quotations. This composition might well have shown to advantage and have been an efficient sermon in one of those busy market places which for so many centuries have been the vital meeting point for the folk of our village civilization.

But the popular aspect is simply a surface patina, a pretext so as not to frighten the spectators of this holy play; for such is how this high-relief tile is compositionally defined, scrupulously following in the unity of time and place the precepts of classical tradition. Even the not excessively deep space, almost as though to avoid over-emphatic shades and echoes, seems to suggest the simple spaces of such fifteenth-century modellers as Amadeo or Bregno.

Completely different is the aura stamped on the narrative, where good-humoured irony shades the contrast of eternal opposed forces into an everyday moralising tale. The protagonists are incarnated in smooth, round forms (almost ungraspable tubes and spheroids) which remind us of the elfs and spirits of fairy-tales or dreams, an evocation that is further emphasised by the chalky white background, a blinding and unreal contrast that figuratively underlines the unctuous verbosity of the characters.

We can even imagine the mocking gesture that concluded the plays acted in the town squares by wandering prelates, students-artists-rogues, the inventors in far off, mythical times of popular theatre. The catalogue raisonné dates the relief from 1945, while when it was first shown at the University of Parma in 1976 it was attributed to before the war. Two elements seem certain: the spatial organization, in its overall openness and lightness, is external and different from the closer focus of the spaces occupied by the "domestic" scenes of the genuine

"teatrini" (wholly realised in Alone with Circles of 1944), and the careful, "finished" modelling of the figures, even in their antinaturalistic simplification, remind us of an earlier period than that of his experiences with fire after his return from Rome. Perhaps further clarification might result from a deeper knowledge of the technical aspects of Melotti's ceramics, including the characteristics of the kilns used during the war.



7. LETTERA A FONTANA, 1944

maiolica a smalti policromi
23,2 x 24 x 18,6 cm
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Venezia, 1950, p. 173, n. 22; Reggio Emilia, 1968, p. 39, n. 18 (1942); Ferrara, 1968; Torino, 1986, p. 25, ripr.; Matera, 1987, tav. III; Bologna, 1989, p. 90, n. 57, ripr. (1942); Valencia, 1994-1995, p. 45, ripr. e p. 185; Bologna, 1995, p. 16 e p. 17, ripr.

Bibliografia: Ponti, "Domus", n. 230,

Fausto a Lucio: ecco lo stato dell'arte, ecco le condizioni della vita, oggi, giornata grigia d'inverno in una Milano senza luce e senza calore. Punto.

Un semplice divertissement, un promemoria per un amico lontano (Fontana era allora in Argentina) che con una certa facilità si concedeva atteggiamenti burloni e svagati?

Ma la lettura delle forme sotto il brillio degli smalti non lascia dubbi circa l'intenzionalità narrativa (o rievocativa) della scultura, che d'acchito travalica l'esperienza monumentalistica di E42, azzera il rigore neoclassico della filosofia concretista della stagione del Milione, per riportarci esplicitamente nella fervida atmosfera degli enigmi metafisici: il sole ridente e la strana figura oblunga dalla testa a bulbo sono ripresi alla lettera da un disegno del 1929, dove colloquiavano misteriosamente con una fanciulla; per altro nei lunghi lustri di maturazione questi fantasmi fitomorfi hanno avuto una proliferazione irrefrenabile e ora occupano la scena totalmente, senza remore. Fantasmi onirici materializzati dal fuoco.

"La ceramica ha sempre una sua povertà primaverile. È l'arte povera e l'arte dei poveri che si veste a festa. È una dolce rappresaglia popolare."

1948, p. 25, ripr.; Hammacher, 1975, n. 15, ripr. (1942); Birolli, 1983, ripr.; *Lessico universale italiano*, 1986, vol. II, tav. 86; Pirovano, 1991, fig. 383 (1942); Celant, 1994, tomo I, p. 56, n. 1944 2, ripr.

Fausto to Lucio: this is the state of art, these are the conditions of life, on this grey winter day in a Milan without light or warmth. Full stop. A simple divertissement, or a memorandum for a distant friend (Fontana was in Argentina then) who was fond of jokes and jests?

But a reading of the forms beneath the enamelled sheen leaves no doubt about the narrative (or evocative) intentions of the sculpture which neatly turns away from the monumentalising experiences of E42, eliminates the neoclassical rigour of the concretist philosopher of the Milanese period, and wafts us into a fervid atmosphere of metaphysical enigmas: the smiling sun and the strange oblong figure with a bulb-shaped head are lifted from a drawing of 1929, where they were seen mysteriously talking to a young girl; what is more, over a long period of maturation, these phytomorphic ghosts proliferated irrepressibly and were now to take over completely, without shame. Oneiric ghosts materialized from fire.

"Ceramics have always had a spring-like poverty. It is poor art, and the art of the poor dressed in its Sunday best. It is sweet popular revenge."



10. TEATRINO, 1948-1950

materiale refrattario a smalti, terrecotte dipinte
46 x 30 x 9 cm
firmato sul retro: *Melotti*
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Venezia, 1990, tav. 12 e p. 159, ripr. (1950); Valencia, 1994-1995, p. 68, ripr. e p. 188 (1950 c.); Bologna, 1995, p. 18 e p. 19, ripr. (1950 c.)

Bibliografia: Serravalli, 1991, p. 40, ripr. (1950); Celant, 1994, tomo I, p. 87, n. 1950 19, ripr. (1950 c.)

Il primo termine di riferimento cronologico sicuro per il motivo dei "teatrini" ci viene dalla pubblicazione di Roberto Aloï del '50 sugli esempi di decorazione.

Il "teatrino" lì riprodotto offre una soluzione formale ormai matura e inequivocabile, una vera e propria "formula" che d'ora in avanti l'artista darà per acquisita, avventurandosi nel gioco irrefrenabile delle variazioni. Mi riferisco alla struttura che risulta dal sezionamento di cellette disposte in un'ordinata scansione ortogonale rispetto a un fondo cieco; vani contigui, solo raramente comunicanti per l'incompletezza – come per fratture inopinate – di taluni setti divisorii; più spesso separati in silenzi arcani, autonomi e autosufficienti. Silenzio e vuoto inane in talune cellette; altrove personaggi imprevedibili, uomini e cose. Stanno, semplicemente.

Alcuni setti divisorii di questa composizione della fine degli anni quaranta sono eccezionalmente rifiniti, maiolicati, mentre abitualmente la materia dello scenario viene lasciata grezza e dipinta a settori dopo la cottura della creta. Anche per l'affollata densità dei protagonisti e l'uso combinatorio delle figurine in terracotta, risolte con la medesima scansione metrica (altro aspetto inusitato, perché nelle opere mature vi è sempre uno spazzamento impreveduto nel rapporto proporzionale) penso che questo sia un documento interessante per intendere il processo di progressiva puntualizzazione del linguaggio specifico del "teatrino" melottiano, da situarsi ancora negli anni quaranta, in una fase di messa a punto concettuale.

The earliest certain chronological reference for the theme of the "teatrini" is in the publication of Roberto Aloï on decoration (1950).

The "teatrino" reproduced here offers a by now mature and unmistakable formal solution, a genuine "formula" that, from now on, was to be an integral part of the artist's work and was subject to ever-new variations.

I am referring to the structure resulting from the dissection of the cells, placed orthogonally in relation to the background. These are contiguous rooms which intercommunicate only when certain divisions are incomplete, as though they had been unhappily fractured. More often than not they stand aloof in arcane silence, autonomous and self-sufficient.

In some cells there reigns vain silence and emptiness, in others there are unpredictable characters, men and things. They simply exist.

Certain of the dividing elements of this composition, dating from the end of the nineteen-forties, are highly finished and glazed, though usually the material is left raw and then painted area by area after being fired.

I think that, both for the crowds of characters and for the combination of terracotta figures sharing the same metrical rhythm (another unusual aspect as, in the mature works, there is always an unpredictable disparity in the proportions), this is an interesting document for understanding the progressive refinement of the language of Melotti's "teatrini". It is to be dated from the nineteen-forties in a period of conceptual clarification.



15. IL SONNO DI WOTAN, 1958

terrecotte dipinte e ingobbiate, ottone

52,8 x 39,2 x 11 cm

firmato sul retro: *Melotti*

titolo sul retro: *Il sonno di Wotan*

Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Provenienza: collezione Marta Melotti, Milano

Esposizioni: Reggio Emilia, 1968, p. 40, n. 57 (1962); Firenze, 1968; Trento, 1988, p. 66; Siracusa, 1990; Praga, 1991, n. 71, ripr.; Valencia, 1994-1995, p. 78, ripr. e p. 188

La traslitterazione e i tramandi di significati nelle composizioni di Melotti non sono mai immediati o didascalici; la mediazione dell'aforisma e della metafora genera talvolta una girandola di rimbalzi e di echi che via via incalzano la proposizione immediata dell'immagine.

Della memoria del melodramma wagneriano non interessa la trascrizione episodica dei fatti narrati, bensì l'ossessione greve del destino ineluttabile.

"Tempo d'errore vagabondo.
Un altro se stesso sceglie i tuoi sogni.
Poi, sul prato dell'alba i sogni si disfano.
E un mondo si oscura mentre sorge il sole."

(*Il sogno di Wotan*); Rovereto, 1996

Bibliografia: Bacile, 1975, tra p. 64 e p. 65, tav. 4; Hammacher, 1975, n. 33, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 105, n. 1958 I, ripr.

The transliteration and the allusions of meaning in Melotti's compositions are never obvious or didactic; at times the mediation of aphorism and metaphor generates a swirl of echoes that slowly pursue the immediate proposition of the image.

The reference here to Wagner's opera is not concerned with the transcription of the facts narrated but, rather, with the dark obsession of unavoidable destiny.

*"Time of wandering error.
Another you chooses your dreams.
Then, on dawn's meadow, dreams are undone
And a world darkens while the sun rises."*



20. I VIZI E LE VIRTÙ, 1959 c.

terrecotte dipinte, maiolica, ottone
45,5 x 25,1 x 7,2 cm
firmato sul retro: *Melotti*
Vailate, collezione privata

Provenienza: collezione Fausto Lazzarotto, Milano

Esposizioni: Milano, 1990 (poi Firenze, 1990), p. 75, ripr. e p. 174 (*Teatrino*, 1960 c.) (opera non esposta a Firenze); Mannheim, 1990-1991 (poi Darmstadt, 1991), p. 75, ripr. e p. 177 (*Teatrino*, 1960 c.); Valencia, 1994-1995, p. 88, ripr. e p. 192

Bibliografia: Celant, 1994, tomo I, p. 109, n. 1959 8, ripr.

Se è esatta la datazione comunemente indicata, questa "favola" è particolarmente significativa quanto a formula strutturale perché introduce un processo di contaminazione cui l'artista ricorrerà abbastanza spesso nelle composizioni dei decenni successivi: sopra l'usuale schema a sezione di loculi in terracotta (qui aristocraticamente impreziosita dagli smalti) si innesta un'altra struttura, un "colloquio" di tubicini metallici coronati da ovuli-teste; altri tre corpi sferoidali sono collocati sul bordo superiore dell'involucro fittile. Si crea cioè una doppia rappresentazione, simultanea ma apparentemente incongrua nell'accostamento; o forse i personaggi superiori sono già spettatori, un poco invadenti nei commenti e nelle valutazioni? L'episodio centrale propone la gnomica didattica delle favole antiche, la naturalezza sentenziosa degli animali parlanti di Esopo e di Fedro; ma non senza la mediazione sapienziale della tradizione religiosa medievale, dove il dettato biblico o patristico era filtrato nell'accattivante concretizzazione della tradizione popolare. Pur nella voluta semplificazione del modellato, usuale nella grammatica elementare dei "teatrini", non sarà difficile sentire l'eco del bestiario fantasioso dei protiri delle cattedrali romaniche o l'evocazione del drago apocalittico degli affreschi della stessa epoca.

"La fantasia. Le erbe cresciute controglia in un breve spazio di pochi metri quadrati hanno regalato i sogni alla mia infanzia. Era una regione immensa con deserti e colline steppe e oscure sterminate selve. Esseri neri corazzati l'attraversavano sfidando nemici e pericoli, facendosi strada ove il folto

lo impediva, arrampicandosi sui tronchi e sui rami.

Un drago lungo come un treno, verde e peloso, si snodava nelle radure e flottavano le ombre di grandi uccelli, alcuni armati e rombanti, altri con grandi ali variopinte. A volte, sui rami più alti, una bestia orribile e cattiva tendeva la rete, ma il fulmine della giustizia la schiacciava al suolo. Poi, come tutti i tiranni, aveva solenni funerali e gli onori del mausoleo nella selva. In tutti i bambini la poesia è viva. Poi viene uccisa."

If the date usually accepted is correct, this "fable" is particularly significant as regards formal structure because it introduces a process of contamination which the artist will use frequently in his compositions of the following decades. Above the usual sectional plan of the terracotta cells (here aristocratically enriched with enamels) another structure is grafted, a "colloquy" of small metal tubes crowned by egg-like heads. A further three oval bodies are placed on the upper border of the pottery enclosure. There is created, that is, a double representation, simultaneous but apparently juxtaposed incongruously. Or perhaps the characters higher up are spectators, rather interfering with their comments and judgements?

The central episode proposes the gnostic lesson of antique fables with the sententious naturalness of Aesop's or Phaedrus' talking animals, but not without the sage mediation of medieval religious tradition in which biblical or patristic sayings were filtered through the pleasing concreteness of popular tradition. Even though the modelling is purposely simple, a constant in the elementary grammar of the "teatrini", it is easy to make out the echo of the

fantastic bestiary of the porches of romanesque cathedrals or the evocation of the apocalyptic dragon in the frescoes of the same period.

"Imagination. The grass that grew unwillingly in a few square metres of space created the dreams of my childhood. It was an immense region with deserts and hilly prairies and unending dark woods. Black armoured beings crossed it challenging enemies and dangers, forcing a way through the impeding thickets, climbing trunks and branches.

A dragon, as long as a train, green and hairy, wriggled over the plains and over it there floated the shadows of huge birds, some armed and roaring, others with great multicoloured wings.

At times, on the highest branches, a horrible and wicked beast tried to trap me, but the lightning of justice crushed it into the ground. Then, as with all tyrants, it was given a solemn funeral and the honour of a mausoleum in the forest.

Poetry is alive in all children. Then it is killed."



21. SENZA TITOLO, 1960 c.

terracotta dipinta, maiolica
52 x 51,7 x 7,2 cm
firmato sul retro: *Melotti*
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Bologna, 1989, p. 99, n. 66, ripr. [s.d. (1950 c.)]; Valencia, 1994-1995, p. 134, ripr. e p. 189

Bibliografia: Celant, 1994, tomo II, p. 620, n. 1960 4B, ripr.

Un "teatrino" senza scena, senza contenitore. Si provi a tracciare una separazione verticale a sinistra, posizionati sul terzo della larghezza, e poi un setto orizzontale nello spazio risultante a destra, esattamente sopra quelle figurine filate come asparagi, e avremo ricostituito un "teatrino"...

Deve essere stata la passione smodata del rosso, un omaggio a squarciagola all'amato Matisse, a sbaragliare un ordinamento architettonico, l'imbrigliatura spaziale. Un trillo, un acuto.

E virtuosismo strepitoso nell'uso del mezzo fittile. L'inserimento in alto dei frammenti "astratti" risponde evidentemente a necessità sintattiche nella scansione dello spazio, ma l'accostamento, anzi la sovrapposizione sopra le esili figurine evoca cauchemars sottilmente fastidiosi anche se tutt'altro che gravi o inquietanti.

Ancora sentore di metafisica? Forse, comunque in declinazioni ilari, deliziosamente infantili.

"La fantasia conosce infinite stazioni di partenza. Quelle puramente manuali, stazioni di mercato, non portano alla quarta dimensione, libertà del pensiero metafisico."

A "teatrino" without a scene, without a container. If we imagine a vertical plane at the left, about a third of the length along, and then a horizontal division in space at the right exactly above the little figures like a line of asparagus, we will have reconstructed the "teatrino"...

It must have been a passion for red, an overt homage to the beloved Matisse, that broke down the architectonic order and the spatial consolidation. A trill, a high note.

There is tremendous virtuosity in the use of clay. The insertion high up of "abstract" fragments evidently answers to a syntactic need of the spatial rhythm, but their being put together with or, rather, being superimposed above the slender figures evoke subtly fastidious cauchemars, even though they are anything but oppressive or disquieting.

Another hint of metaphysics? Perhaps, but in a smiling, deliciously childlike mood.

"Imagination knows infinite points of departure. The purely manual ones, market stations, do not lead to the fourth dimension, freedom of metaphysical thought."



23. IL MAGAZZINO DELLE IDEE, 1960

ottone, bronzo
105,7 x 34 x 13,7 cm
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Firenze, 1975; Sanremo, 1975; Lugano, 1984, ripr.; New York, 1994-1995 (poi Wolfsburg, 1995), n. 169, ripr.

Bibliografia: Celant, 1990, p. 296, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 120, n. 1960 11, ripr.

Passando dalla creta all'ottone Melotti ripropone quasi integralmente la partizione dello spazio monoorientato, frontale, tipico dei "teatrini" (si prende ancora qualche licenza, come l'apertura "non autorizzata", in alto a sinistra, nella *Casa dell'orologiaio*), sia nella soluzione più complessa delle cellette accostate su livelli irregolari non allineati, sia nella formula più classica di edicola a due piani sovrapposti in orizzontale; in ambedue le prove compare già il "fuori campo", la continuazione del racconto, in alto, alla sommità della struttura geometrica.

Nella *Casa* i segni dell'azione sono radi, l'aura arcana, da rievocazioni remote, mentre nel *Magazzino* la ressa un po' caotica dell'emporio o del deposito sottolinea senza ambiguità l'ilare ironia dell'approccio, che dilaga quando va a toccare la sicumera del pensiero, l'orgoglio luciferino della dialettica. Vaniloqui alla luna.

"Nell'opera dell'artista si determinano le nozioni che, non il conscio, ma l'inconscio custodisce e palesa nei sogni. E, se nel naufragio notturno vegliano i parametri dell'estetica, l'arca va in salvo."

By dropping clay in favour of brass Melotti proposes yet again, in its entirety, the one-way, frontal partitioning of space typical of the "teatrini" (though he still allows himself some leeway such as the "unauthorized" opening at the top left of The Watch-Maker's House) both in their more complex construction of small cells grouped together on irregular and unaligned levels and in the more classical formula of a booth divided horizontally into two floors. In both types there already appears the "off stage" element, the work's continuation upwards towards the summit of the geometrical structure.

In the House the marks of action are sparse, the atmosphere arcane, of remote evocation, whereas in the Store the rather chaotic struggle of the emporium or of the deposit unambiguously underlines the hilarious irony of his approach, which is unleashed above all when it scents the arrogance of thought, the devilish pride of dialectic. Idle chattering to the moon.

"In the work of the artist there are determined those notions which, not the conscious, but the unconscious cares for and clarifies in dreams. And, if in the night-time shipwreck they watch over the parameters of aesthetics, the ark is saved."



24. ANGOSCIA, 1961

terrecotte dipinte e ingobbiate

52,5 x 32,5 x 10 cm

firmato sul retro: Melotti

Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Provenienza: dono di Cristina e Marta Melotti, 1995

Esposizioni: Dortmund, 1971, p. 8, n. 15 e p. 23, n. 15, ripr.; Torino, 1972, p. 26, n. 21 e tav. 19; Zurigo, 1973 (poi Roma, 1973; Londra, 1973), n. 8, ripr.; Parma, 1976, n. 62, ripr.; Genova, 1976; Milano, 1979, n. 49, ripr.; Matera, 1987, tav.

XIX; Valencia, 1994-1995, p. 143, ripr. e p. 188; Rovereto, 1996

Bibliografia: Drudi, "Craft Horizons", agosto 1974, p. 20, ripr.; Russoli, "Cahiers Européens / Europäische Hefte / Notes from Europe", n. 3/75, luglio 1975, p. 34, ripr.; Hammacher, 1975, p. 20, ripr. e n. 27, ripr.; Zuccaro Loren-

zetti, "Matera Promozione", n. 7-8, luglio-agosto 1987, p. 105, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 126, n. 1961 8, ripr.

Bisogna guardarsi bene dal considerare i titoli delle opere melottiane quali guide scontate per decifrare la logica interna delle immagini. Proprio perché si finirebbe per imboccare una scorciatoia perigliosa, che troppo spesso rimanda ad altro in un gioco malizioso di specchi. Non è questo il regno dell'alogica? Cominciamo a rilevare che sono poche le composizioni che portano il titolo neutro e generico di "teatrino" (con la stessa valenza asettica che guidava gli astrattisti puri nell'usare la dizione neutra di "scultura", "pittura", seguite eventualmente da un numero di serie: vedi caso il Melotti del '35); per tutte le altre l'artista stesso indicava referenze letterarie ben definite. È questa una constatazione incontrovertibile che ci obbliga a registrarle non come pura etichetta di riconoscimento. Va peraltro rilevato che il laccio testo-immagine è molto più elastico di quanto si possa immaginare e spesso, più che una spiegazione, il titolo è componente dinamica e interattiva dell'invenzione.

Io stesso ho assistito a volte al "battesimo" di alcuni pezzi (mi riferisco all'ottavo, nono decennio) registrando una vera girandola di proposizioni, proposte e controproposte, metamorfosi ed eclissi, di concetti, di immagini, di traslati, di pure assonanze... La titolazione definitiva non riflette mai una qualche parvenza progettuale ma è un avvio sempre diversamente motivato (spesso sul registro dell'ironia, va ribadito) per rileggere a posteriori la meravigliosa "sorpresa" che un incanto stregonesco ha regalato all'artista stesso.

It is necessary to be careful in using Melotti's titles as a straightforward guide to an understanding of the internal logic of the images, because you are more than likely to take a dangerous short cut that offers too many allusions as in a game with reflecting mirrors. Isn't this the realm of non-logic? It is soon seen that there are very few works which have the neutral and generic title of "teatrino" (in the same aseptic way as the pure abstractionists' use of such neutral expressions as "sculpture" or "painting", eventually followed by a number: see Melotti's practice in 1935). For all the other works the artist used extremely specific literary references. This is quite incontrovertible and obliges us to do more than accept them as a simple label. It should also be pointed out that the link between text and image is far more elastic than can be imagined and often, more than an explanation, the title is a dynamic component interactive with the work. Sometimes I too was present at the "baptism" of certain works (I am referring to the eighth and ninth decades) and remember a whole series of propositions, proposals and counterproposals, metamorphoses and eclipses, of concepts, images, metaphors, sheer assonances... The definitive naming of a piece never reflects any element of its planning stage but always has some other motivation (often an ironical one, it should be stated) in order to read a posteriori the marvellous "surprise" that some magic enchantment has conferred on the artist himself.



33. FUOCHI D'ARTIFICIO, 1969

terracotta dipinta e ingobbiata, cartoncino, gessetto, ottone, tempera
52,8 x 39,2 x 13 cm
firmato sul retro: *Melotti*
Torino, collezione privata

Provenienza: Galerie Di Meo, Parigi

Esposizioni: Zurigo, 1973 (poi Roma, 1973; Londra, 1973), n. 21, ripr.; Parma, 1976, n. 68, ripr.; Roma, 1983, n. 10, ripr.; Parigi, 1990 (poi Milano, 1991), n. 5, ripr.; Valencia, 1994-1995, p. 135, ripr. e p. 189 (opera non esposta)

Bibliografia: Celant, 1994, tomo I, p. 229, n. 1969 23, ripr.

Ecco ancora una risposta tutta sui generis, senza pregiudiziali illustrative, mimetiche, delegata all'arte dalle consuetudini millenarie della cultura occidentale, troppo spesso vincolata a un passaggio iconico, referenziale ad altro, qualunque sia la motivazione ultima dell'immagine. Che si tratti di scene di genere o di cronaca o rivisitazione dei siti naturali, la drammaturgia del "teatrino" impone alla natura valenze significative totalmente nuove.

L'esperienza delle tavolette dipinte trova qui riflessi significanti nella dialettica dell'esercizio squisitamente grafico e pittorico che quasi relega in secondo piano gli accidenti plastici e architettonici.

Here again is a reply entirely sui generis, free of those illustrative and mimetic prejudices inflicted on art by the millenarian tradition in Western culture, the habit that too often has one iconic passage refer to another, no matter what the ultimate aim of the picture may be. Whether it deals with scenes of genre, chronicle, or revisits to sites in nature, the dramatics of the "teatrino" imposes on nature totally new valences of meaning.

The experience of painted panels here finds significant reflexions in the dialectic of this exquisitely graphic and pictorial exercise, a work that almost relegates plastic and architectonic elements to a second plane.



35. BALZAC, 1972

terrecotte dipinte, ferro cromato, ottone, tempera, tessuti
28,1 x 42,8 x 8,7 cm
firmato sul retro: *Melotti*
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Zurigo, 1973 (poi Roma, 1973; Londra, 1973), n. 40, ripr.; Parma, 1976, n. 73, ripr.; Roma, 1982; Venezia, 1990, p. 162, ripr.; Valencia, 1994-1995, p. 178, ripr. e p. 191

Bibliografia: Hammacher, 1975, n. 35, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 307, n. 1972 5, ripr. (nella ripro-

Nella seconda parte degli anni sessanta si rileva nell'opera di Melotti una sottile divaricazione fra la formulazione in qualche modo iconica e quella totalmente a-figurale (in senso antiriproduttivo, antinaturalistico: evito di usare il termine "astratto" perché carico di troppe ambiguità in questo contesto). Se all'inizio del decennio, con *La casa dell'orologio* e *Il magazzino delle idee*, vi era stata una concatenanza strettissima tra il filone dei "teatrini" e quello apparentemente più libero delle costruzioni in metallo, più innanzi sembrano ribadite le rispettive autonomie. Solo che da una sponda all'altra vi sono continui travasi, allitterazioni e rimandi ammiccanti. Mentre proprio l'esperienza dei "teatrini" porta una qualche parvenza di volume (con l'uso di lamiera, reticolati e steccati) nell'etereo spazio delle nuove invenzioni liriche (dalla *Casa degli antenati* alla *Josephine Baker* al *San Gerolamo* e via via in *Il cinema*, *Metrò natalizio*, *Il circo*), con l'esplicita indicazione di vani misurati e conchiusi (proprio un'istanza specifica delle terrecotte!), quasi per contraccolpo gli appunti referenziali a cose, a figure generalmente riconoscibili secondo le convenzioni acquisite, si fanno sempre più criptici e indiretti nei "teatrini", dove quella funzione di "segno" che, come abbiamo più volte indicato, è la funzione primaria degli sceneggiati, si affida sempre più a materiali sommari o a frammenti di recupero.

"Inutilità della scultura.

Se ne vanno alla chetichella e spariscono uno alla volta i colombofili in finanziaria e tuba ritti o seduti sui loro plinti, sempre intenti, nel caos, a esporre la morale alla gente (ha ben altro da pensare!).

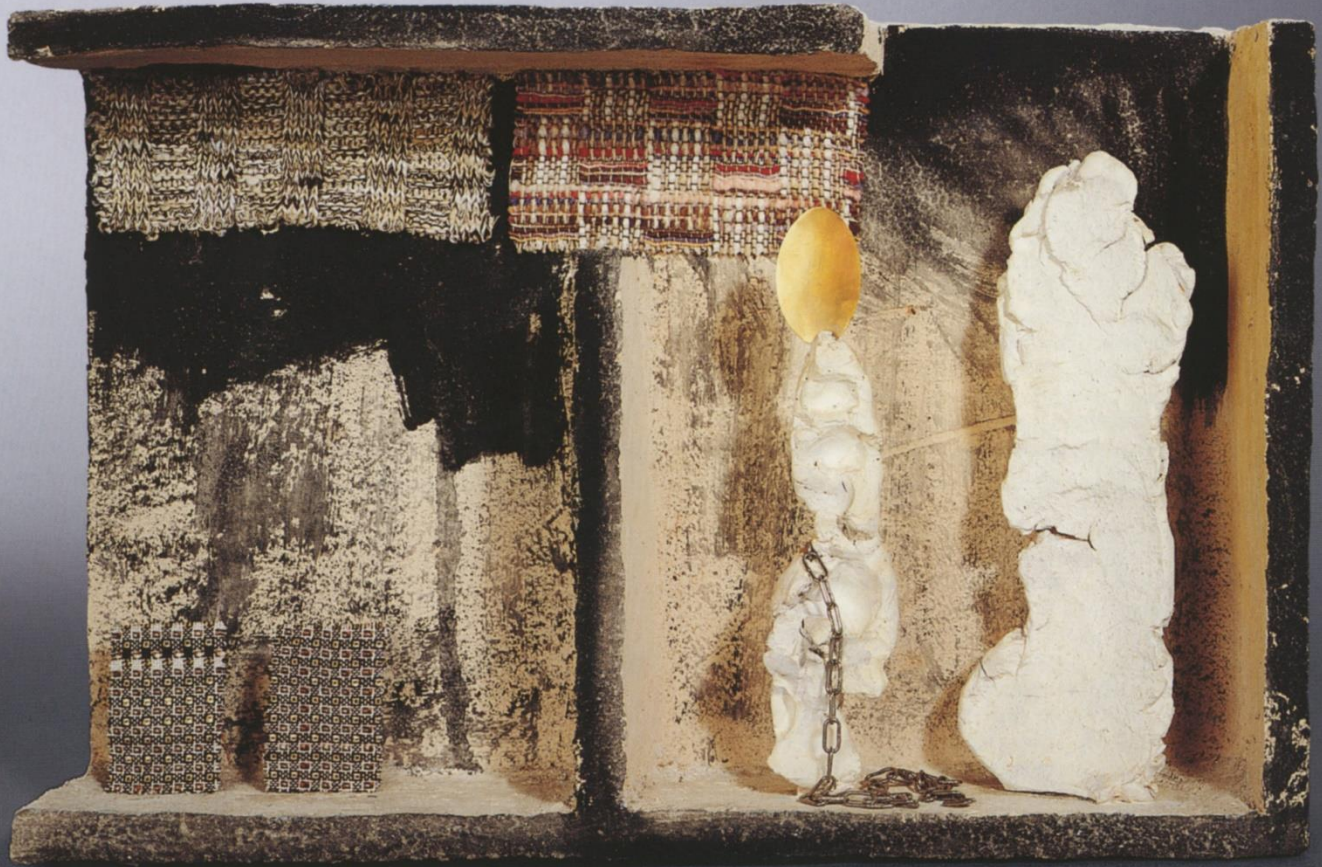
duzione l'opera figura mancante di alcuni elementi)

Nelle grandi piazze invece si ostentano alla moderna grandi ossi, grandi sassi, alquante assi squinterate, poveri rebus indifesi alla mercé dei cittadini (han ben altro da pensare!)."

In the second half of the sixties there was a subtle change in Melotti's works, from more or less iconic formulation to totally non-figural: anti-reproductive, anti-naturalistic. (I avoid the term "abstract" because it is freighted with too many ambiguities.) Whereas at the start of the sixties, with The Watch-Maker's House and The Store of Ideas, there had been a very close relation between the line of "teatrini" and the apparently freer metal constructions, later on the respective autonomies of the two seemed more confirmed. However, between one and the other there are continuous transfers, repetitions, and mutual recognitions. While the "teatrini" have a certain appearance of volume (with their use of sheet metal, reticulation, and fencing), the ethereal space of his lyrical new inventions (from The House of the Ancestors to Josephine Baker to Saint Jerome, and then to The Cinema, Christmas Metro and The Circus), with their explicit indications of emptiness and conclusion (really a specific need of the terracotta!), is meant almost to counter any reference points to things or to figures generally recognizable by existing conventions. His references to the "teatrini" are more and more cryptic and indirect. In the latter, the function of a "sign" – as we have often indicated – is the primary function of staging, and it is entrusted more and more to material summaries or to recovered fragments.

"Sculpture's uselessness. They leave stealthily and disappear one

by one the pigeon-loving gentlemen in frock-coats and top-hats, upright or seated on their plinths, always intent, in their chaos, to point a moral to the others (who have other things to think of!). In the great squares, instead, there is now displayed the modernity of huge bones, great stones, and just as many deranged planks, poor defenceless riddles at the mercy of the citizens (who have other things to think of!)."



37. CONTRAPPUNTO LIBERO, 1972

rame
211 x 60,5 x 57,5 cm
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Zurigo, 1973 (poi Roma, 1973; Londra, 1973), n. 25, ripr. (*Contrappunto semplice II*); Parma, 1976, n. 207, ripr.; Parma, 1986, p. 12, ripr. e p. 47, n. 6; Ginevra, 1986-1987, n. 15, ripr.; Milano, 1987, p. 22, n. 20 (o *Contrappunto semplice II*) e p. 36, ripr. [didascalia errata: *Scultura C (L'infinito)*, 1969]; Venezia, 1990, p. 162, ripr.; Torino, 1995

Bibliografia: Hammacher, 1975, n. 157, ripr.; Celant, 1994, tomo I, p. 329, n. 1972 51, ripr.

Sarà utile ribadire che nel suo sistema, con quasi ossessivo rimando dalla scultura alla musica quale termine di "paragone" (si assuma il termine nella sua massima pregnanza, quale era per esempio nei trattati barocchi), Melotti non intendeva mai proporre una trasposizione estrinseca o scolastica dei procedimenti della composizione musicale propriamente detta. Il processo era da intendersi per traslati analogici, par di capire; eppure l'istanza sembrerebbe incalzare l'invenzione più dappresso di un generico vagheggiamento di armonicità, poiché più volte egli precisa metodi non equivocabili, cioè l'armonia e il contrappunto. I due termini sintetizzano in pratica la musica occidentale dal tardo Medioevo alla fine dell'Ottocento, con variazioni anche notevoli e dunque storicamente ambigui. Ma no, poiché indizi confermati da Melotti stesso ci riportano ai paradigmi di Bach che seppe conciliare magistralmente le esigenze della verticalità (armonia) con quelle della orizzontalità (contrappunto); a ben guardare, il suggerimento di una situazione di grave precarietà, perché il sommo musicista, pur ampliando enormemente le possibilità tonali, seppe riempire gli schemi armonici di una reale sostanza contrappuntistica, con un equilibrio sommo tra i due momenti.

"I tre parametri sui quali si può misurare la vita d'una scultura sono: l'invenzione plastica, il concetto di sintesi e il concetto musicale. Se uno di essi è in difetto la scultura è in difetto. In Rodin l'invenzione plastica e il concetto di sintesi sono notevoli, ma il concetto musicale è volgare ed elementare.

Nelle opere di Medardo Rosso l'invenzione plastica è forte, quasi nulli i due concetti di sintesi e musicale. Essi decadono a un interesse storicistico. Le sculture di Boccioni sono forti nell'invenzione plastica e, paradossale per le sfaccettature analitiche, nella sintesi, ma il concetto musicale è nullo. Nel Canova, forte nei concetti di sintesi e musicale, l'invenzione plastica spesso è debole. I tre concetti li vediamo uniti nell'Antelami, in Donatello, in Michelangelo, nel Maestro d'Autun."

It is useful to repeat that in his system of almost obsessive reference from sculpture to music as a "paragon" (the term is to be understood at its most pregnant, as it was for example in baroque essays) Melotti never intended to make an external or scholastic transposition of genuine musical compositional procedures. The process was meant to be understood by analogies, it seems. And yet it was something more particular than a merely generalised reference to harmony, for often he used methods which are not at all the same, i.e. harmony and counterpoint. These two terms synthesize European music from the Middle Ages up to the end of the nineteenth century, with notable and historically ambiguous variations. But no, for hints given by Melotti himself refer us back to the paradigm of Bach who knew how to combine majestically vertical needs (harmony) with horizontal ones (counterpoint); if you think about it, this is a dangerous indication since the great musician, while enormously extending tonal possibilities, knew how to fill harmonic schemes with real contrapuntal substance, with the maximum balance between the two.

"The three parameters according to which the life of a sculpture can be measured are: plastic invention, the concept of synthesis, and the musical concept. If one of these is lacking then so is the sculpture.

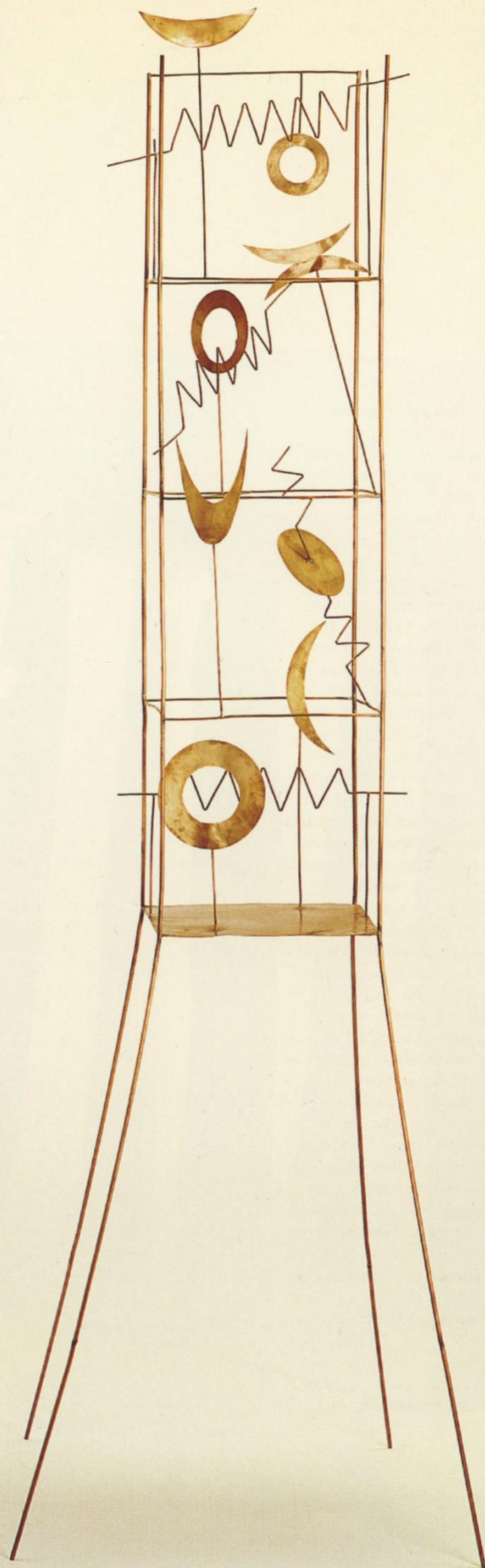
With Rodin plastic invention and the concept of synthesis are notable, but his musical concept is vulgar and elementary.

In the work of Medardo Rosso plastic invention is strong, but there is almost nothing at all of the musical or synthetic concepts. They degenerate into something of merely historical interest.

Boccioni's sculptures are strong in plastic invention and, a paradox in view of his analytical faceting, also as regards synthesis, but there is no musical concept.

With Canova, strong in his synthetic and musical concepts, the plastic invention is often weak.

We see the three concepts united in Antelami, Donatello, Michelangelo, and the Master of Autun."



38. MONUMENTO AL NULLA, 1972

rame, acciaio inox, ottone
128 x 99,6 x 46 cm
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Milano, 1974, n. 14

Bibliografia: Celant, 1994, tomo I,
p. 313, n. 1972 18, ripr.

Nella stessa logica rigorista che motivava l'esplicitazione paradigmatica dei motivi musicali, verso la fine del settimo decennio, viene rimessa in gioco la riflessione sugli antichi postulati di Pitagora e di Euclide, la fiducia nell'intrinseca poeticità della geometria. Tutto a modo suo, naturalmente. Inizia con le variazioni su *Scultura G* (*Nove cerchi*) per poi passare a forme più serrate: *Scultura A* (*I pendoli*), *Scultura E* (*La ghigliottina*), *Scultura C* (*Infinito*), *Scultura B* (*I Dioscuri*), *Scultura H* (*La grande clavicola*). A scanso di equivoci riprende anche esplicitamente progetti degli anni trenta, come la *Scultura n. 21* e *La finestra*. Ma già l'alternanza, nella titolazione, fra l'elencazione neutra delle lettere dell'alfabeto e le trasposizioni allusive a esperienze sensoriali, storiche o naturalistiche, avvia a uno slittamento notevole delle proposizioni puramente intellettive, squisitamente formali, verso ambiti di ambigua correlazione emotiva, sia narrativa che fantastica. Tale spiazzamento espressivo diviene ancora più intrigante quando la strutturazione architettonico-monumentale, che è innegabile in questa serie di immagini guidate dalle leggi geometriche, si coniuga a significati ben apposti alla distaccata atarassia che quelle leggi esigerebbero; scarti lievi, interventi apparentemente marginali, ma che ribaltano il tema espressivo: così in *L'amore, Le couple...*. Il nulla come punto d'arrivo della geometria?

With the same rigorous logic that motivated his paradigmatic explications of musical motifs, Melotti towards the end of the sixties again took up his reflections on the ancient postulates of Pythagoras and Euclid, reaffirming his faith in the intrinsically poetic nature of geometry. He did it entirely in his own way, of course. He began with the variations of his Sculpture G (Nine Circles) and then moved on to more specific forms in Sculpture A (The Pendulums), Sculpture E (The Guillotine), Sculpture C (Infinite), Sculpture B (The Dioscuri), and Sculpture H (The Great Clavicle). To prevent confusion, he explicitly took up again work he had done in the thirties like Sculpture no. 21 and The Window. But the alternation between neutral titles (letters of the alphabet) and words that allude to sensory, historic, or natural experiences causes a notable decline from purely intellectual, exquisitely formal propositions towards ambiguous emotional connotations both narrative and fantastic. Such an expressive displacement becomes even more intriguing when the architectonic-monumental structure – which is undeniable in this series of images governed by laws of geometry – is joined to meanings especially designed for the detached imperturbability that these laws require. Slight changes, apparently marginal interventions, which however disturb the expressive theme. So it is in Love, Le couple... Nothingness as the end point of geometry?



46. DA SHAKESPEARE, 1977

ottone, tela, tempera
88,3 x 69,5 x 36 cm
Milano, collezione Melotti

Esposizioni: Milano², 1979, n. 89, ripr.; Firenze, 1981, n. 78, ripr. e p. 115; Roma, 1983, n. 43, ripr.

Bibliografia: Celant, 1994, tomo II, p. 472, n. 1977 25, ripr.

La volontà melottiana di riordinare il mondo in termini di spazio rigoroso (o, fuor di metafora, la tensione a interpretare in consequenzialità razionale i principi generali del pensiero e della vita) cozza ineluttabilmente con la biblica consapevolezza delle lacerazioni dell'armonia originaria e il disinganno, conseguente alla registrazione delle fratture che hanno incrinato ogni idealità filosofica.

La risposta di fondo è la traccia ironica che segna tutto il suo processo poetico; che non esclude, peraltro, il traslato più modesto, quasi scaramantico, del teatro; come dolce alienazione per ridisegnare un sistema, riconquistare un ordine mnemonico. Un transfert (un contrappunto?) della vita. La scena si impone di frequente anche fuori dal registro specifico del "teatrino", anzi coniuga il pizzicato aereo dei fili metallici all'allusività elementare e povera del panno dipinto, steso a velario quasi a suggerire una divertente metafora del mondo (degno in tutto dei guitti errabondi), nel nome del protagonista sommo della vita scenica.

"Eliminare il piacere, il gusto della materia. Nella scultura, ciò che conta è l'occupazione armonica dello spazio, nella pittura il gioco profondo del disegno e del colore. Gli aleatori impreveduti della materia non sono il sogno. Le macchie sul muro possono essere soltanto una partenza per il sogno. Gli stimoli non sono le sensazioni."

Melotti's intention of reorganizing the world in terms of spatial rigour (or, no longer speaking metaphorically, the aim of interpreting the general principles of thought and life through rational logic) comes up against biblical knowledge of the lacerations of original harmony and the disillusionment following awareness of the fractures which have broken all philosophical ideals.

The basic answer is the irony which marks all his poetical actions, not excluding the most modest, almost luck-bringing, references to the theatre: a kind of sweet alienation for redrawing a system, for regaining ordered memory. A transfert (or counterpoint) of life. This is frequently found outside the specific form of the "teatrino", in fact it links the aerial pizzicato of metal wires to the elementary and poor allusiveness of painted cloth, stretched like a curtain almost as though to suggest an amusing metaphor for the world (wholly worthy of strolling players), in the name of the greatest protagonist of the stage.

"Eliminate the pleasure, the taste of material. What counts in sculpture is the harmonious occupation of space, in painting the profound game of drawing and colour. Dreams are not the haphazard surprises of material. The marks on the wall can only be the beginning of a dream. Sensations are not stimuli."



56. IL SOLE CI GUARDA, 1979

ottone, bronzo, tela, tempera
116 x 77,7 x 31,5 cm
firmato sulla base a sinistra: *Melotti*
collezione privata

Provenienza: Galleria dello Scudo,
Verona

Esposizioni: San Lazzaro di Savena,
1980, p. 27, ripr.; Parma, 1986,
p. 31, ripr. e p. 47, n. 24; Ginevra,
1986-1987, n. 1, ripr.; Bologna,
1995, p. 58 e p. 59, ripr.

Bibliografia: Celant, 1994, tomo II,
p. 505, n. 1979 7, ripr.

Dalla cultura classica greco-romana recepita già negli anni giovanili, a Rovereto, con notevoli approfondimenti filologici, era rimasta a Melotti un'incantata visione cosmica che trapassava con estrema spontaneità da una concezione filosofica dei miti a una materializzazione letterale delle metafore simboliche con la stessa gravidanza di verità che il bimbo annette alle sue fiabe.

Nella trasposizione figurale, soprattutto nelle invenzioni tarde, entrano in gioco i materiali delegati alle illusioni dell'effimero (stoffe e reti), ma sempre più frequentemente si evidenziano felici contaminazioni con un altro filone perseguito dai pretesti narrativi, cioè quello della pittura, mezzo mai trascurato da Melotti per le sue "esercitazioni" e che proprio per tale *registro* eminentemente privato si permette le più spericolate escursioni sulle tangenti dello sperimentale (anche nell'informale). Ma nonostante tutto l'*esprit de géométrie* finisce sempre per prendersi in parte la rivincita, come in questa struttura che sembra echeggiare qualche motivo del barocchetto romano.

"A volte, è vero, bamboleggiando ci trasciniamo dietro legato ad uno spago il mondo figurativo, oppure applichiamo un titolo preso dalla natura ad alcune trovate grafiche. Espedienti. Sull'altra riva, *dadà* e *neo-dadà*, fuochi fatui e dissipatori, li riunisce l'assioma comune: le arti plastiche 'non' discendono dal disegno. Conturbanti come miraggi appaiono e scompaiono."

Of his Graeco-Roman classical culture, studied in his youth in Rovereto with notable philological investigation, there remained in Melotti an enchanted cosmic vision that passed spontaneously from a philosophical conception of myths to a literal materialisation of symbolic metaphors with the same truthful pregnancy as a child has in his fairy-tales.

In his figurative creations, above all in the later ones, the materials of ephemeral illusions (cloth and meshes) began to be used, but more frequently one saw the happy contamination of another side of his narrative means, that of painting. This had never been neglected by Melotti in his "exercises", and particularly in his eminently private register he tended to use for his most dangerous experiments (informal ones too). But, despite everything, the taste for geometry always had the upper hand, as in this structure that seems to echo some Roman baroque motif.

*"At times, it is true, we babyishly drag behind us the figurative world on a string, or else we stick a title taken from nature onto some visual idea. Expedients. On the other side, *dadà* and *neo-dadà*, will-o'-the-wisps and wasters, are united by a common axiom: the plastic arts 'don't' descend from drawing. As disturbing as mirages they appear and disappear."*



