

MELONI

1965-1969

a cura di MARIO DE MICHELI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Ho visto i primi quadri di Meloni all'indomani della guerra, in una mostra, se ricordo bene, organizzata dal Fondo Matteotti e allestita in un salone della Scala. Ben pochi avevano visto la sua prima « personale » ordinata a Milano presso la Galleria Mazzucchelli. Il mio primo incontro con Meloni è quindi avvenuto davanti a due tele del ciclo dedicato alle « Donne ». Prima del '39, per Meloni, c'erano stati anni di solitudine, passati in quel di Lissone sulle pagine dei grandi narratori russi dell'Ottocento e intricati dentro una pittura fosca, desolata, carica di oscura pena e popolata di personaggi refrattari. Le « Donne » furono dunque, nel '46, la sua prima vera uscita in pubblico e il consenso che ottennero dimostra come venissero al punto giusto, in un momento cioè in cui l'esigenza di una pittura vivamente legata alle passioni dell'uomo si manifestava con la ripresa neocubista.

Fra il '39 e il '45 era perciò accaduto qualcosa che aveva spinto Meloni a uscire dal suo rifugio e a incontrarsi con altri artisti, gli artisti che insieme con Fumagalli costituivano già quel nucleo che poi, a fine guerra, confluirà nella Galleria « 15

Borgonuovo », dove, appunto, Meloni farà la sua prima « personale » dopo il conflitto. In questo periodo si colloca anche il suo rapporto con Breveglieri. Fumagalli ricorda, in una rievocazione scritta cinque anni fa, « le corse in bicicletta » fatte con Meloni « durante l'ultima guerra per trovare Breveglieri là nel suo eremo di Robbiate » e ricorda come « era incantevole la Brianza, coi suoi colli, coi bianchi paesini, col suo mare di verde sotto un cielo azzurro, cupo e gravido, quasi un manto di madre a riparare la sua creatura »: una Brianza che nei suoi chiari colori Meloni sembrava scoprite per la prima volta.

E' quindi vicino a questi artisti che egli prende contatto con tutta una serie di problemi che agitavano la situazione artistica milanese avviandola verso la scoperta della lezione picassiana di *Guernica*. A Milano, in tale direzione, operavano da tempo anche altri due artisti, che subito dopo la Liberazione s'imposero con l'intensità e la novità delle loro immagini: Morlotti e Cassinari. E' anzi da loro che si era generato in gran parte l'interesse per un particolare Picasso. A Roma su questa linea si muoveva Guttuso,

che con l'ala dissidente di « Corrente », l'ala cioè che rifiutava il vangoghismo espressionista, l'ensorismo, la pittura per approssimazione, aveva avuti sino dal '43 strettissimi e determinanti rapporti.

Meloni, con quella sorprendente sensibilità intuitiva, che resta una delle sue doti più singolari, sin dagli anni della guerra aveva senz'altro avvertito la necessità di un rinnovamento formale che in qualche modo lo tirasse fuori da un ingorgo espressivo di natura essenzialmente psicologica, da un subbuglio incontrollato dei sentimenti. Le sue « Donne » sono nate indiscutibilmente in questo clima, come testimonia il maggiore sintetismo della forma, che tendeva a creare una sorta di simbologia femminile stupefatta, staticamente assorta, dove il colore disteso in zone più larghe, prezioso e felpato, e al tempo stesso felicemente immediato, toccava risultati di intima suggestione. In altre parole, se è vero che l'influenza cubista c'è stata è anche vero che il cubismo di Meloni non aveva nulla di programmatico, non si sentiva trattenuto da nessuna regola preconstituita. Intuita una direzione, Meloni l'aveva intrapresa non come un viaggiatore efficiente e organiz-

zato, ma piuttosto come un divagante camminatore d'insoliti sentieri, senza soste o indugi fissati in precedenza. Voglio dire che in nessun modo la scoperta di una struttura formale come quella provocata dalla lezione cubista ha potuto diminuire la sua libertà d'azione e d'invenzione. La fantasia di Meloni era ed è rimasta una facoltà assolutamente non esorcizzabile, non riducibile ad un alveo costante: è una fantasia imprevedibile, che inaugura di continuo immagini diverse, senza preoccuparsi troppo di un'apparente coerenza.

Nel '50 i suoi « galli » sono apparsi una rottura nel tessuto dell'esperienza immediatamente precedente. Ma fino a che punto si è trattato di una vera rottura? Anche i « galli » avevano un valore di simbolo come le sue « donne », erano poeticamente enunciati come emblemi della terra, così come lo erano le sue « donne ». Ma forse è giusto rilevare proprio qui la radice popolare-contadina di Meloni, la sua inclinazione verso un surrealismo rustico che corregge e sollecita l'altrettanto presente vena del suo naturalismo lombardo. I suoi « galli » sono stati una puntata lirica di accesa evidenza, che

non discordava dalle « donne » altro che nei modi più arcaici e primitivi. A proposito di questi « galli » qualcuno ha parlato addirittura del bizantinismo di Meloni, abbagliato dagli smeraldi, dai topazi e dai rubini incastonati nello schema elementare del piumaggio, ma forse era più logico pensare ad un gusto ritrovato di folklore, ai galletti dipinti di smalto che un tempo segnavano la rotta del vento sui tetti delle case nelle campagne. Forse, insomma, è possibile tentare per Meloni un discorso analogo a quello che si può fare per uno Chagall, dove anche le scoperte delle avanguardie, dal cubismo al surrealismo, sono immerse in una tenera e spontanea favola contadina, trasformandosi in un linguaggio di candido fervore immaginativo. E dico questo non pensando solo ai « galli », ma soprattutto alle opere che egli va ormai dipingendo dal '66 a oggi.

Comunque, a voler suggerire una causale sia della stilizzazione che del gusto « pittoresco » e popolare dei « Galli », si possono senz'altro avanzare anche i nomi di Soldati e di Carrieri, che Meloni a quell'epoca frequentò assiduamente alla Galleria Borromini, dove tra l'altro i « Galli » furono esposti nel '50.

Gli azzurri intensi, i rossi coagulati, i verdi cangianti, i bianchi eburnei dei « galli » li ritroviamo nelle « Venezie », che segnano il periodo più sbrigliato di Meloni, quello in cui egli si abbandona all'estro di un cromatismo brillante, a una prova di splendori inusitati, che la città lagunare, coi suoi canali, le sue chiese, le sue cupole di verderame, i suoi colori rifratti gli suggerisce come un magico caleidoscopio su cui Meloni fissa la pupilla incantata. Sembra che in questa serie di tele egli misuri se stesso, misuri la sua energia plastica, felice e quasi meravigliato di trovarsi tra le mani un registro così ricco di forme e colori. Le sue « Venezie », a un certo punto, diventano una specie di puro esercizio dove il filo della ispirazione tende a spezzarsi e in qualche caso si spezza sia pure tra una pioggia di lapislazzuli e di ametiste.

E' nel '55 che Meloni trascorre dall'esperienza delle « Venezie » alla stagione « informale ». Ma l'informalismo di Meloni, nonostante le apparenze, è qualcosa di diverso da quello divulgato da una legione d'infaticabili operatori del gesto. In fondo per lui l'informale non fu che un modo per liberarsi dal rischio di una pittura

edonistica, quale era finita per diventare quella delle « Venezie », ritrovando il fondo della sua natura lombarda. Dalle « Venezie » all'informale non c'è dunque un semplice passaggio consequenziale, ma c'è anche un mutamento. A suo modo egli compiva una riconversione simile a quella di Morlotti, una riconversione cioè verso una percezione naturalistica del mondo, lasciandosi assorbire nelle fumose vaporosità del paesaggio, dai crepuscoli e dai tramonti, dagli umori delle fienagioni, dalle nebbie serali che tutto confondono e fondono. L'astratto di Meloni non è quindi mai stato astratto, era piuttosto un'immersione sensibile nel clima dei suoi paesi, per ricongiungersi al sentimento originale della sua ispirazione. Certo, in ciò ha pure avuto il suo peso la vicenda della pittura italiana e non solo italiana di quegli anni, ma Meloni vi ha reagito all'interno con le proprie preoccupazioni, nell'intento di salvaguardare un nucleo poetico che in qualche modo aveva forse messo a repentaglio. Non c'è da meravigliarsi quindi se è proprio di qui che riprende il suo contatto con la fisionomia delle cose, col profilo degli oggetti, con un discorso figurativo vero e proprio.

Il processo di emersione dall'indistinto naturale è già chiaramente riconoscibile quale in via di compimento nelle tele del '63-'64, in tele come le ripetute « Brianze » o come in *Giornata di vento*. Ancor più si preciserà nel '65, coi quadri esposti l'anno dopo alla Galleria delle Ore, nei « paesaggi » e nelle « metamorfosi » o in quadri come *Tempo di vendemmia*, *Giardino*, *Autunno*. Sono quadri dove il pennello dipana una matassa di colore spessa e grondante di luce in una sequenza di immagini che muovono verso una identità, verso una definizione meno approssimativa di se stesse. L'impasto corposo della materia è segnato di rilievi, di rughe, di scribilli impazienti, ma si va articolando e disponendo secondo un ritmo di spazi e d'oggetti costituiti.

La strada così è aperta all'ultima, più sicura e persuasiva impresa di Meloni, quella che s'inaugura nel '66 e che dura a tutt'oggi. In ciò che Meloni dipinge adesso non si riassume soltanto il senso di tutte le esperienze precedenti, ma direi che vien fuori in maniera finalmente lampante la parte più autentica, la sostanza più vera dell'ispirazione, dei sentimenti e dei presentimenti di Meloni, la ricchezza del-

la sua percettività, la freschezza della sua fantasia. Si può affermare che oggi Meloni non soffre più di alcuno impaccio, non soggiace più ad alcuna inibizione o « rispetto » per la « cultura figurativa d'avanguardia ». Egli è padrone assoluto della propria libertà, ne gode e vi si sprofonda dentro sicuro d'averne ormai in mano i segreti e le ipotesi, senza sgomentarsi davanti ai rischi che la fantasia gli propone con inesauribile gettito. Da questo punto di vista mi pare senz'altro che Meloni sia all'apice della sua carriera. Un anno fa m'è capitato di definirlo « pittore *sine lege* ». Mi sembra che una simile definizione possa restare. Meloni attinge come non mai alla sua vena più profonda: una vena dolce, favolosa, nebbiosa, intima ed elementare, folta di stupori, di minute sensazioni e di fragili come d'intense memorie, di tenerezze improvise e d'improvise ombrosità. Nei suoi ultimi quadri c'è la logica inverosimile o la suggestiva incongruenza di certe cantilene lombarde, di certe filastrocche balorde dove oggetti e animali si mescolano capricciosamente come per bonaria stregoneria, e c'è la raffinatezza, l'istintiva acutezza delle scelte plastiche insieme con una sorta di candida malavoglia per cui pare che l'immagi-

ne gli venga sulla tela suo malgrado, a frammenti, a frange, a ritagli, a residui di emozioni sensoriali, di soprassalti patetici.

Il fatto è che ogni opera di Meloni è una regione poetica, dove nulla germoglia che non sia spontaneo. La genesi delle sue immagini ha la sua origine in una tale condizione di perenne spontaneità, senza complicazioni fisiologiche e senza irritazioni psicologiche. C'è in lui, al contrario, una purezza lirica eccezionale, una costante e trepidante innocenza. I suoi quadri sono quaderni di un diario che si scrive da sé, per gli impulsi che gli vengono dalle ramificazioni più occulte dell'essere. Ogni « porzione » di realtà: il prato, la nuvola, il cancello di un orto, un albero, una foglia, una festuca, il muro di una casa, la curva di un sentiero, un rubinetto che spande, una chiave, la bicicletta; ogni figura, ogni « porzione » di vita: un profilo, una mano, la coppia, l'uomo che si fa la barba, il cane che esce dall'aiuola, la ragazza in bikini, il volto dietro la finestra; ogni apparizione, ogni elemento di ricordo o di riporto più diretto, entra a far parte di un contesto vivamente traslato, diventa nomenclatura poetica, sen-

za tuttavia perdere neppure per un istante la sua spoglia, dimessa verità quotidiana.

Con questa fresca apertura tra reale e fantastico, con questo senso di cronaca lirica della sua vicenda giornaliera di uomo che guarda il più piccolo avvenimento come ad un fatto insolito, sorprendente, degno di affettuosa memoria, sono dipinti i quadri di questi ultimi quattro anni, quadri quali il *Giardino magico*, *Il viandante*, *Piccolo giardino di città*, *Paesaggio con macchina*, *Finestra*, *Passeggiata nel bosco*, *Piazzetta*, *Appartamento al mare*. Come situare dunque questo più recente Meloni nel paesaggio della pittura d'oggi. Dopo tutte le osservazioni fatte fin qui, penso che la conclusione migliore sia ancora quella di considerare Meloni un « irregolare », un artista che va dove soltanto la ispirazione lo spinge, dove la curiosità della vita e della natura lo chiama. Anche i suoi contatti con l'arte sono di questo tipo. Egli si è sempre interessato di un altro pittore, di un'altra pittura, così come s'interessa dell'erba o di un bosco, di un sentimento o di un viso. Come s'interessa della vita. Che egli sia « un cuore semplice » secondo la descrizione flauber-

tiana del famoso racconto? Mi piace pensare di sì. Comunque, incontrarsi con Meloni è come incontrarsi con un miracolo, tanto è inconsueto e singolare il suo personaggio, tanto è insolito nel panorama artistico d'oggi: un miracolo terrestre, ad ogni modo, un miracolo senza beati nei dintorni, ma pur sempre un miracolo.

Mario De Micheli

« Piccolo giardino di città » 1966 - olio su tela cm. 65x81
Collezione A.M., Milano



- olio su tela cm. 116x89
Bandinelli, Viareggio

