

MELONI

1970-1973

testo di GIUSEPPE CURONICI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Nella pittura di Meloni, la lezione più vera è raccolta in ragioni molto profonde, tracciata con discrezione da sembrare quasi ritrosia. Verso l'osservatore Meloni si presenta con riguardo e rispetto al punto che il discorso di base viene suggerito, proposto per accenni, mai esibito, mai imposto, pur attraverso una girandola di immagini, di invenzioni, di colori.

Il gioco di Meloni è molteplice. E' facile avvicinarsi, ma è forse ancora più facile fidarsi troppo di se stessi e dei propri giudizi. Sarà meglio non dimenticare che dietro ogni porta può aprirsi un labirinto, o un sotterraneo come quello di Aladino. Dobbiamo dunque intraprendere una proposta di lettura a più livelli successivi e anche intersecati l'un l'altro.

E' ovvio che il primo livello è quello del piacere inventivo, di un'immagine così varia e piena di sorprese da diventare narrazione: l'aneddoto e la festa, il gioco e l'allegria, con sagge pause malinconiche. Tra i due estremi, passando attraverso frammenti di mitologia popolare, spunti surrealisti e cronaca quotidiana, Meloni rimescola immagini come un mazzo di carte.

Il secondo livello può essere indicato ancora parlando di un gioco, ma un gioco più duro. Non si gioca più per giocare,

si gioca a denaro e si punta forte, vale a dire, fuori di metafora, che Meloni coinvolge un dibattito di alto valore, un discorso etico, o, se si vuole, una considerazione di civiltà, in termini di realtà umana, sociale, politica. Su quelle carte da gioco ci sono pezzi del nostro mondo. Il gioco non era gioco, ma ironia, profonda arte comica. Ironia significa dire una cosa per far capire il contrario: a uno che rovescia un calice di vino prezioso diciamo bravo, hai fatto un bel lavoro. Oppure: va avanti così, e ci rivolgiamo a una società che ha conservato alcuni disvalori o che ha smembrato (rovesciato) alcuni altri valori, confondendo le carte dove bisognava metterle al giusto posto.

Il terzo livello, il più difficile fin qui, ci sembra che consista nel mettere in discussione i primi due. La pittura di Meloni ha la scaltrezza di non lasciarsi prendere troppo dalle proprie sollecitazioni e dai propri temi. Vorremmo dire: la raffinata sapienza che consiste nel fare un passo indietro esattamente nel momento stesso in cui si porta avanti il proprio atto di fede. In altre parole, l'essere fedeli e convinti, tenendosi comunque sempre ben lontani dalla propaganda (per non dire naturalmente dalla predicazione fanatica). Meloni parla e non ca-

la lezione. La sua serietà etica si trasforma in lirica e in ironia, tutte due assieme, perchè Meloni è capace di rivolgere i suoi strumenti verso se stesso, in un atto di segreta auto-ironia. E' autorizzato a mettere in discussione qualsiasi cosa, perchè comincia lui per primo a mettere in discussione se stesso. Se ci è consentita nuovamente la metafora del gioco, allora Meloni sembra quasi considerare se medesimo non come colui che pretende di tenere il banco (sarebbe la tracotante sicurezza di chi ha in tasca la verità) ma come un giocatore pari a qualsiasi altro, esposto a qualsiasi rischio di vincere o di perdere.

Vorremmo parlare qui proprio della dignità trovata attraverso l'umiltà: in questa pittura, la vivezza congiunta al senso del limite della vita umana. Abitare, leggere il giornale, comprare un vestito, fare una passeggiata, ma anche essere responsabile della propria presenza nella vita pubblica; nel contempo, sentire quanto il mondo è lento e difficile da migliorare. In questo genere di autoironia ci sembra che possa essere collocato il terzo livello di una possibile interpretazione della pittura di Meloni.

Gioco fantasioso, impegno critico e meditativo, autoironia, sono tre valori che

rimandano l'uno all'altro, ed è necessario tener conto delle reciproche interferenze. E' chiaro innanzi tutto che il primo e il terzo livello si corrispondono strettamente. La narrazione di fantasia è in un certo senso una struttura portante, e continua a farsi sentire anche se coinvolta nella meditazione ironica e autoironica. Ma molte circostanze ancora esigono di essere poste in luce, iniziando da alcune altre cose che abbiamo un po' troppo genericamente compreso sotto il nome di impegno etico.

Il materiale concreto esplorato su questi tre livelli di crescente profondità è il mondo delle cose comuni, cioè la vita quotidiana, veramente significativo nella misura in cui è anti-eccezionale, non-mitico, non-eroico. Basta un breve inventario: spigolo di soffitto, profilo di testa con berretto, lampadina, pantaloni e scarpe in cammino, una colonna dorica scanalata che in realtà è un pantalone scuro a righe bianche. Sul dipinto «Tempo incerto» del 1972, nel mezzo troviamo due profili (vuoti) di colonne classiche; il pantalone rigato, fermo e molto marcato in verticale, è saldamente in evidenza in primo piano.

Analogamente, scopriremo la riduzione comica (cioè etica e ironica) delle vastità smisurate dentro le proporzioni dell'esperienza quotidiana libera e disincantata. E' giusto ciò che avviene in quel « Paesaggio cosmico » pure del '72 che culmina in alto con un globo planetario in rosso e celestino, nelle immediate vicinanze di due piedi rovesciati, e molto tranquillamente ci offre, in primo piano in basso a destra, bottiglia, piattino e tazza.

Un tale mondo di commedia quotidiana nella pittura di Meloni è però sempre pieno di vitalità. Le testimonianze sono innumerevoli. Al primo colpo d'occhio citeremmo lo stacco forte ed energico del colore timbrico. Altro elemento, il ritmo della composizione, che con la massima disinvoltura ci presenta i più ortodossi equilibri in verticale-orizzontale, rimescolati a franchissimi tagli obliqui, ad avvolgimenti di spirali labirintiche, a ben sostenute ondulazioni, a oggetti sospesi nello spazio contro ogni decente ossequio alle gravitazioni universali o particolari. Un altro aspetto ancora, lo scivolgimento delle prospettive e delle proporzioni, come si dà il caso in quel « Bar di provincia » in cui i volti dei quattro perso-

naggi trovano le loro dimensioni almeno su due scale diverse, essendo più piccola e trattenuta quella del gentiluomo un tantino compassato che sulla destra ci guarda frontalmente pronunciando, in stampatello rosso cortesemente monotono, il misterioso frammento di fumetto « e per le nostre... ».

La manifestazione di vitalità istintiva assume anche alcuni risvolti più espliciti attraverso figurazioni di carattere psicologico e biologico. Per esempio il bel verde intenso dell'erba, o un rosa color carne, o le implicazioni sentimentali raccontate nel « Taccuino per una gita » del 1972. Più volte appaiono parti di indumenti e poi parti di corpo umano, soprattutto gambe e piedi. In psicanalisi è molto stagionata l'affermazione che il piede ha il valore di simbolo della Libido, dell'eros originario. Nella realizzazione più evidente sono due piedi nudi rossi in una nuvoletta bianca accuratamente ritagliata. Più o meno lo stesso significato è attribuito al movimento della corsa e della oscillazione ritmata nel dipinto « Tempo incerto »: di certo ci sono quattro piedi con scarpe maschili in marcia, il ricordo di una rosea gamba femminile con scarpetta a punta, il tutto ne-

gli immediati dintorni di una successione di strisce nette ondulate. Ma, sia chiaro, anche ben oltre la commedia sentimentale, questo senso di istintività amorosa deve essere inteso nel modo più ampio: ricollegare l'uomo a qualcuna delle sue radici più schiettamente naturali, la sua condizione originariamente non meccanica, l'essere parte viva della natura.

Sembra che questa felicità nativa sia così insopprimibile e indistruttibile da rispuntare sempre e dappertutto in beffa solenne ad ogni avversità. Molte cose ci contrastano. Tuttavia non esiste alcuno schema geometrico o artificio tecnologico che ci debba fatalmente sconfiggere. Certo che si sente frequente e accentuata la minaccia che viene da altrove: *la macchina*, di cui si sospetta la presenza nascosta anche se Meloni non ne dipinge pressochè mai. Ma qui dobbiamo intendere non già il singolo oggetto meccanico, preso come pezzo materiale, bensì la traccia psichica che essa scava dentro di noi; più in generale, il clima sociale che ci circonda. C'è in giro qualcosa di sconvolto. Talora, membra disarticolate, coi piedi che camminano in aria, una faccia umana che vien fuori da un collage in uno strano colloquio di assenze, interruzioni e comu-

nicazioni con un altro volto dipinto a olio, netto nel disegno, l'occhio forse sbarrato, le labbra morbide, e poi subito qualche arnese secco, uno spigolo metallico, una cifra, un fantasma di busta scolata, un brandello di giornale.

Le misture materiche quali appunto la carta del giornale incollata in mezzo alla pittura a olio fanno il paio con le misture di forme e di prospettive. Probabilmente questi spunti di realismo narrativo e di interessi etici e sociali si possono intendere storicamente non solo pensando alle vicende di oggi, ma anche facendo riferimento alla grande cultura regionale lombarda, pronta a far capo alle vicende di ogni giorno. D'altra parte sia a queste ascendenze di equilibrio e di realismo, sia alla personale attitudine di Meloni come contemplatore, si deve attribuire il merito di una chiarezza di composizione che senza parere, ma senza cedere, tiene molto bene insieme le varie parti dell'immagine facendole funzionare in modo coordinato e unitario.

Degno di osservazione specialissima è l'atteggiamento preso da Meloni di fronte agli oggetti. Si ricordi intanto l'equivoco della pop art. Proponendosi di ironizzare

la macchina da scrivere fabbricandone un modello in cuoio floscio largo due metri, o di polemizzare contro il culto del dentifricio costruendone un esemplare grosso come un vitello, gli artisti americani ce ne hanno dato una versione nuovamente monumentale, cioè nuovamente celebrativa, sia pure a denti stretti. In codeste prove c'era l'ironia ma non l'autoironia; il sarcasmo, ma non la critica radicale; anche la collera forse, ma non l'autocontrollo necessario alla polemica lirica. Di questi oggetti, dei mostri del mercato, Meloni ci dà semplicemente l'abolizione. Non sono oggetti di culto; ne facciamo anche a meno. A mala pena troviamo qua e là una lampadina, un rasoio, un accenno di pezzo meccanico, una sigla abbreviata o una data scritta in caratteri commerciali: quanto occorre per un'allusione. Inoltre, di qualsiasi oggetto materiale Meloni afferra la possibilità di coinvolgerlo e fagocitarlo dentro l'esperienza umana, cioè di subordinarlo sempre alla mente e all'emozione di quell'unico di cui vale il conto di parlare: l'uomo, appunto; meglio ancora un uomo che sembra un tantino senza pretese, un tantino familiare. E anche con scatto e conflitto, non mai però con stanchezza nè amarezza. A che

serve farsi il cuore amaro? Il cuore sa già essere amaro abbastanza per conto suo, e basta a ogni giorno la sua pena. La pittura di Meloni non mormora troppo all'interno (vuol dire che non si chiude nell'intimismo) e non grida troppo all'infuori (non si disperde nell'esteriorità): è uno spirito meditativo che si sostanzia delle esperienze del mondo. In questo senso la pittura di Meloni è veramente narrativa, e veramente lirica.

Se consideriamo le figure d'ogni genere che appaiono sui dipinti di Meloni, mettendoci dal punto di vista delle forme pure e vuote che sono lo Spazio e il Tempo, troviamo un'analogia accentuata e funzionale. Dobbiamo renderci conto di come si presentano queste forme. Dopo di che tenteremo di stabilire quale è il significato espressivo che ne scaturisce.

Spazio: frammentato a larghe fette, e poi ricostruito con un ritmo nuovo, un ritmo di composizione che tende a un'immagine di equilibrio dinamico. Così ad esempio le pareti di una camera scompongono le prospettive fisiche e naturalistiche; si seguono altre direttive; l'immagine finale riassume le forme degli oggetti con effetti a sorpresa, con accostamenti « assurdi »,

nel senso quasi surrealistico della parola. Insomma, i rapporti tra oggetto e oggetto, tra figura e figura, non sono definiti in base a una realtà obiettiva, ma in base a una percezione totalmente soggettivizzata.

Tempo: ritagliato a larghe sezioni e poi ricostruito. In altre parole: l'accostamento di oggetti comuni abbondanti ed evidenti ci dà l'idea invincibile di un racconto, di un qualcosa che sia successo. Per esempio, una parola scritta in grossa calligrafia elementare su un paesaggio, un profilo di busta (fantomatica, trasparente) su un fondo di verde, figure umane vicine o lontane che non si guardano tra loro ma son lì, accanto ad altre figure o altri oggetti. Lo si voglia o non lo si voglia, nasce in ogni caso una fitta rete di associazioni di idee e di procedimenti mentali che irresistibilmente suggeriscono la convinzione che qualcosa è accaduto, si è svolta una vicenda. Tuttavia è impossibile stabilire che cosa è successo prima o che cosa è successo dopo, dove sia l'inizio e dove la fine o dove il culmine di un'azione. La successione cronologica è sospesa; di nuovo, l'effetto espressivo tende all'assurdo surrealistico.

Ebbene, questa perfetta coerenza tra la concezione dello spazio rappresentato, e la concezione del tempo suggerito, può essere ricondotta a una sua radice chiara. Questo fondamento, questa ispirazione, sta nella memoria e nell'intelligenza lirica e umoristica del pittore. Meloni dipinge non un mondo fisico, ma un mondo di immagini: tutte le cose vedute nei luoghi (negli spazi) più diversi, tutte le situazioni percepite nei momenti (nei tempi) più eterogenei. Chi raccoglie, sceglie gli elementi, li rimescola, è l'imprevedibile funzionamento dell'interiorità, della memoria attiva, che fa tutt'uno con la forza creativa lirica. Ma è una lirica che vorremmo denominare antisentimentale: consiste non nel subire passivamente l'influsso delle cose e delle esperienze e nel registrarne un contraccolpo, che rischierebbe di esaurirsi in un compiacimento intimistico quasi masochista; viceversa, è una lirica attiva, una risposta vivace e formicolante, gustosa e lucida insieme. A questo distacco dalle cose, a questo non subire passivamente gli influssi del mondo, diamo il nome di ironia. A quel più profondo e sottile distacco, che consiste nel non lasciarsi addolcire troppo, ossia nel non subire passivamente nem-

meno gli influssi della propria intima vita emotiva, a questo essere un pochino distaccati da sè stessi (un pochino, un filo, ma è sufficiente e decisivo), a questa indipendenza di fronte ai propri malumori, diamo il nome di autoironia. Ci sembra in tal modo di aver indicato le ragioni per cui si può parlare in Meloni di almeno tre livelli principali: racconto, lirica, autoironia. Il tutto come libertà personale di fronte a un sistema di elementi realistici.

Forse può essere utile, mediante un salto di vari decenni, delineare un confronto con le pitture del primo periodo. Quelle luci crepuscolari su lembi di periferie o di campagne, o negli interni; quelle figure umane dal gesto lento e doloroso. Là dentro, oggetti e figure si presentavano molto strettamente collegate tra di loro. L'immagine aveva aspetto in parte sentimentale, in parte naturalistico. Molta emozione e niente ironia. Se ora riprendiamo le pitture più recenti, troviamo che Meloni sostanzialmente si occupa di oggetti non troppo diversi: una donna, un angolo di casa, un interno, qualche arnese comune, mettiamo una ringhiera, una porta. Ma è totalmente cambiato il collegamento tra gli oggetti. Nel-

la fase giovanile, le figure si collegavano tra loro, e il pittore le registrava. Nella fase attuale, le figure tra loro sono staccate e rimescolate liberamente, e il pittore non solo le registra, ma le unisce e le domina nella sua mente. Vediamo, infatti, nella pittura con il bar, personaggi che non si guardano gli uni verso gli altri, ma guardano noi, guardano l'occhio del pittore che li fa vivere, o l'occhio nostro guidato appunto dal precedente occhio del pittore. Ciò vuol dire una cosa: l'unità compositiva, qualunque essa sia, ora non è più di origine naturalistica, ma di origine soggettiva; siamo passati dalla cronaca alla fantasia, e dal sentimentalismo alla lirica. E tutto questo, non gratuitamente, ma al fine di rimeditare la percezione della realtà.

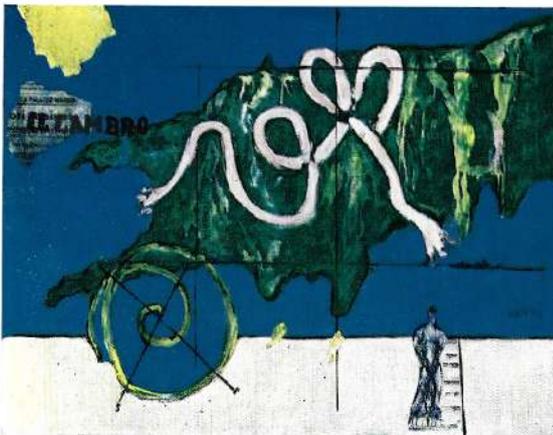
Forse è consentito dire che qui Meloni tira le fila di tutte le sue ricerche del passato, fin dalle malinconiche figure o dalle scene di paese e di periferia degli anni trenta. Il taglio formale e compositivo, nelle sue nette articolazioni, risente del post-cubismo del dopoguerra; il canto cromatico e l'inflessione lirico-poetica sono quelli delle Venezie e delle Brianze degli anni cinquanta, e l'immediatezza istintiva di certe movenze del disegno che racconta

quel che gli pare, o di certe sensibilità materiche e di pennellate, sono ricollegabili a quelle del periodo informale degli anni sessanta. L'incontro dialettico tra soggetto e oggetto, tra le cose e le mozioni interiori, tra strutture esterne e interiorità lirica, ha raggiunto in questi anni settanta una realizzazione di alto significato: la « comicità » come strumento fantastico, la libertà dell'uomo come scopo.

Giuseppe Curonici



*« Atrii » 1970 - olio su tela cm. 146 × 114
Collezione privata, Milano*



*« Il Lambro » 1971 - olio e collage su tela cm. 81 × 65
Collezione privata, Monza*