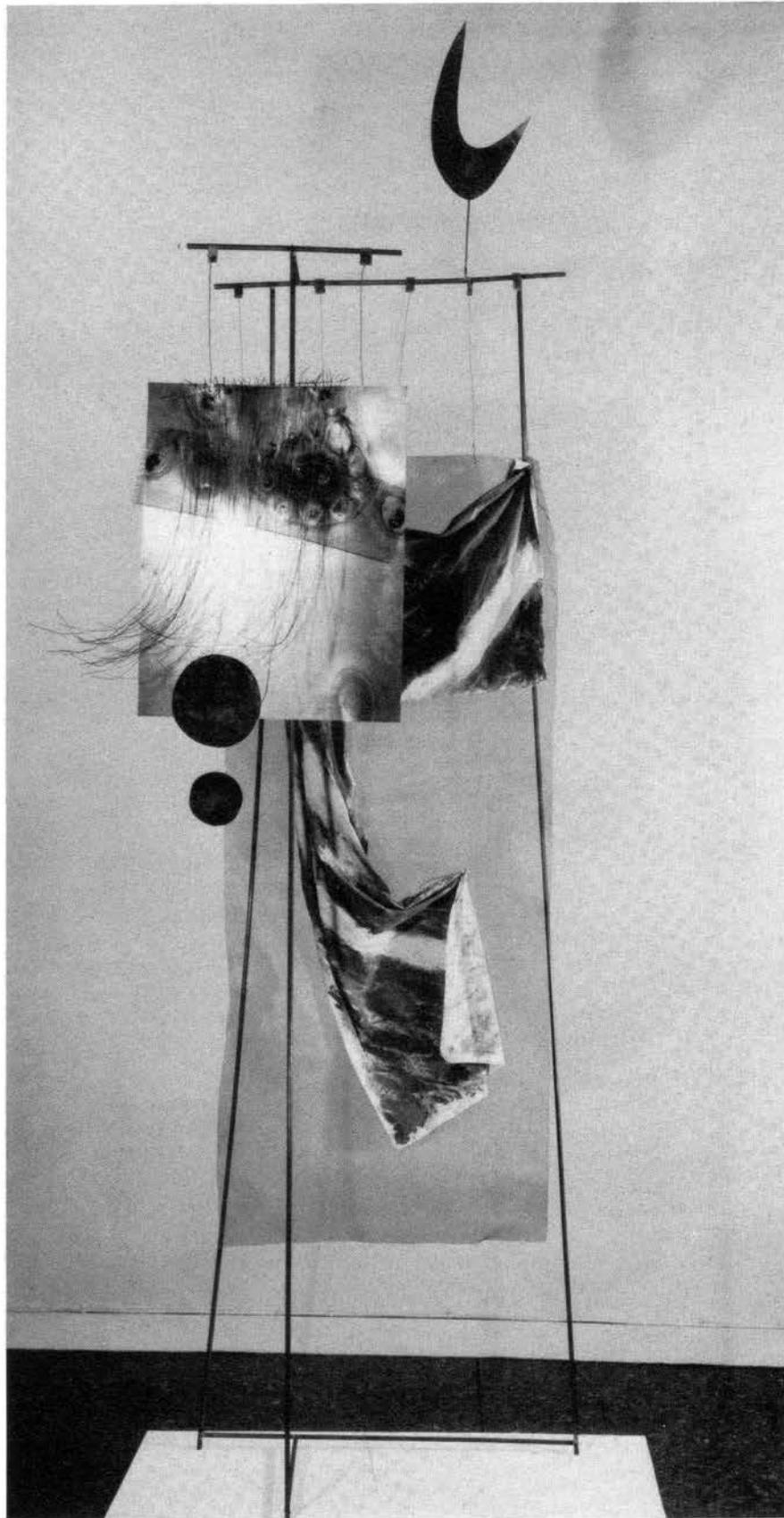


Io coltiverò dentro di me con cura l'Inimitabile che è solitudine, questi sogni unici mai si macchieranno la veste con fenomeni...

Fausto Melotti, *Sentimento della rivoluzione*, 1973, ottone, h. cm. 316. Courtesy Marlborough Gallery.

GABRIELLA DRUDI



Esco dal sotterraneo dello studio con in mente i versi di Cummings e forse altre cose. Ho rivisto il « Carro dei raddomanti », « La luna e il vento », la « Rivoluzione dei poveri ». Un suono argenteo. Tutta la scultura di Melotti è un evento inimitabile, e che si svolge nella radura centrale di un labirinto. Questo ministro dell'arte esatta possiede la scienza infallibile di un insetto. Eppure gli ci sono voluti più di trent'anni per scavare i cunicoli, costruire le gallerie, le muraglie, che oggi difendono le sue trame aeree dall'assalto dei fatti. Non si possono prendere di petto queste sculture che attirano con la mobilità delle allusioni, l'una più seducente dell'altra, ma valendosi di un gergo astruso, eppure familiare, come quello degli astrologhi, o dei matematici; e questa specie di sorpresa impaziente, che nasce dall'impossibilità di ritrovare il filo — e catturare la belva — ci costringe a tornare sui nostri passi, innumerevoli volte.

Se dico che il gergo di Melotti è astruso, non è il suo idioma stilistico, decifrabile per forza, che chiamo in causa, ma quel particolare linguaggio dell'arte, estraneo a ogni codice verbale, anche quando l'arte è parola, per il cui tramite sembra trasmettersi la tonalità di un modo di vita, e al cui confronto qualsiasi risposta critica, che si accenti esclusivamente su associazioni estetiche, e non si inoltri nel buio, è destinata a rimanere un semplice balbettio.

Ora il dato più inquietante e sempre attivo in questa scultura — che par fatta apposta per sconcertare le nostre nozioni sul valore della coerenza, al punto che molti gli negheranno ogni coerenza — il dato più inquietante e attivo e che sconcerta chi entra per la prima volta nello studio di Melotti è l'estrema distanza che la separa dallo spettatore. Questi cerchi lucenti e raggiere di piani, questi teatrini desertici e bianchi sembrano irraggiungibili come ancora la luna. Chi si aspettava di trovarsi al centro del dramma, e diventarne attore, sarà deluso. Nessuno ha colpa del mancato appuntamento. Per Melotti l'arte è irrimediabilmente lontana dalla vita, vive altrove.

Lo spazio, se arriviamo a definirlo come entità, è un'illusione; la non differenza e la non separabilità fra le dimensioni della sua apparente inerzia e la dimensione invisibile del tempo, bastano a disintegrarlo. Melotti ha usato la

parola *silenzio* per indicare la zona di isolamento che circonda certe sculture del passato. Ecco come. Racconta Carlo Belli che verso il 1918, a Firenze, fu Melotti a iniziarlo alla scoperta del Rinascimento. « ... Riuscì a *farmi capire* il "San Giorgio" del Donatello, che mi era sempre sembrato una statua qualunque. "Vedi che silenzio circola intorno ad essa". Rimasi folgorato ».

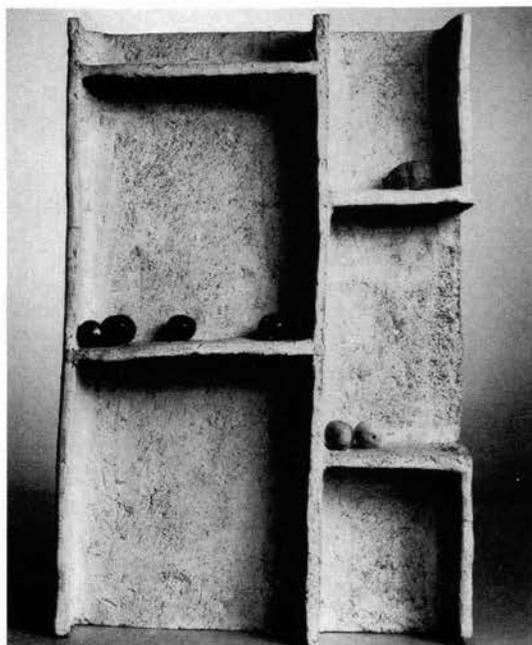
Che la distanza si manifesti come assenza di suono e renda immobile un punto nello spazio, rimettendo in gioco il concetto di eternità, è un dato di fatto. Questo, forse, vuole Melotti, e, a pensarci, si tratta di un'esigenza ragionevole. Si dice che l'eternità sia un attributo della mente nell'attimo in cui si concepisce illimitata. Nessuna meraviglia che un sogno analogo affiori alla mente dell'artista nel momento della creazione.

La difficoltà rimane invariata. In un mondo che ogni giorno grida per farsi sentire, che soffoca dentro l'ingorgo pauroso delle sue immagini, Melotti estirpa la scultura dal suolo e la solleva nel silenzio e nel vuoto. Ora a questa sua intuizione, e alla decisione di strappare l'opera ad uno spazio fittizio per collocarla entro il suo spazio reale, risponde un'idea inconsueta e arrogante dell'arte.

Nel viluppo tra arte e vita vi è una minaccia, e una minaccia insidiosa, esigente, che rischia di esaurire l'arte. Mi chiedo se non potrebbe esaurire anche la vita. Nella sua lontananza, nel suo cerchio di silenzio, la scultura di Melotti non sembra implicata con i tempi della vita, si direbbe nemmeno con i tempi della vita dell'artista. Oggi l'arte è vita triturrata, e che non ha più sangue. Queste barriere che proteggono i fragili emblemi di Melotti appaiono altrettanto impenetrabili quanto il vuoto d'aria che circola dentro le scatole sigillate di Cornell.

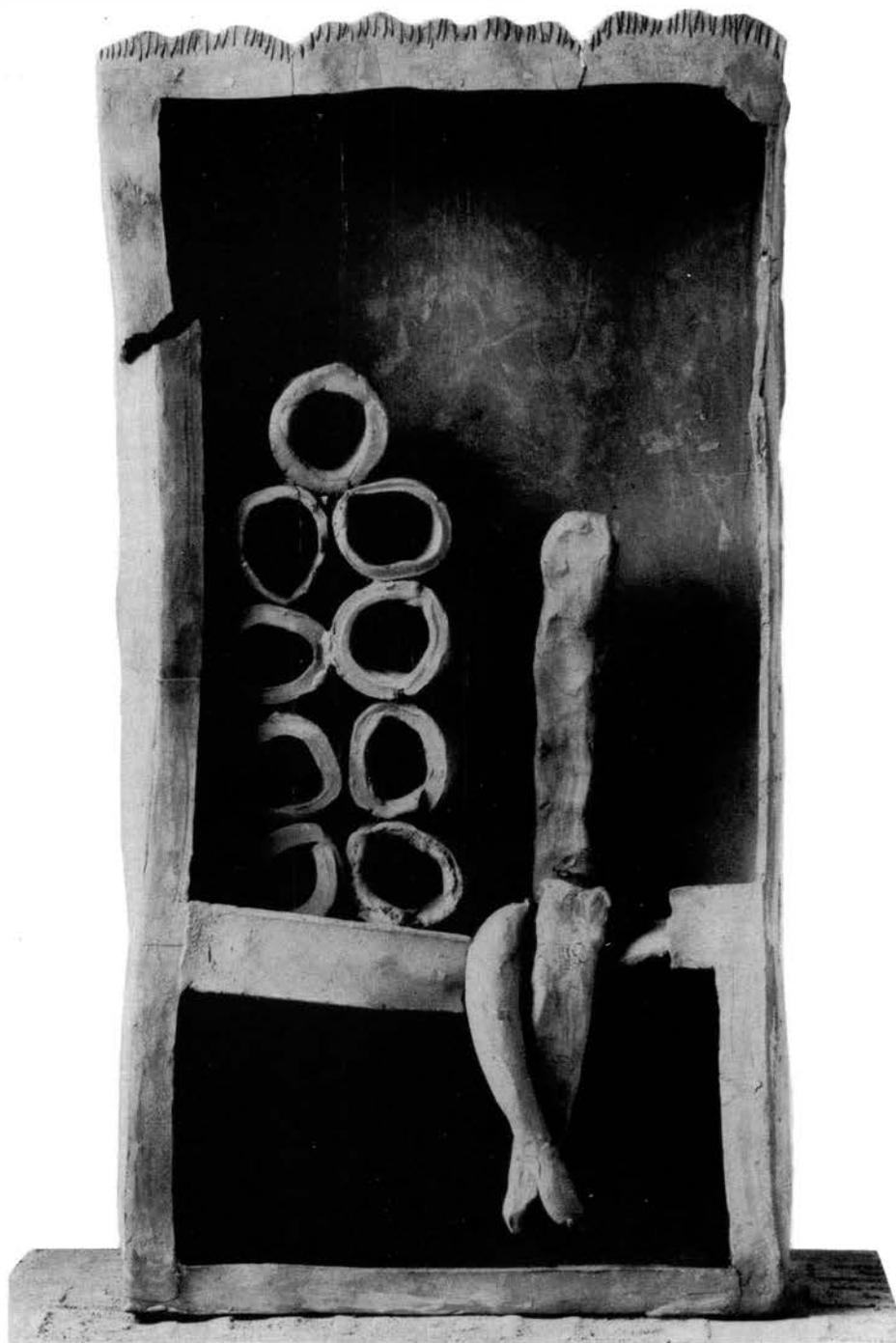
Eppure Cornell non nega i fatti, li schiva. Sono i frammenti superstiti, i feticci, i pegni dell'esistere che Cornell allinea con lucida strategia nelle sue vetrine di assoluto. Il vetro li difende dal consumo abusivo. E' il principio della *slot machine*, come dice Rosenberg. E lo dice anche Cornell, quando intitola il suo autoritratto *Medici slot machine*. Solo che qui non c'è nessun meccanismo da mettere in azione. Guardare e non toccare. Lo spettatore viene informato della sua impotenza a guadagnarsi la vita eterna e l'arte. Sono entrambe di là da quel vetro che riflette confusamente la sua immagine, di là dallo specchio, usate da altri, vive, vere, assenti.

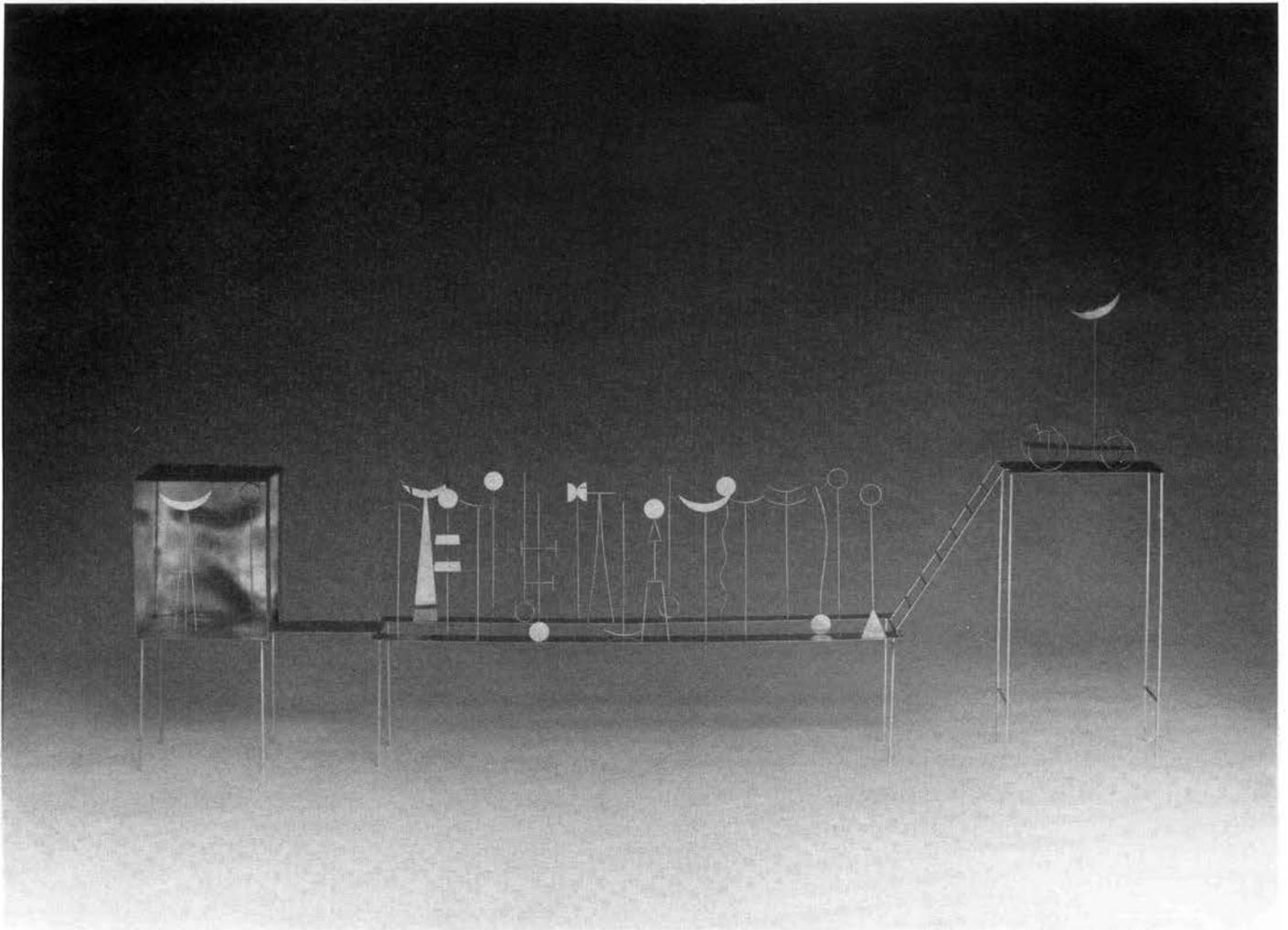
Dunque Cornell viene a patti con il quotidiano. Una volta segregate nell'ordine geometrico di una scatola, queste cose di ogni giorno, boccette, palline, sabbia, fotografie, molle di orologio, rivelano affinità fatali che le trasformano in segni attivi, irradianti. Ma non rompono i ponti con il loro passato. La di-



Fausto Melotti, *La vergine*, 1968, terracotta, h. cm. 47. Courtesy Marlborough Gallery. Foto Ugo Mulas.

Fausto Melotti, *Solo coi cerchi*, 1944, terracotta, cm. 43 x 28. Foto Ugo Mulas.





Fausto Melotti, *Il viaggio della luna*, 1974, argento e oro, cm. 28 x 155 x 16. Foto Studio Gris.

stanza che raggiungono potrebbe essere quella della memoria, la loro fissità una semplice privazione del futuro. Vi è in queste costellazioni di Cornell un tempo che ha una sola dimensione, un tempo perduto come nelle piazze-interno della pittura metafisica.

Ora Melotti odia il mondo come è fatto — e potrebbe aver ragione. I bambini, i pazzi, la pensano come lui. E così anche i mistici e i poeti. Odiò il mondo, ma non ha nessuna voglia di mettersi a discutere. La vita è una miseria incomprensibile, la sua storia una temporanea elencazione di crimini. Tuttavia gli uomini ci tengono, sono addirittura orgogliosi di questa loro vita. E' difficile credere nei cambiamenti, il cambiamento fa paura. Chi ha altre speranze non incontrerà che sospetto, o, nel migliore dei casi, commiserazione. A questi poveri di spirito, che vogliono vivere felici, non resta che voltare le spalle, andarsene di casa. Tutto abbandonato, tutto dimenticato.

Sappiamo che qualsiasi tipo di fuga è una possibile risposta al desiderio di cambiare la vita. Ciò non impedisce che fra i profughi del mondo ci sia chi, come Brancusi, sa dove andare. Uscito dall'universo dei fatti, Brancusi tornò nel verde Eden dell'Età dell'Oro, e ritrovò se stesso fra i mitici pastori. Par-

tecipò al rito segreto della Natura. Questa Natura, con cui Melotti non ha niente a che fare, come non ha niente a che fare con le cose. La fuga di Melotti è tortuosa, ma progressiva. Non poteva tornare indietro nemmeno di un passo, non poteva volgersi verso la Natura, poteva appena avere simpatia per essa, e osservarne di lontano il riflesso. Il paradiso di Melotti non ha nulla di terrestre, è una pura invenzione della mente dell'uomo.

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.

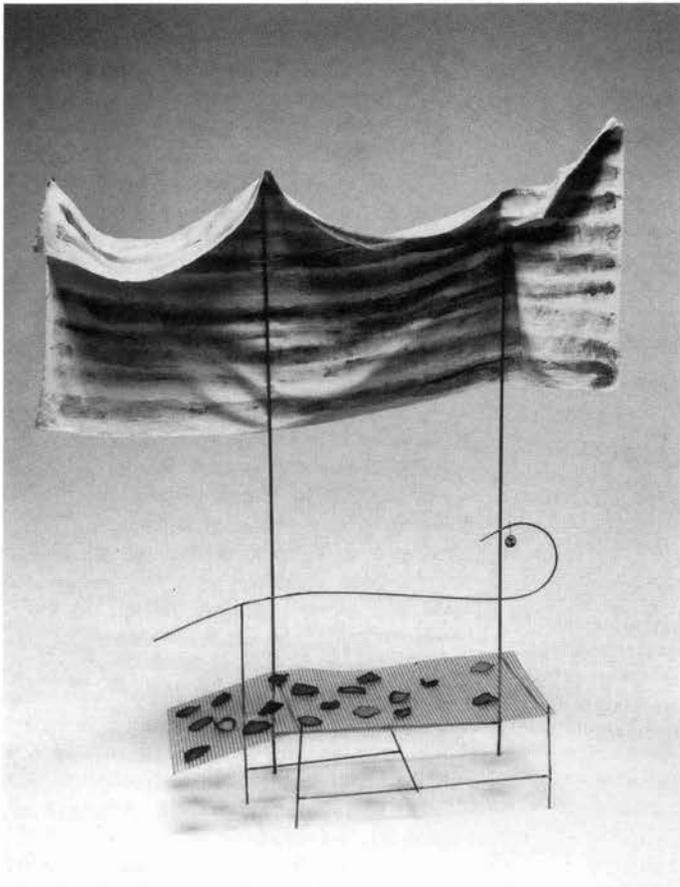
Eccola la biografia dell'artista. Con queste parole Melotti ha detto tutto. Cos'altro si può aggiungere? Parliamo della canzone.

* * *

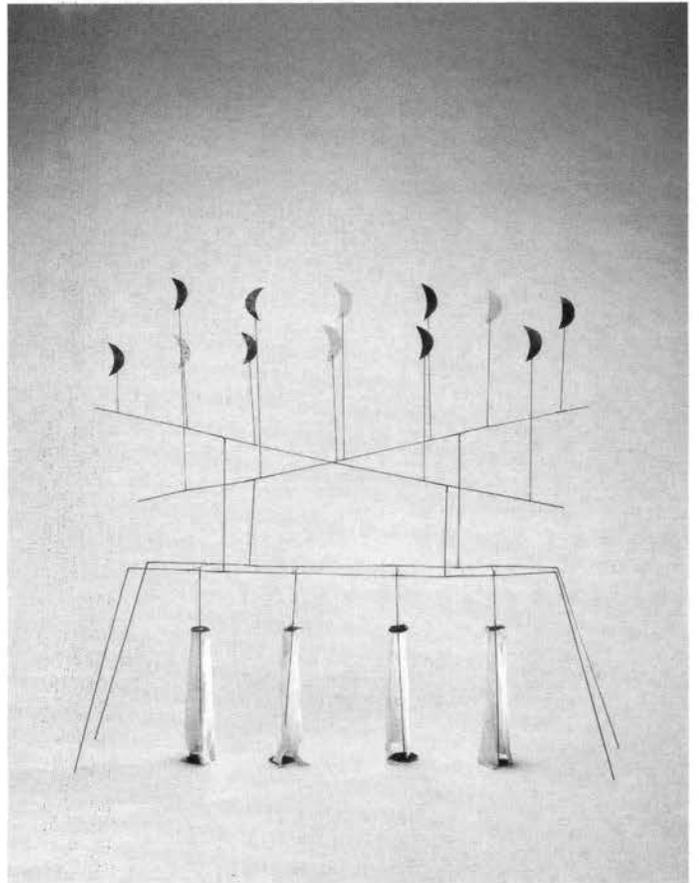
Per chi riesce ad avere fiducia nelle formule estetiche, Melotti è un astrattista accanito e che pratica sulla scultura tre operazioni contrastanti, o, perlomeno, diverse. Ammesso che sia così, ci troviamo al punto di prima, anzi questa scultura ci mette a disagio. Provate a confrontare, a caso, un teatrino del 1970, come *Paesaggio I*, con *La Contestazione*, del '68, e *A piombo*, che è an-

che del '68. Come si fa a differenziarli? Come si fa, cioè, a calcolare la dose di rigore neoplastico, allusione surreale e stupore metafisico che determina la fisionomia di ognuna di queste sculture? Penso che l'affanno critico non derivi dalla molteplicità dei principi che l'artista mette in gioco, ma piuttosto dalla manipolazione sottile a cui li sottopone. Una manipolazione astuta, e che mira a rovesciare il principio nel suo ruolo storico per dare all'arte uno status di privilegio, senza età. Melotti si tradisce con le date, che nelle sue opere sembrano il frutto di una numerazione a zig-zag, buttata lì a casaccio per una mostra, per un amico in visita. «Questo è del...». La grande passione di chiunque è a contatto con la vita, o con l'arte, che è vita inventata, questa passione, dunque diffusa, è di tracciare classificazioni acquisite, categorie, e, se non basta, gerarchie, che davvero sistemano tutto. Non chiederemmo di meglio che dividere il lavoro di Melotti in cicli, in fasi, in direzioni ben definite. Ebbene, è impossibile.

La lunga linea orizzontale che finisce con l'avvolgersi su se stessa in una lenta voluta costituisce il tema della *Scultura n. 11*, che è del 1934. Allora Melotti stava nel gruppo degli astratti italiani che seguendo una dieta di rigoroso purismo

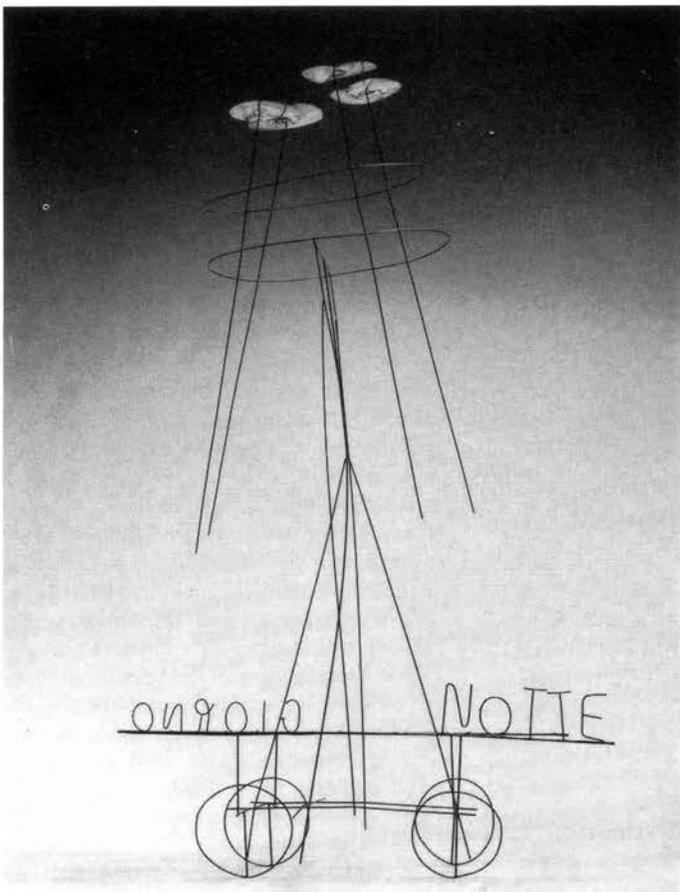


Fausto Melotti, *Giugno*, 1974, ottone e tessuto, h. cm. 115. Foto Studio Gris.

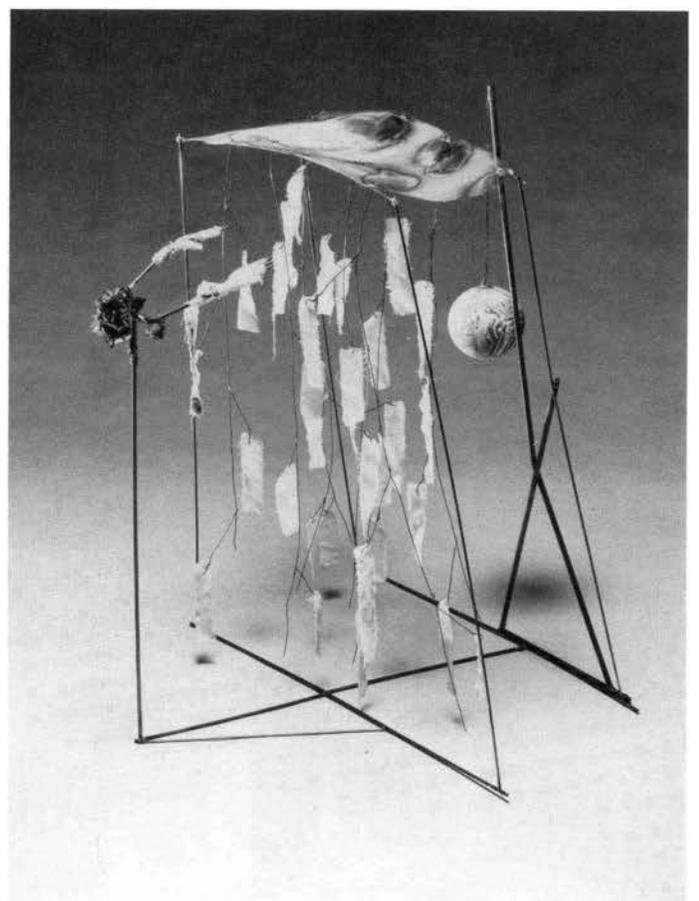


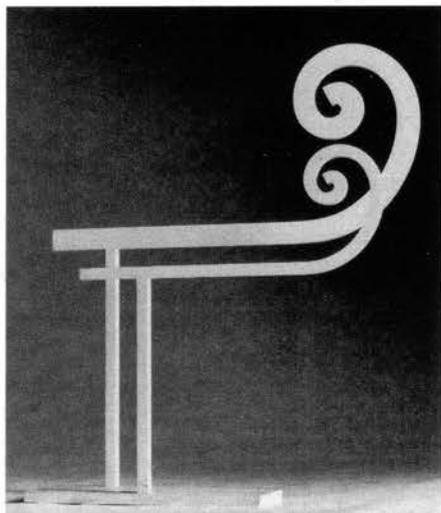
Fausto Melotti, *I beduini*, 1973, ottone e tessuto, cm. 110 x 120 x 27. Foto Studio Gris.

Fausto Melotti, *Il carro del giorno e della notte*, 1973, ottone, cm. 130 x 30 x 72. Foto Antonia Mulas.

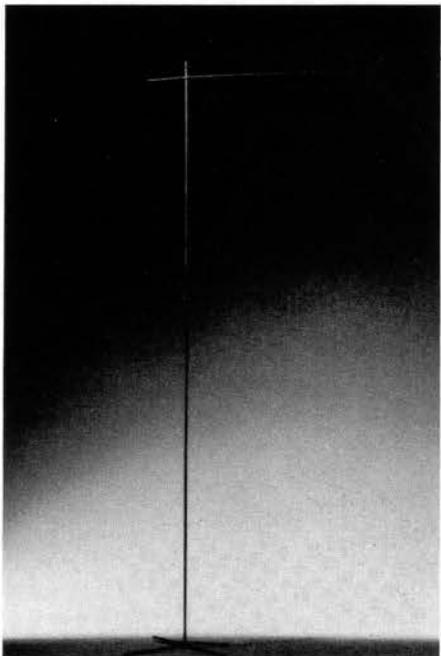


Fausto Melotti, *La neve*, 1973, ottone e tessuto, cm. 64 x 53 x 46. Foto Studio Gris.



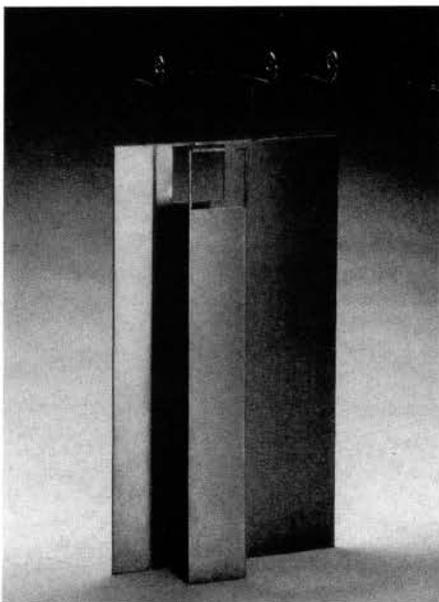
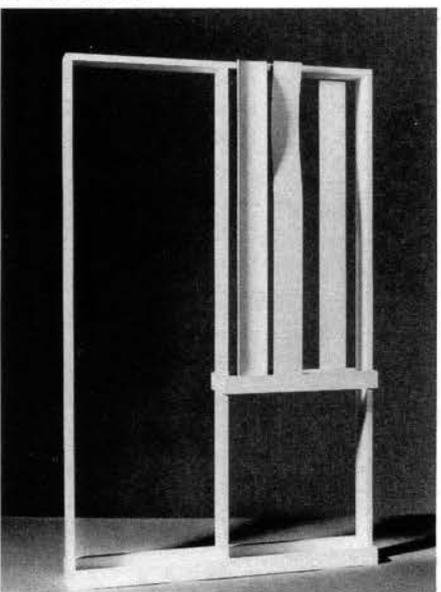


Fausto Melotti, *Scultura N. 11*, 1934, gesso, h. cm. 70. Foto Ugo Mulas.

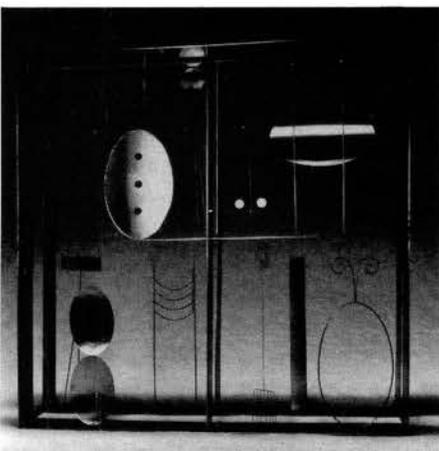


Fausto Melotti, *Scultura C. (Infinito)*, 1969, acciaio inox, h. cm. 280. Foto Ugo Mulas.

Fausto Melotti, *Incendio bianco*, 1961, terracotta, ottone, carta, cm. 49 x 39 x 11. Courtesy Galleria Marlborough, Roma. Foto Ugo Mulas.



Fausto Melotti, *La finestra*, 1935-1971, acciaio inox, h. cm. 59. Foto Ugo Mulas.



Fausto Melotti, *Contrappunto III*, 1970, acciaio inox, cm. 100 x 100. Foto Antonia Mulas.

Fausto Melotti, *Scultura N. 25*, 1935, gesso, h. cm. 92. Foto Ugo Mulas.



contavano di riconquistare la bellezza per questo nostro mondo invecchiato male. Nessuno si sarebbe sognato di cercare invisibili intenti nel limpido tema della linea che si avvolge su se stessa e si ripete ingrandita. Ma trentacinque anni dopo il tema ritorna in una scultura che ha un titolo doppio e ambiguo: *Scultura C (L'infinito)*. O riappare come citazione, come inserto, in *La finestra*, che ha una data a bilancia, 1935-'71, e nel *Contrappunto n. 3*, del 1970. O si presenta sotto le spoglie di un flauto ne *La leonessa e il suo flauto*.

Prendete un teatrino del '61, per esempio *Incendio bianco*. Tracciate una linea ideale che unisca le due quantità rettangolari in alto a sinistra con il piano di appoggio delle due figure in basso, sempre a sinistra. Otterrete un lungo rettangolo verticale, con le proporzioni di una porta finestra. Stirate la carta bianca collocata sul lato destro del teatrino, tagliatela a strisce regolari, disponete queste strisce su un orizzonte ordinato. Eliminate le figure e le quantità astratte, che sono il rovescio le une delle altre. Eliminate le allusioni, i dettagli, le cancrene del caso. Avrete *Scultura 25*, del 1935.

La luna che espira spirali nel *Contrappunto n. 4* è la stessa luna che si impiglia nell'imbroglio di spirali martellate dal vento in *La luna e il vento*.

Un altro teatrino del '61, *La vita a pezzi*. La vita vi è descritta con piccoli blocchi di terracotta appena abbozzati e disposti su tre piani secondo un onesto calcolo di diagonali e parallele. Forse anche in seguito ad un'ovvia associazione con il titolo, si direbbe che queste forme incerte alludono a frammenti di membra umane, eppure irrecognoscibili. In realtà sono i segni di Melotti, autentici geroglifici, quelli di sempre, che egli stesso allinea in *Repertorio*, e che qui sono avvolti in una calda esistenza larvale.

Dunque Melotti possiede un suo sistema di figure che non rappresentano nulla, e per questo vengono comunemente definite astratte, che mutano seguendo le leggi involontarie del loro ciclo biologico sino al trasformarsi in un'azione scenica o in una maschera, senza mai perdere il contatto con la loro arcana identità.

E' abbastanza significativo il fatto che le sue prime sculture, per intenderci le sculture del '34-'35, quelle sopravvissute all'incendio dello studio, ci appaiano subito in una condizione fantomatica perché del tutto prive di spessore. Del resto, il bianco opaco del gesso lo conferma. Così la lucentezza impassibile del metallo. Melotti mette in gioco i concetti di superficie piatta e di profondità come se fosse un pittore. Quando lo fa è per manovrarli entrambi e adibirli al ruolo di prestigiatori.

« ... osservava un paio di occhiali che portavo al collo e in cui si riflettevano

le finestre della stanza con le cime degli alberi prospicienti: di ciò aveva ogni volta meraviglia e gioia grande, né si stancava di contemplare con stupore; perché non comprendeva questa causalità affatto immediata del riflesso ».

Secondo Schopenhauer l'illusione si contrappone alla realtà come inganno dell'intelletto. Secondo Melotti l'illusione è la realtà liberata dalle sue deperibili spoglie organiche. Non per effetto di ottica, ma come fenomeno tangibile, queste sculture si collocano in uno spazio concluso dove la profondità è la distanza fra la figura e il suo doppio e la superficie un succedersi di situazioni possibili. In altri termini, le 'figure' di Melotti, lievemente oscillanti sui loro esili coturni, profilate contro il cielo immobile di una immaginaria cupola fortunata, o disposte davanti a un modesto fondale di terracotta, realizzano una versione 'letterale e completa' del teatro, per cui ogni cosa, il dogma come il mito, vale ed esiste esclusivamente nella misura in cui si oggettiva sulla scena.

Per noi, nella scultura lo spazio è tutto, e non esiste possibilità di espressione plastica al di fuori di esso; la scultura è un modo di occupare lo spazio, o ancora meglio un modo che ha lo spazio di manifestare la propria esistenza, visto che gli uomini non cessano di metterla in dubbio. Ora questi geroglifici a tre dimensioni spesso si estendono in momenti successivi, detti anche varianti, coinvolgendo nella loro apparizione una diversa ipotesi del tempo, come avviene appunto nel teatro.

Sarebbe facile far risalire questa ipotesi temporale ai legami di Melotti con l'astrattismo classico degli anni trenta. « Quando un punto si mette in moto e diviene una linea, esige il tempo », diceva Klee. Diceva anche qualcosa di più vicino a Melotti, a un'idea che per Melotti è fuori discussione, l'idea che la musica coincida con il cuore stesso dell'arte, di ogni forma di arte, sia il luogo dove affluiscono e defluiscono tutte le correnti della creazione. « Sempre più sono spinto a fare paralleli fra musica e arte figurativa. Ma non mi riesce alcuna analisi. Certo è che ambedue sono arti nel tempo, come si potrebbe facilmente dimostrare ». L'ha scritto Klee, però non basta a spiegare Melotti. Apparteniamo ad un'epoca che dell'analogia e della contaminazione fra le arti ha fatto un'abitudine, starei per dire uno di quei tic che non si controllano più.

Melotti invece vede nella musica il Principio Primo, e per questo ne adotta le leggi.

Ma io credo che nell'affidarsi a queste strutture 'esatte' Melotti si sia soprattutto preoccupato di proteggere la evoluzione della sua cosmogonia. In un caso come quello di Melotti, l'uomo nel farsi artista si libera dalla vita che lo opprime e se ne crea un'altra a modo suo. Ciò che sorprende in tutte queste



Fausto Melotti, *Il toro*, 1973, ottone, cm. 48 x 30 x 50. Foto Antonia Mulas.

geometrie, nelle sfere chiuse in gabbia o appese a un filo, nelle sincopate variazioni su un tema, nei sistemi di scale a pioli che lanciano messaggi babelici, negli stracci in volo, nelle molle tese, negli incontri di mezzelune, negli archi lucenti che sgorgano come un getto di acqua, nei gesti abbreviati dei fantocci di terracotta, è il fatto che dal dedalo di linee, di piani, di vuoti improvvisi, attraverso appiattimenti e modulazioni delle forme che si tendono verso ogni punto dello spazio e mutano nel tempo di quello spazio, si afferma una nuova realtà fisica e che vive in una prospettiva di libertà e di assurdo.

Perché fra le mani di Melotti, che i principi stilistici non turbano, che ha dato vita a una scultura senza occasioni, la forma astratta è, come per Barnett Newman, « una cosa vivente, un veicolo per un pensiero-complesso astratto, un messaggero di sentimenti timorosi... la forma astratta è perciò reale ».

Nella vita, non ci sono geometrie. Nella natura, non ci sono numeri. I numeri, le geometrie nascono con la separazione dell'uomo dalla natura e servono per allentare la stretta mortale della vita. Allora le geometrie, i numeri, non valgono che nella lotta contro tutto ciò che è organico, confuso, e 'destinato alla putrefazione'; e quando Melotti tesse le sue geometrie 'inflexibili', quando elabora i suoi sistemi di contrappun-

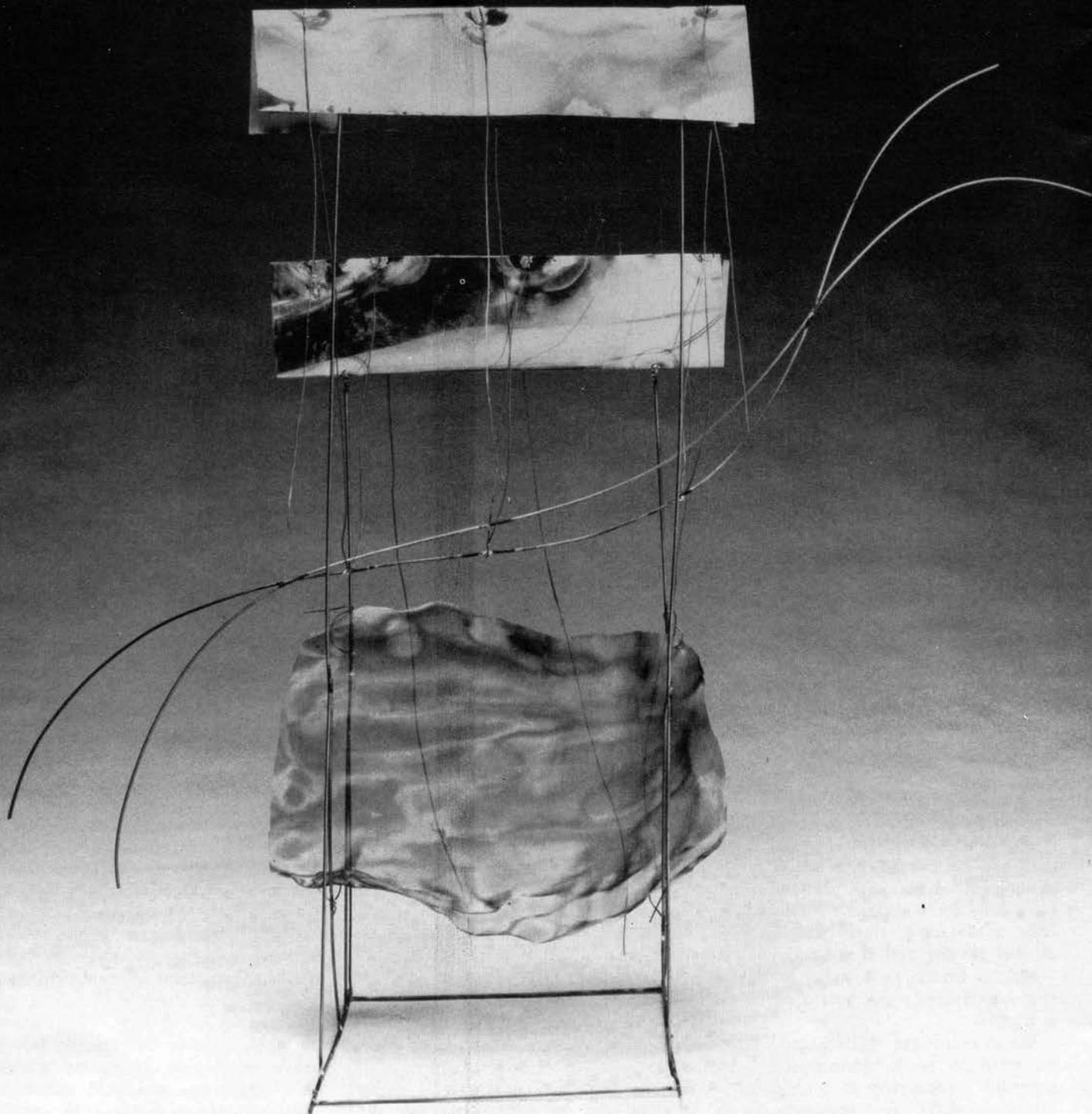
to visivo, lo fa solo perché ha uno spirito pratico e sa bene quello che vuole.

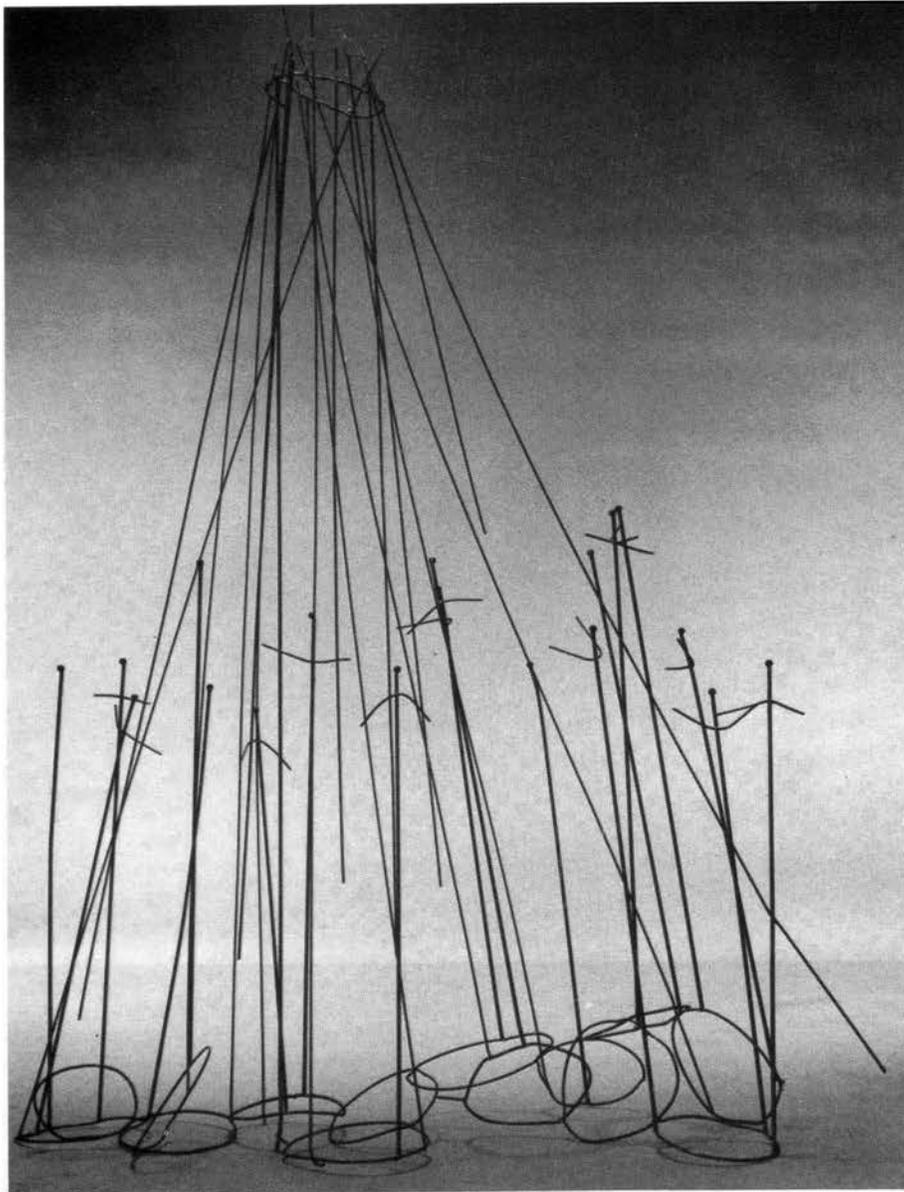
Questa matematica delle forme arma la struttura delle sue 'figure', le penetra fino all'osso. Non bisogna dimenticare che per Melotti tutto ciò rappresenta la garanzia che il suo universo, la sua folla di 'figure', non ha niente a che fare con la vita, è solo arte.

Tuttavia nell'arte vi è vita; e io penso, e l'ho accennato, che una volta alligierite dallo spessore della verità organica, fatte levitare sino al culmine della forma esatta, sino alla vertigine di ciò che nella forma è fisso, quindi elementare ed eterno, queste sculture siano giunte a mettere in scena una vita incantata, di altro grado. Voglio dire che il vincolo fra la vita e l'arte si salda a una temperatura da incandescenza. Potrebbe essere l'incandescenza della logica pura. Così Melotti riesce a sciogliere l'oscuro potere dei sentimenti. Allora il fervore del cuore si estrinseca agevolmente in « accenti di canto, in danze, in risa ».

* * *

Adesso ricordo che quando ho visto per la prima volta una mostra di Melotti ho provato una specie di contentezza. Come quando un desiderio inconfessato, perché apparentemente senza speranza, all'improvviso si realizza. E' successo pochi anni fa. Ero entrata nella galleria per caso. Credo fossero gli ultimi





Fausto Melotti, *La pioggia*, 1972, ottone, h. cm. 180. Courtesy Marlborough Gallery. Foto Ugo Mulas.

giorni della mostra, nella galleria non c'era nessuno. Impossibile capire di chi erano quelle sculture, guardavo il nome dell'artista, non mi pareva nuovo, ma non mi diceva nulla. Non sapevo se era giovane o vecchio, da quanto tempo lavorava così, dove era vissuto. Pensai che fosse molto giovane, non perché non lo conoscevo, ma perché appariva così insolito a faceva tutto quello che voleva. Poi pensai che avrebbe dovuto essere un bambino prodigio, come Mozart, per lavorare con tanta decisione e modestia, o addirittura una bambina travestita da prete, come Lewis Carroll.

La verità è che quelle sculture esercitarono subito il loro compito di stupire e di mostrarsi inafferrabili nel loro isolamento e nella loro misteriosa allegria.

Carroll, nella sua introduzione ad *Alice*, rievoca il 'pomeriggio dorato' del 4 luglio 1862, quando portò in barca sul Tamigi le tre sorelline Liddell e co-

minciò per loro la storia della sua avventurosa eroina. Lo stesso ricordo lo troviamo minuziosamente annotato nel suo diario. Alice Liddell e un reverendo che prese parte alla gita lo confermano in altre occasioni. Ebbene, questo ricordo è falso. Dai registri dell'ufficio meteorologico di Londra risulta che quel giorno ad Oxford faceva freddo e pioveva. Cosa può avere indotto Carroll e quelli che erano con lui a falsificare, consapevolmente, perché si tratta di un evento memorabile, dei dati di fatto? In realtà non è una falsificazione. Il 'pomeriggio dorato' e tutto il resto erano circostanze imposte dalle regole del gioco, quindi le uniche reali. Il ricordo doveva oltrepassare i fatti.

Nella scultura di Melotti la negazione dei fatti rappresenta la via d'uscita per l'io in trappola. La coscienza si riverbera nell'assurdo e vi trova il suo sbocco ideale. Perché l'assurdo vanifica l'antagonismo del mondo come è, riammet-

tendo l'uomo nell'universo dell'infanzia e del gioco.

Sappiamo che il gioco dell'infanzia è un muoversi alla conquista delle cose in un processo di assimilazione quasi organica. Eppure questo non spiega la nostalgia del gioco e dell'infanzia che ci accompagna per tutta la vita. Siamo immersi nei fatti fino al collo, siamo paralizzati dal loro assedio vendicativo. Il gioco dell'infanzia dunque appare come una rivolta sistematica contro quelle forze che arbitrariamente condizionano i molti modi dell'esperienza soggettiva.

Breton definisce il gioco un « mezzo ormai smarrito di conciliazione tra l'agire e il sognare » e che può essere riabilitato e nobilitato nel gioco di parole. E' possibile che Melotti abbia voluto riabilitarlo con i suoi giochi sul linguaggio visivo.

Ma c'è di più. In quanto esplorazione di sé e misura dei propri poteri, il gioco, al pari del sogno, sfiora l'azione pratica e concreta del processo creativo. Saremmo quasi pronti a credere che la nostalgia dell'infanzia non è altro che il rimpianto per quell'attuarsi della coscienza che era spontaneo e che è stato brutalmente interrotto.

Come Carroll, come Kafka, Melotti recupera le potenze attive che presiedono al manifestarsi dell'io nel gioco e nel sogno, e le mette a servizio dell'arte. O meglio, le rende complici del suo destino di artista. Il realismo del sogno, l'animismo del gioco si trovano dall'altra parte delle cose. Così nella scultura di Melotti la coscienza si attua riversandosi in un mondo di sconvenienza e di assurdo, e che 'gravita vertiginosamente al centro del vero'.

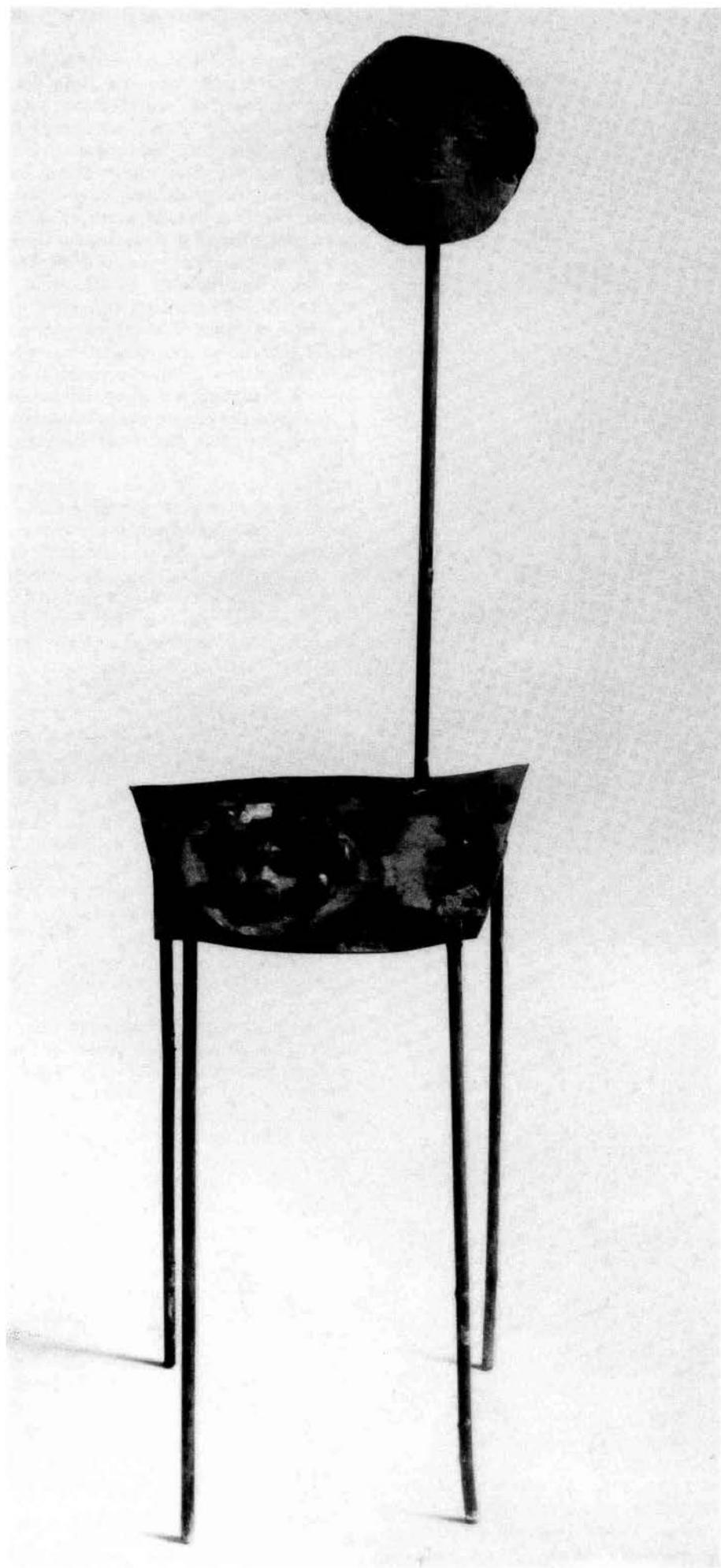
La 'pioggia', il 'vento', la 'luna', non sono fenomeni naturali che l'artista, ormai libero, esorcizza?

C'è chi ha visto in queste sculture i segni di un costruttivismo tuttora in evoluzione. Altri, come Maurizio Fagiolo, vi scopre un'affinità profetica con quei 'modelli geometrici' che per certi istituti tecnici erano oggetti di studio e per Max Ernst e Man Ray oggetti d'arte.

Che Melotti si trovi ad un incrocio inaspettato fra costruttivismo e surrealismo è innegabile. La lettura strutturalista che Crispolti propone è forse la più appariscente, se persino i 'teatrini' mostrano lo scheletro. Lo stesso si può affermare degli oggetti inseriti in questi teatrini, o nelle sculture. Le biglie, i frammenti di specchio, gli stracci macchiati, non nascondono la loro origine di forme geometriche, malgrado la patina da reperti archeologici, o forse proprio per quella, come se non volessero concedersi al patetismo della materia o della memoria.

Tuttavia il surrealismo quando lo metti alla porta rientra dalla finestra.

Il gioco ha regole altrettanto 'inflexibili e infinite' quanto quelle della geometria. Non basta il mistero per per-



Fausto Melotti, *Le mele e il sole*, 1960, metallo, cm. 15 x 15 x 52. Courtesy Galleria Marlborough, Roma.

suaderci che i nostri sogni non si sottomettono a leggi precise: tanto è vero che gli indovini e Freud hanno tentato di decifrarle. Torniamo a Carroll:

« Una musica udibile provoca vibrazioni nell'aria.

Una musica non udibile non vale nulla.

Nessuna musica vale se non provoca vibrazioni nell'aria ».

Oppure:

« Chi è calvo non ha bisogno di una spazzola per i capelli.

Le lucertole non hanno capelli.

Le lucertole non hanno bisogno di una spazzola per i capelli ».

Sono le regole ferre della logica a far scattare in Carroll il meccanismo automatico. Io penso che a Melotti accada qualcosa di molto simile. Basta guardarle, queste impalcature lanciate nell'aria. Si servono della loro esattezza maniacale per spazzar via ogni dubbio su ciò che accade veramente, e che è un azzardo.

Per prima cosa Melotti dimostra uno spirito iconoclasta, che polverizza i principi del volume, della superficie, del vuoto e del pieno. Se vedesse una scultura come *La pioggia* Tatlin si sentirebbe Rodin.

Queste non sono sculture, sono disegni in piedi, che si sono scrollati di dosso il foglio di carta. Melotti ci dirà che non c'è niente di arbitrario: basta conoscere i 'fondamenti dell'armonia e del contrappunto plastico che si trovano nella geometria'.

Possiamo ribattere che anche Pollock faceva nascere il processo automatico da una regola severa. Il suo gesto insostituibile doveva essere controllato fino alla minima vibrazione, come quello di un attore del Teatro della Crudeltà.

Un altro eversore, Jasper Johns, potrebbe essere più vicino a Melotti in questo: la sua sicurezza proviene dall'uso di emblemi collettivi — per lui, 'le cose che la mente già conosce' — e non da un'ipotesi soggettiva. La geometria è una cosa che la mente conosce.

Partire da una verità mentale ha un senso. Oggi c'è una smania di giustificare l'arte con la vita. E' la cattiva coscienza dell'uomo moderno che l'ha fatta nascere, questa fissazione. Si spiega perché la scultura di Melotti è stata ignorata per tanti anni. Lui è un ingegnere elettrotecnico e anche un bravo artigiano. Ma crede nella 'folle' ipotesi dell'arte.

Si attacca a un trapezio e disegna sul vuoto la figura di un uomo che è un artista.

Ci può essere un mondo dell'arte che coincide con quello della vita, ma in questo caso non si deve cambiare l'arte, si deve cambiare la vita.

Bisogna decidersi a credere nell'arte per quello che è.

Gabriella Druai