

FRANCESCA ALIX NICOLI

FAUSTO MELOTTI

E L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA

Di ogni rivoluzione artistica gli spiriti meno avveduti percepiscono solo il lato distruttivo. Fra il pubblico, per reazione alla paura di dover pensare; fra gli artisti che combattono per questo nuovo ideale, per frenesia. Così è che, anche per l'arte astratta, si sente parlare di castrazione dal pubblico, di distruzione della pittura e della scultura da parte di certi artisti.

La tradizione non è la storia dell'arte. La tradizione per Cézanne è il Cinquecento veneziano. Per Carrà è Masaccio. Noi crediamo all'ordine della Grecia.

Quando l'ultimo scalpello greco ha finito di risuonare, sul Mediterraneo è calata la notte. Lunga notte rischiara dal quarto di luna (luce riflessa) del Rinascimento. Ora sul Mediterraneo noi sentiamo correre la brezza. Ed osiamo credere che sia l'alba.

Fausto Melotti

SOMMARIO

Realizzazione del volume
Gli Ori, Pistoia

Progetto grafico, redazione e impaginazione
Gli Ori Redazione

Crediti fotografici
Archivio di Stato di Roma pp. 114, 115
Archivio Melotti pp. 49, 50, 53, 55, 77, 79, 141
Archivio Nicoli pp. 111, 112, 113, 116, 117,
118, 119, 120, 11, 122, 140, 144, 145
Archivio Pollini pp. 104, 105
Foto Crimella pp. 58, 59, 78
Lachaise Foundation, New York p. 29
Succession Picasso, by SIAE 2015 p. 30

Impianti e stampa
Bancocchi e Vivaldi, Pontedera

Versione aggiornata, riveduta e corretta
del testo, dell'apparato iconografico
e dei riferimenti bibliografici
di *Le giuste premonizioni di Fausto Melotti*,
pubblicato in prima edizione
presso Roberto Meiattini Editore nel 2004.

L'editore rimane a disposizione degli aventi
diritto per eventuali fonti iconografiche non
identificate

ISBN 978-88-7336-550-1
© Copyright 2015
per l'edizione Gli Ori, Pistoia
per il testo l'autrice
tutti i diritti riservati

www.gliori.it
info@gliori.it

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO I	
ANNI TRENTA	13
I.1. Fra avanguardia e retroguardia	13
I. 2. Astrattismo e figurazione	40
CAPITOLO II	
L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA	65
II. 1. Un razionalismo mediterraneo	65
II. 2. Si edifica l'Eur	84
II. 3. Colossi alla deriva	102
CAPITOLO III	
ANNI OTTANTA	135
III.1 Ritorno alle antiche premonizioni	135
POSTFAZIONE	
di Marta Melotti	149
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	151
INDICE DEI NOMI	156

INTRODUZIONE

Quelli del terzo decennio del secolo scorso furono anni difficili per i pionieri dell'astrattismo. La primissima avanguardia astratta fece fatica ad esprimersi liberamente e ad affermarsi nel nostro paese, stretta com'era fra Novecento Italiano e le altre correnti dell'arte ufficiale. Queste ultime erano tutte a vario titolo allineate sul registro della realtà. Rispetto ai ritmi lenti della società, le avanguardie sono in generale più avanti, più fantasiose, libere, possono inventare interi quadri di valori nuovi, e possono contrapporli o nel migliore dei casi imporli al resto del mondo.

A inizio Novecento gli artisti astratti intendevano diventare i più fini interpreti del proprio tempo, capaci di dar presagi, chiarissimi e netti, sul futuro, come i profeti. Erano pronti a scommettere che il loro sogno, ridisegnare il mondo a partire dall'estetica delle macchine, in un futuro più o meno prossimo si sarebbe avverato.

Oggi quel sogno si stempera in qualcosa di più vago, ed è senz'altro meno iconoclastico. Col venir meno della *vis polemica* che è propria delle squadre di calcio e dei partiti politici, siamo in grado di osservare più serenamente le tendenze espressive che battagliarono nella stagione artistica degli anni trenta, e al di là di opposizioni che restano comunque valide, sia di fatto che di principio, siamo in grado di cogliere somiglianze inattese, una stessa temperatura culturale, quando non ci appaiono addirittura accomunate da una stessa aria di famiglia, uno *zeitgeist* timbrico, lucido e cristallino. Questo, che ne tiene le fila e le intreccia tutte insieme malgrado che divergenze ideologiche e stilistiche evidentissime ed incontestabili ne segnino la distanza, fornisce il grado e la misura in cui ciascuno di noi è figlio della propria epoca, e siamo, in forza della nostra inaggirabile situazione storica e della nostra strutturale connotazione temporale, come fratelli, divisi da liti sulla discendenza e spesso in discordia su chi abbia il palmares dei meriti e delle meda-

glie in quell'inutile e beffarda staffetta che è la vita, ma uniti e comunque confusi in un medesimo destino. Come ben oliati ingranaggi, le diverse posizioni sembrano ora capaci di portare la macchina del loro miracoloso incontro fino a noi. Incredibilmente fra gli attori protagonisti di quest'incontro fra tendenze contrarie troviamo Fausto Melotti, che insieme al cugino Carlo Belli, teorico del primissimo gruppo degli astratti, e a Lucio Fontana, fu fra i protagonisti delle prime avanguardie italiane. Ma anche lui come moltissimi della sua epoca capitolò presto e aderì nel giro di pochi anni al cosiddetto "ritorno all'ordine", una vera e propria ondata di "realismi" che era dilagata in ambito internazionale dall'Urss agli Usa passando per la Francia e persino per il Messico.

Melotti era stato spinto dall'esigenza di far proprio lo spirito delle commissioni ufficiali, né più né meno che Lucio Fontana, mentre nelle occasioni espositive in gallerie private la sua aderenza al codice astratto era rimasta piuttosto netta. Lo scultore roveretano si era formato nell'ambito del Politecnico di Milano, dove si era laureato in ingegneria, e qui aveva trovato la propria cerchia di amici: egli si era abbeverato all'Esprit nouveau del purismo architettonico emanato direttamente dal capofila del movimento per l'architettura moderna, Le Corbusier.

Che già nel 1918 l'importante architetto si esprimesse contro l'avanguardia cubista e proclamasse la nascita di una nuova era, la società delle macchine, subito identificata con la perfetta linearità e pulizia degli edifici moderni, e che la forma d'arte ad essa corrispondente dovesse esprimersi sotto un segno assolutamente antropocentrico ed antropomorfo, costituisce la premessa del subitaneo passaggio alla figurazione da parte del nostro. Questo è tanto vero che intorno al 1975 Melotti rimise ordine fra i pezzi restanti da un progetto risalente agli anni 1939-1942, dando alla luce un interessante "bozzetto per un monumento". Si trattava di un rilancio delle antiche premonizioni, un sogno metafisico e moderno, che a nostro modo di vedere segnala la contiguità fra i fenomeni artistici degli anni trenta e quelli degli anni ottanta. Quelle quattro colossali statue di marmo erano tratte dal gelo e dal nitore, dai silenzi e dalle paurose zone di vuoto che incombono in maniera sinistra nelle tele dechirichiane. E dovevano essere ambientate, ma non vi arrivarono mai, in piazze d'Italia create con edifici svettanti costruiti con i più nuovi materia-

li, vetro e cemento armato. Come immensi teatri d'ispirazione metafisica, le decorazioni dovevano essere collocate sullo schema rigido ed angolare dei palazzi moderni, proprio come anni dopo avrebbero insegnato gli architetti post-moderni. Per la realizzazione dei marmi commissionati dall'Esposizione Universale di Roma, nel 1941 Melotti s'era rivolto alla "Ditta Prof. Comm. Carlo Nicoli", e siccome in quel laboratorio sono rimasti documenti d'archivio, affascinanti figuroni in gesso ricoperti dalla polvere del tempo, e persino una colossale scultura in marmo all'ombra della quale la scrivente è cresciuta, meritava esaminare con una certa accuratezza la plausibilità di quell'idea. È così emerso che le sculture neoclassiche di Melotti erano il frutto di una completa adesione, da parte dell'artista, a motivi di origine greca quali il canone, la regola matematica, insomma. Quegli stessi motivi peraltro erano stati alla base della sua precedente produzione astratta. Si trattava della scultura come teoria contrappuntistica o musicale, e Melotti avrebbe trovato, nel contesto architettonico previsto, un'occasione meravigliosa per mettere in opera qualche concetto astratto, e riflettere insieme sugli spazi, spazi armonicamente articolati nei volumi: non si trattava di collocare una massa isolata nello spazio, ma di sintonizzarsi con un altro compagno di strada, l'architetto Gino Pollini, e con lui creare una nuova piazza romana in vista dell'Esposizione Universale, un ambiente ampio, attraversato dal vuoto, metafisico. L'insieme di vuoti e pieni nasceva come un'aria musicale composta da pause e riprese, in un parallelo fra musica e scultura, ove il vuoto corrisponde al silenzio e si tratta come un elemento compositivo né più né meno del pieno. Sembrerebbe che, nel passaggio dall'astrattismo ad una nuova figurazione, l'artista abbia anticipato di mezzo secolo correnti affermatesi solo alla fine degli anni settanta, vale a dire il citazionismo, le installazioni, e una serie di riflessioni sull'arte ambientale che autorizzerebbero a fare di lui un lucido e inconsapevole precorritore del postmoderno.

Pareva che queste fotografie di pietra avessero fatto il loro tempo, invece qualche settimana fa ne è stata inaugurata una, colossale, a Torino. Fra vent'anni solamente essa non sfuggirà al suo destino che è quello di apparire ridicola come oggi appaiono i vari monumenti a Cavallotti, a Pietro Cossa e a Minghetti sparsi nelle piazze italiane. Le statue antiche resistono nella loro nobiltà perché l'artista ha loro sottratto ogni accenno alla contingenza, avendo in onore quel "verismo"

che, sul principio di questo secolo, diede invece il brivido sublime alla onesta borghesia canonichiana. [...] In generale gli antichi rifuggivano dal monumento ad personam e preferivano ritrarre gli abitanti dell'Olimpo, oppure alzavano l'opera a intenzioni astratte con il vestire di panni umani concetti sentimentali. Se ritraevano il personaggio di questa terra, allora [...] nascondevano gli elementi contingenti (moda) facendosi servire alla plastica generale dell'opera, anziché mettere la plastica al servizio della loro figurazione. Ecco il segreto¹.

Dalle colonne de «Il popolo di Brescia», il giornalista affermato, Carlo Belli, cugino del nostro, tuonava contro le “fotografie di pietra”. Era il 1937, e circolava ormai da due anni *Kn*, opera letteraria di Belli da tutti considerata come il vangelo dell'astrattismo. Stanchi residui di un verismo di stampo ottocentesco, quelle statue erano destinate alla scomparsa come inutili moltiplicazioni di una realtà già di per sé opulenta. Oppure, a voler continuare con lo scimmiettamento della realtà, l'unica via per resistere nel tempo era sottrarre all'arte ogni accenno alla contingenza, privarla dei panni dell'epoca, alzare “l'opera a intenzioni astratte”, come gli antichi. Il segreto era tutto lì².

1. Carlo Belli, *Monumento a Marconi*, «Il popolo di Brescia», 31 luglio 1937, conservato presso l'Archivio Belli, a cura di Elena Cavallo, Mart, Rovereto.

2. Carlo Belli, *Kn*, Edizioni del Milione, Milano 1935 (ristampa Scheiwiller, Milano 1972)

CAPITOLO I ANNI TRENTA

I.1. FRA AVANGUARDIA E RETROGUARDIA

Si danno strane “evoluzioni” nella produzione scultorea di Fausto Melotti, come quella per cui, sul finire del terzo decennio del Novecento, lo scultore roveretano operò un ritorno alla scultura tradizionale in apparente contrasto rispetto alle prime opere, esposte intorno al 1935, d'ispirazione astratta. Per comprendere questo passaggio, occorre contestualizzarlo nel quadro del “ritorno all'ordine” come fenomeno più ampio caratterizzato, alla soglia degli anni venti, dall'interruzione delle sperimentazioni dell'avanguardia cubo-futurista, e più tardi da una sempre più decisa ripresa della figurazione di stampo neoclassico. La ricostruzione della temperatura culturale di quegli anni costituisce lo sfondo necessario per seguire questo rovesciamento nella poetica dell'artista, quando essa non serva a mostrare evidenti linee di continuità fra le prime opere astratte e le sculture neoclassiche datate 1939-1942. Con ciò non intendiamo sostenere che le sculture in marmo di Melotti rappresentino opere d'avanguardia alla stessa stregua delle precedenti opere astratte, solo perché in ambo i casi si tratta di creazioni originali dello stesso autore. Nel ritorno all'ordine non possiamo che scorgere un movimento rivolto programmaticamente alla tradizione piuttosto che all'innovazione. Resta da chiedersi come e perché un così fine e precoce interprete della modernità sia stato assorbito nella generale inversione di marcia che un po' tutti andavano compiendo, compresi Pablo Picasso e Lucio Fontana, in quel torno d'anni. Noi preciseremo che data la sua diffusione internazionale e la sua estensione ben oltre i confini dei regimi totalitari della prima metà del Novecento, non si trattò di una scelta oscurantista dettata dal governo Mussolini. Come fatto interno all'arte, l'audacia delle avanguardie storiche, richiedeva qualche tempo per essere digerita a pieno tanto che fu poi ripre-