

MARIO MELIS PITTORE (1906 – 1988)

BIBLIOGRAFIA

EMILIO GARRONI, *Mario Melis: un itinerario perplessa nella modernità* (*)

(...) Forse vent'anni, trent'anni fa, pensavamo ancora che la via maestra dell'arte moderna fosse già tutta segnata, irrevocabilmente, da un certo numero di punti fissi (indirizzi, autori, opere), materialmente determinati. Non erano, certo, punti individuati a caso, senza buone ragioni. Ma ci siamo resi conto che essi sono punti suscettibili di essere fissati, innanzi tutto, solo in rapporto ad altri punti che non era già parso conveniente tenere in considerazione. Quella "via maestra" era insomma uno schema non sufficientemente esplicativo, che non ci permetteva neppure, ad esempio, di comprendere a fondo i momenti che, pure, erano stati fissati come inderogabili. Avevamo puntato tutto su certi valori dell'arte moderna, riducendo il resto a sfondo oppositivo generico. Ora, ripeto, non è che si debba ribaltare rozzamente la situazione di allora, e far diventare figura lo sfondo, e viceversa. Si deve invece recuperare una nozione di "modernità" (tale da includere da sempre la cosiddetta "postmodernità") più plastica, più sensibile alla ipoteticità dell'esperienza, più ricca e più adeguata a ciò che è propriamente modernità.

Ecco, allora, che quel tratto di storia artistica, che ci riguarda più da vicino, perde il carattere del segmento retto, tracciato tra punti significativi fissi e ben allineati, e diviene piuttosto un groviglio di segmenti non lineari. O, meglio, un'area, un campo di itinerari possibili, effettivamente percorsi o solo percorribili. Meglio ancora: una costellazione di zone di condensazione ora disgiunte, ora parzialmente sovrapposte, ora rade, ora fitte; ora affioranti, ora sotterranee; ora clamorose, ora silenziose; ora nette, ora sfumate; ora programmatiche, ora quasi inintenzionali; ora più facilmente, ora più difficilmente definibili, in rapporto al contributo portato di volta in volta a ciò che già pensavamo essere, senz'altro, la "Storia". Ebbene, dentro quest'area bisognerà cercare di capire d'ora in poi — senza rinunciare, per questo, a giudizi prospettici — il percorso dei singoli, già consacrati o no. e ciò, anche e proprio per capire l'assetto, l'articolazione interna del campo della modernità. (Di fatto, credo che abbia prevalso finora la tendenza a trattare l'arte moderna secondo i grandi schemi consecutivi storico-stilistici dell'arte antica, anch'essi dati spesso, forse, per troppo pacifici. In ogni caso, non è sicuramente la stessa cosa, per esempio, un "attardamento" provinciale nell'arte antica, riconoscibile come tale, e un "attardamento", come dire?, "sincronico" nell'arte moderna: anzi, non più un attardamento, ma un percorso alternativo, anche se non rivoluzionario). E bisognerà anche rendersi conto, a queste condizioni, che sono stati e sono tuttora possibili — prima di un impossibile giudizio storico definitivo — itinerari solitari, magari anche ritrosi e sdegnosi, che fanno parte costitutivamente della modernità pubblica. L'"alternatività", e perfino la "separazione", ineriscono intrinsecamente alla nozione di "moderno". Nascono da quel

"possibile" — in cui coesistono, in guerra o in pace, innovazione e tradizione — che è la condizione primaria del "moderno", la sua determinazione più originaria.

(...) A questo punto, è forse più chiaro in che senso la perizia tecnica, unita a un eccesso di riserbo, potesse generare in me qualche sospetto, e in che senso, al contrario, un itinerario solitario, consumato nell'accrescere di continuo la perizia, possa essere riconsiderato da capo, oggi, come qualcosa di non puramente oggettivo. E, infine, neppure puramente soggettivo. Il rischio, l'avventura, la provocazione, l'innovazione, la palingenesi, il programma, il progetto, la negazione sono congeniali alla modernità, così come lo sono, o possono esserlo, il ritiro in se stessi, la perplessità, il riserbo, la riflessione, la nostalgia, il silenzio, il riconoscimento, la presenza. E si può, dunque, passare un'intera vita a lavorare instancabilmente per sé, rifiutandosi o quasi al pubblico, nell'angoscia di non poter esprimere, di non voler rendere pubblico ciò che di diritto è già espresso ed è già pubblico, senza per questo essere tagliati fuori dalla storia. Paradossalmente, soprattutto nella modernità, si può stare dentro al proprio tempo proprio perché se ne è fuori, l'"esser-fuori" essendo una modalità dello "stare-dentro". L'itinerario si svolgerà allora sotto il segno della perplessità, nel guardare da lontano ciò che accade vicino, comprendendolo forse solo a metà, e perseguendo nello stesso un personale costume artistico, fatto di costante applicazione tecnica, che richiede a ogni tratto una comprensione genuina, certo non esplicita, non intellettuale, ma profonda, e in ogni caso una partecipazione intensa, sia pure in negativo, "per assenza". Più profonde e intense, senza dubbio, della routine di chi semplicemente si accomoda e si adatta via via al "moderno" e alle sue variazioni, accettando in partenza un ruolo subalterno. Attraverso quella singolare comprensione, fatta inizialmente anche di incomprendimento, e quella singolare partecipazione, fatta anche di rifiuto, si attua una ricognizione, perplessa appunto, dell'intera modernità e possono infine maturare e sbocciare, come in questo caso, opere non solo straordinarie, ma anche straordinariamente moderne: quei disegni acuminati e splendidi, per esempio, o quei dipinti abissali e ferrigni.

Opere moderne e disseminate, nello stesso tempo, di sedimenti, di memorie antiche e recenti, di tracce inquietanti del lungo itinerario perplesso nella "modernità". Ma ciò non ha a che fare, credo, con il recupero dell'antico o della stessa tradizione moderna. Questi non sono che gli antefatti. E penso che sarebbe addirittura un errore andare a cercare riferimenti puntuali, che so?, al Mantegna o a Dürer, a Morandi, a Magritte o, magari, agli iperrealisti. Non perché, come si diceva una volta, questi materiali, abbastanza incompatibili del resto, si sarebbero trasformati nel frattempo in intuizione lirica, ma perché essi piuttosto si sono trasformati letteralmente in oggetti (come nel caso tipico dei recipienti morandiani), ritrasformandosi di nuovo in immagini, e di nuovo ancora in oggetti, fino ad approdare a un risultato finale che è, insieme, cosa e immagine, natura e memoria, realtà e artificio. In questo gioco incessante e ossessivo di trasformazioni, è essenziale naturalmente proprio la tecnica, ma non più come tecnica strumentale: è invece una tecnica giunta, come tale, al linguaggio, all'espressione, a quel senso nascosto che condiziona ogni nostra operazione, ogni nostra esperienza, e che è privilegio di ciò che chiamiamo "arte" portare dal nascosto all'aperto. Senza negarsi mai, ripeto, come tecnica.

Che dire, infine? È, certo, singolare che si maturi e si sbocci così tardi, e in modo così autorevole. Può forse accadere che si scopra in noi un talento insospettato, per tanto tempo impedito da circostanze esterne sfavorevoli? O può accadere, d'altra parte, che si lavori ostinatamente tutta la vita, con lo scopo di mettere a punto solo alla fine un linguaggio e un mondo così "perfetti"? Nel nostro caso, ad evidenza, non è accaduta né l'una, né l'altra cosa; ed è accaduto invece qualcosa e dell'una e dell'altra. Il ; lavoro è, sì, di tutta una vita, ma esso si è svolto, nel senso chiarito, sotto il segno della perplessità. E il talento si è, sì, rivelato in pieno soprattutto alla fine, ma proprio perché a quel punto si è rivelato il senso di un lungo itinerario perplesso. (...)

(*) in Catalogo mostra "Pictura Versus Natura: De Rerum Natura. Opere 1975-1987", Galleria A.A.M., Roma 1987, pp. 3-4.

FRANCESCO MOSCHINI, *L'invenzione della natura* (*)

(...) M. Melis ha ostinatamente condotto la propria costante e paziente ricerca sul filo di una sperimentazione tesa alla costruzione di un vero e proprio «laboratorio della pittura». Ed è allora, per una sorta di progressione alchemica, che egli ha scelto di condurre la propria ricerca sul versante della pura invenzione, nonostante l'apparente ed esuberante naturalismo di fondo delle sue opere, costringendosi così ad una elaborazione in vitro fuori da qualsiasi diretta suggestione naturalistica. Una ricerca dunque che ha sempre opposto all'idea di una pittura da cavalletto, da elaborare all'aperto, un'autoriflessiva pittura d'interno come se si trattasse di dimenticare il mondo se non proprio di negarlo. È per questo allora che tutto il lavoro di M. Melis sembra porsi come problema di fondo l'artificialità del linguaggio, delle cose, delle forme e della natura, per estendersi poi, più amaramente se non drammaticamente a più disincantate considerazioni sull'esistenza stessa. Quel suo ossessivo sottrarsi al mondo allora, per tragarlo soltanto dalla parzialità della finestra dello studio in cui per anni ha lavorato, piuttosto che dalla terrazza dello stesso che gli deve essere sembrata troppo spalancata sull'universo, non poteva trovare approdo più adatto e consono al suo lavoro se non nella ristrettezza del piccolo vano in cui ancora oggi continua a lavorare. Sullo stesso piano poi, il suo guardare agli sconfinati territori della pittura, gli deve aver procurato una sorta di vertigine provocata dagli infiniti intrattenimenti offerti da quella Babele del linguaggio, che gli ha fatto ben presto individuare, in piena autonomia, quell'universo artificiale in cui poter ricostruire, con modi e tecniche del tutto personali, il suo «diverso» ed acquietante universo. Ed alla ricreazione di questo universo egli si è fin da sempre predisposto con una magistrale capacità di tecniche e di metodi, di conoscenza profonda dei più differenti materiali e del loro comportamento, interrogandoli continuamente con la sua maniacale manualità e facendo sempre reagire il vitalismo della sua voracità conoscitiva con il confronto diretto delle sollecitazioni da lui provocate.

È allora difficile ricostruire ed indicare nella più adeguata dimensione di pure «atmosfere parallele» quegli apparenti accostamenti che ad uno sguardo affrettato sembrerebbe di poter superficialmente istituire tra l'opera di M. Melis e alcune particolari figure dell'intero corso della storia dell'arte. La raggelante minuziosità del trasognato realismo di A. Donghi per il quale anche il solo fruscio delle fronde mosse dal vento poteva costituire una sollecitazione impropria per quell'improbabile eccesso di movimento, può essere soltanto rammemorata, e certo non come suggestione pittorica, dalla trepidante intensità di quella natura riproposta da M. Melis nella sua inquietante teatralità, con il suo eccesso di verità e con l'epicità della troppa luce che scaturisce da quel buio abissale. Allo stesso modo, il terrificante surrealismo animato dalle enigmatiche presenze incombenti di alcune figure premonitrici, messe in posa per un finale costruito appositamente per scatenare la parte più rimossa dell'inconscio collettivo, proprio di gran parte del lavoro di H. Rousseau «il doganiere», può essere ricollegato soltanto come memoria sotterranea al lavoro di M. Melis. Nel tumultuoso presentarsi alla ribalta di quelle sue indagini ravvicinate sulla natura, privilegiata nel suo andamento rasoterra la rappresentazione è costretta a rovesciarsi in avanti, verso lo spettatore, come se non ci fossero limiti tra il luogo della rappresentazione stessa e quello di chi guarda. Non si tratta mai infatti per M. Melis di riproporre con la sua pittura una finestra spalancata sull'universo, ma di ricreare, con la ferrea logica della costruzione artificiale del linguaggio più sopra indicata, una continuità affidata più che alle leggi di definizione prospettica, a quella voglia di trasbordare cui il quadro sembra alludere. Ciò che ci separa allora dall'opera e ci riporta alla condizione di puri spettatori, estranei a quell'incontaminato universo ricreato è proprio la ripresa stessa dell'opera, quel suo farci sprofondare soltanto con lo sguardo all'interno. Con la tecnica della messa a fuoco che ci avvicina soltanto, senza volerci mai introdurre, la veduta ci costringe e ci colloca nel limbo della pura aspirazione senza mai farci sentire appaesati in quel mondo che non è per noi e che sopravvive proprio perché noi in quel luogo non ci siamo. Al massimo potremo solo scoprire alcuni indizi, alcune memorie abbandonate, quei frammenti di realtà che ci parlano ancora come semplici tracce di quei luoghi dell'abbandono, della solitudine di quel deserto pieno di attese, anche se mai potranno essere fiduciose attese nelle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità.

Se allora il naturalismo seicentesco, e non tanto il versante idealizzante berniniano, ma piuttosto quello caravaggesco, più prorompente nella sua quotidianità, col suo tentativo di avvicinare il cielo alla terra, il soprannaturale alla verità ed alla durezza dell'esistenza, sembra potersi rileggere in filigrana in alcune accese esplosioni ed enfattizzazioni naturalistiche di M. Melis, basterà osservare come nel caso di questo artista l'exasperata ricostruzione di alcune zolle, del minuto fogliame o di alcune erbe, rese più vistose dalla loro stessa turgida configurazione, nell'exasperazione dimensionale delle stesse, in quel loro vero e proprio spiazzamento, tenda a creare distanze, a sottolineare allontanamenti dall'apparente oggettività in nome di quella poetica dell'allontanamento dai luoghi così poco frequentati dalla «estrema finzione» dell'intera cultura figurativa. E, risalendo oltre, non ci si potrà non accorgere di come la frantumata vivisezione naturalistica, resa nella sua frastagliata accidentalità, del Pinturicchio, pur nell'assonanza di quell'amore per il

grande «frantumo» di M. Melis, si risolve ora in una più distesa impaginazione. La ripresa a volo di uccello o le incombenti quinte rocciose restituiscono allora non il «luogo dell'evento» e dell'attesa ma il desertico territorio di una incombente minaccia perenne se non la spietata e lucida ricognizione da «giorno dopo», senza più neppure la speranza del beneaugurante ritorno della colomba come promessa di continuità. Così pure l'universo mantegnesco con la sua «natura architettata» per dare ordine e misura al paesaggio si traduce nell'azzeramento di qualsiasi storicità con cui M. Melis elenca e dispone, come puri materiali, i frammenti della storia, depositi sulla ribalta, evitando che il tumulto dell'insieme possa provocare speranze in un nuovo riordino, nell'avvento di qualsiasi improbabile nuova classicità. Se infine il trascorrere uniforme della luce di Piero tende ad uniformare in una riconquistata idealità uomini e cose, naturale e artificiale, in una spazialità più mentale che dovuta alle leggi matematiche che la sottendono, la luce di costante intensità che permea soprattutto i disegni di M. Melis, costruisce in realtà e sottolinea la diversità delle singole presenze pittoriche. Queste sono confrontate per una pura legge di giustapposizione ed esibiscono il loro essere semplicemente accostate secondo una logica di pura vicinanza, proprio per la loro dichiarata reciproca estraneità. Quando, nelle tempere più grandi, luce ed ombra si confrontano, la loro compenetrazione è invece tale che la luce sembra quasi sgusciare dalle tenebre, senza mai essere da queste provocata, ma, semmai, soltanto rafforzata come improvvisa accensione, come bagliore accecante destinato a dissolversi con la rapidità della sua stessa apparizione. Ciò che trattiene allora ancora per un pò la luce di quelle opere è la sua capacità di raprendersi e di diluirsi, quasi sfumando, tra quei pochi elementi che la possono ricevere senza farla scivolare, come accade alle foglie o alle spighe: ancora pochi attimi e quegli ultimi fuochi potrebbero spegnersi e tutto ripiombare in una notte in cui tutto diventa indistinto, in cui nulla è più riconoscibile se non come pura parvenza, come pura sagoma in un allucinato teatro delle ombre.

Ed è questa continua oscillazione tra la matericità esibita quasi a restituire la prorompente fisicità degli oggetti così come della natura e la loro assenza di struttura, di intima costruzione che faccia cogliere il senso stesso del loro stare, della loro «firmitas», a farci rileggere il senso dell'intero apparato della rappresentazione pittorica di M. Melis. Più che nella sua esuberanza d'immagine, il senso riposto va colto allora nella precarietà e nella provvisorietà delle figure e delle cose come se si trattasse di mostrare equilibri raggiunti con un grande sforzo destinati però a richiudersi su sé stessi, come se dovesse calare un sipario a determinare la fine della rappresentazione. È allora interessante osservare come il complesso gioco di invenzione figurativa possa muoversi nell'opera di M. Melis tra l'adesione veristica più attenta che mostri ogni fenomeno anche con la sua verità più ovvia ed il più azzardato paradosso costruttivo e figurativo. La roccia in bilico resa stabile da esili sostegni più che alludere alla paziente costruzione della Torre di Babele, con i suoi tempi trascinati, con gli sforzi umani che si possono leggere dietro l'illusoria impresa, sembra allora tramutarsi nell'instabilità della pura apparizione momentanea, resa ancor più evidente dalla sua invasione del campo visivo per un eccesso dimensionale, per quella sorta di rigonfiamento spontaneo che la condanna ad avere una vita molto limitata sino a

far presagire il suo rovinare nel deserto sottostante. Ma non sarà allora la desolazione e la nostalgia per il gracile tempietto abbarbicato sulla sommità a rendere angosciante ed inquietante quell'immagine. Lo sarà piuttosto la semplice constatazione che in realtà saranno soltanto quelle esili presenze arboree, rarefatte anche nella loro disposizione, a sopravvivere come scheletriche presenze in un deserto di segni più tragico proprio per la sua indifferenza alla sopravvivenza di altro che non sia il loro esclusivo ciclo biologico. Ed il ricorso continuo da parte di M. Melis all'ingigantimento costringendo gli oggetti a pararsi davanti perentoriamente, a porsi come baluardo impenetrabile tra cui faticosamente qualche segno di vita riesce a farsi strada o, quando diventa più consistente, costretto a ridursi a puro fondale di riverbero di quelle ingombranti presenze, non può che evidenziare il privilegio concesso dall'autore all'artificialità di quelle figure che giocano il loro spietato ruolo di semplici comparse, tragiche nella loro absolutezza, nella loro fissità, nella loro altera ed austera compostezza, nella durezza infine della loro «disposino», scaraventate come sono alla ribalta per non mostrare troppo, per non lasciar intravedere troppo. Ed anche la loro stessa configurazione materiale di modelli costruiti artificialmente ed uniformati dalla stessa patina cromatica, toglie loro ogni edulcorata possibilità di appartenenza ad un privato universo di «ready made» trepidamente accolti e collezionati in un mondo ridotto a pure sopravvivenze. In realtà, la lucidità con cui sono stati pazientemente piegati ad una totalizzante volontà di controllo per rispondere non con la loro diversità formale ma con la loro scheletrica ed asettica nudità, con la loro teutonica fissità o con una parallela fluidità formale, rappresa nei suoi andamenti più abbandonici, non fa che confermare il loro assoggettarsi ai meccanismi della pura finzione cui l'acribia filologica dell'artista li vuol ricondurre, al di là di ogni partecipato sentimentalismo cui sembrerebbero doversi ricondurre proprio in quanto creature ideate, coltivate e poi rappresentate dallo stesso artista. (...)

(*) in Catalogo mostra "Pictura Versus Natura: De Rerum Natura. Opere 1975-1987", Galleria A.A.M., Roma 1987, pp. 5-6.

VERA PIRRÒ, *Mario Melis "Iconografia del lutto"* (*)

Nell'inquieto panorama contemporaneo, Mario Melis si distingue per la costanza e la fedeltà alla propria ricerca, volta piuttosto alla messa a punto di tecniche pittoriche che all'invenzione dell'oggetto della rappresentazione, sino a trovarsi, oggi, sorprendentemente allineato alle ricerche più avanzate dell'arte contemporanea.

(...) Tutta la sua opera corre sul filo di una ambiguità inquietante in cui l'apparente idealizzazione della natura, nei suoi aspetti positivi, è costantemente provocata dai simboli di morte che vi irrompono. Né Melis è un pittore di paesaggi, questi emergono piuttosto dalle profondità della memoria, è dunque, non la rappresentazione di una natura vissuta, ma elaborata e ricostruita, anche tecnicamente, ripercorrendo la "storia" delle sue

rappresentazioni, riconducendo in primo piano ciò che nella pittura del '300 fino al primo Rinascimento era sfondo. Il dialogo violento e contraddittorio tra la natura e la pietra, tra l'anelito alla vita della vegetazione, accuratamente e minuziosamente riprodotta nei toni luminosi della tempera, e il senso di morte e sterilità della pietra, fino alle presenze umane suggerite dalle tracce del loro passaggio, o dall'affiorare lontano di uno skyline privo di emergenze. Artista insieme anti-urbano e anti-naturalista Melis gioca con i toni naives e fiabeschi della sua pittura, per proporre in realtà un'opera estremamente intellettuale, nella quale il compiacimento tecnico maschera i toni critici. Si vedano al proposito i suoi Gruppi di famiglia o le Nature morte con la ripresa, quasi letterale di figure morandiane ironicamente decontestualizzate, o la polemica rilettura del mediterraneo di G. De Chirico, ma anche il rovesciamento della poetica di tutto il Verismo. Se infatti in quest'ultimo caso la natura era un concetto da conoscere attraverso l'osservazione, per Melis essa sembra platonicamente emergere dal fondo della memoria; Ma sono soprattutto i simboli di morte ad affiorare costantemente in forme e modi diversificati da ogni suo quadro; siano essi la memoria dei paesaggi di pietra di A. Mantegna o i dechirichiani frammenti dell'antico, o, ancora, il simbolismo dell'uovo, in tutta la sua ambiguità, o, più semplicemente, quelle tracce che indicano il passaggio e l'assenza dell'uomo: la bottiglia di "Presenze", le bambole di "Le due bambole", il pallone della "Gita" fino a "La brocca", con tutto il suo messaggio esplicito di lutto. Artista della riflessione Melis coniuga le distese immagini di vita alle concentrate e violente immagini di morte che, abbandonati gli ampi spazi della tragedia, irrompono nel quieto paesaggio toscano o nella lirica descrizione del sottobosco fino alla improbabile memoria del tempio in precario equilibrio sulla grande roccia.

(*) In "Segno" Notiziario internazionale di arte contemporanea", a. XI, n. 69, ott.-nov. 1987, pp. 66-67.

DUCCIO TROBADORI, *Ditelo con i fiori* (*)

Mario Mafai dipingeva i fiori secchi, e i fiori secchi erano un pretesto poetico vigoroso, per la materia scintillante e addensata che il pittore faceva circolare nei suoi quadri, componendovi forme, e metaforizzando uno scenario di natura «silente», o pure «morta», fatta di interni drappeggianti di colore, e di, raccolti casualmente, vegetali. Il piacere ha diversi aspetti: può essere addirittura «paesaggio» nel momento in cui lo sguardo pittorico si traduce in una dettagliata analisi delle parti, e di uno scenario che dalla natura ordisce la trama di una quinta, la disposizione di un piccolo teatrino di figurette amministrato da una dimensione pressoché omogenea dell'aria e della luce. Osservando le piante, gli scenari, i fiori dipinti da Mario Melis, singolare artista esordiente in mostra più che ottantenne, ho pensato ai fiori secchi di Mafai, per singolare contrasto e affinità. Il contrasto: una pittura di opalina, trapunta col fiato, tanto da far ricordare un altro esperto di «restauri», Antonio Donghi, a fronte di una materia aggrovigliata, elaborata, e mossa, come quella di Mafai.

L'affinità: una certa idea della natura che, per quanto colta in riferimento al ritmo vitale, resta pur sempre, inquadrata nell'immagine dipinta, una natura morta.

Mafai, cioè, non era naturalista. E Mario Melis (...) è men che meno, col suo piglio di minuzioso botanico pittore, un innamorato della «visione naturale». Vi è in Melis un timbro metafisico, e algido, che sconta l'apprensione estetica come proveniente da precordi lontani, quasi dipingesse un «hortus conclusus» di altri pianeti, irraggiungibile, intoccabile, da vedere dietro una lastra di vetro. Anche lui, come Sbarbaro, sembra amante dei più curiosi «licheni» della terra: vegetali senza voce, quasi senza anima, e per questo maggiormente da amare. (...)

(*) in "Rinascita", n. 41, 24 sett. 1987, p. 21.

© 2011 - Archivio Mario Melis, Roma.