

LA CERAMICA SCOPERTA E DIMENTICATA: UN CATALOGO PER FAUSTO MELOTTI

Pier Paolo Pancotto

«È intelligente, ma non è scultora» dice Carlo Carrà nel 1935 a proposito delle opere di Fausto Melotti esposte al Milione di Milano. Una considerazione, questa, dura da accettare per il giovane artista nel momento in cui, completata la propria formazione sotto Adolfo Wildt all'Accademia di Brera in compagnia di Lucio Fontana, presentava al pubblico gli ultimi esiti della sua ricerca, a quella data linguisticamente in sintonia con quella degli altri componenti la compagine astrattista composta da Reggiani, Rho, Licini, Veronesi, lo stesso Fontana e stretta intorno alla galleria milanese dei fratelli Ghirinhelli. Una considerazione che sommata alla

scarsa fortuna critica che proseguì ad accompagnare il suo lavoro nei tempi immediatamente successivi spinse Melotti ad allontanarsi dal gruppo per indirizzarsi, nella stagione a ridosso della seconda guerra, verso uno stile più marcatamente figurativo.

Al contempo maturò in lui un forte interesse per la ceramica materia nella quale si cimentò con maggiore decisione dagli anni Quaranta e dalla quale non si allontanò più fino alla fine dei suoi giorni. Da *Lettera a Fontana* del 1944, avvio ideale di questo percorso, ai *Teatrini* e i *Vasi* degli anni Cinquanta passando attraverso le grandi decorazioni d'interni ed agli allestimenti



architettonici nati dalla collaborazione con Giò Ponti Melotti adoperò le terre e gli smalti come mezzo privilegiato nella sua produzione plastica raggiungendo attraverso loro alcuni tra i più alti approdi del suo intero percorso creativo.

Ed è a questa parte della ricerca di Melotti, sulla quale il Mart di Rovereto ha organizzato lo scorso anno una specifica rassegna, che Antonella Commellato e Marta Melotti si sono concentrate dando vita al catalogo generale della sua opera in ceramica, lavoro ampio quanto necessario. Ampio per la ricchezza degli apparati documentari, sostenuti in gran parte dal materiale bibliografico ed iconografico proveniente dall'ar-

chivio personale dell'artista; necessario in quanto approfondisce la conoscenza della sua scultura in ceramica e con essa quella di un fenomeno più largo. Quello che ha visto alcuni dei protagonisti della scena artistica italiana ed internazionale per lunghi tratti del '900 confrontarsi con questo campo d'applicazione - un esempio su tutti: Lucio Fontana - ancora scarsamente approfondito dagli studi se non, in alcuni casi, quasi del tutto trascurato.

Fausto Melotti. L'opera in ceramica a cura di Antonella Commellato, Marta Melotti Skira 2003, pp. 475.

agendarte

— **BOLOGNA.** Paolo Giorgi. *Opere recenti (fino al 25/03)*. Personale con una quindicina di dipinti di Giorgi (classe 1940), interprete di una figurazione densa di riferimenti letterari. Galleria d'Arte Stefano Forni, piazza Cavour, 2. Tel. 051.225679

— **FERRARA.** Rauschenberg (fino al 6/06). Prima retrospettiva dedicata a Rauschenberg (classe 1925) in Italia, con circa 80 opere che documentano l'intera carriera del grande artista americano. Palazzo dei Diamanti, Corso Ercole I d'Este, 21. Tel. 0532.209988.

— **MILANO.** Federico Zandomenighi. *Impressionista veneziano (fino al 6/06)*. Oltre 80 opere tra dipinti e pastelli, accompagnati da circa 50 disegni, permettono di ripercorrere la carriera del pittore veneziano (1841 - 1917), vissuto a Parigi fin dal 1874. Fondazione Antonio Mazzotta, Foro Buonaparte, 50. Tel. 02.878197, www.mazzotta.it

— **ROMA.** Giovanna De Sanctis. *Dancing (fino al 5/03)*. Personale della scultrice (classe 1939) nota per le opere a carattere monumentale destinate a spazi pubblici, che qui presenta un'installazione formata da piccoli, agili e sinuosi gessi modellati. Lo Studio, via Bodoni, 83. Tel. 06.5746285.

— **ROMA.** Opus Liber (fino al 7/03). La rassegna, giunta alla quarta edizione, riunisce opere ispirate al tema del libro realizzate da allievi delle Accademie di Bari, Bergamo, Firenze, Milano e Venezia. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, viale Belle Arti, 131. Tel. 06.322981.

— **ROMA.** *Quel che il cuore non dice (fino al 13/03)*.



Il tema dell'eros affrontato da 18 artisti di area romana, scelti secondo un criterio che fa leva sulla pluralità delle tendenze: da Bartolini a Rossano, da Bulzatti a Tirelli, da Di Stasio a Pizzi Cannella, Gandolfi e Levini. Casa d'Arte Maria Grazia Del Prete, via Pietro della Valle, 13. Tel. 06.6877663 (dal martedì al sabato ore 17-20).

— **SIENA.** Duccio. *Alle origini della pittura senese (prorogata al 14/03)*. L'ampia rassegna allestita in due sedi mette a confronto, attraverso dipinti, sculture, codici miniati e oreficerie, l'arte del grande maestro (Sienna 1255 ca. - 1319) con quella dei suoi predecessori e dei seguaci. Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera. Tel. 0577.296539 www.duccio.siena.it

— **TORINO.** Salvatore Scarpitta. *L'opera su carta (fino all'11/04)*. Dopo Roma giunge a Torino l'esposizione dedicata alla produzione grafica e fotografica di Scarpitta (New York, 1919), dagli anni '30 agli '80. In mostra anche alcune tele e tecniche miste, oltre all'auto da corsa dell'artista. Archivio di Stato, piazza Castello, 209. Tel. 011.5624431

A cura di Flavia Matitti

L'impettito Rinascimento del Perugino

Perugia e l'Umbria celebrano il loro figlio, un maestro che non piacque al Vasari

Renato Barilli

La grande mostra che Perugia dedica a Pietro Vannucci, propriamente parlando non un suo figlio, essendo nato (1450 - 1523) nella pur vicina Città della Pieve, ma così identificato con il capoluogo umbro da esser noto come il Perugino per antonomasia (a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini, Galleria Nazionale dell'Umbria, fino al 28 luglio, cat. Silvana), deve far nascere in tutti noi una riflessione preliminare. Tanto più che seguita tra pochi giorni una mostra di pari importanza dedicata da Firenze a un suo cittadino altrettanto e forse più illustre, ma strettamente legato al Perugino, Sandro Botticelli. Il pubblico italiano è abituato per lunga consuetudine a venerare questi e altri personaggi, i loro coetanei Domenico Ghirlandino, Luca Signorelli, e magari a un gradino inferiore il Pinturicchio, come perfetti rappresentanti del grande ciclo rinascimentale: come dire, conoscenza magistrale della prospettiva e dell'anatomia, perfetto uso del disegno, gusto compositivo di sovrano equilibrio, e così via. Ma per gran parte della critica straniera si tratta piuttosto di artisti che attestano un «gusto dei primitivi», ovvero presentano spiccati tratti di arcaismo.

A coinvolgerli in un concetto di Rinascimento onnicomprensivo è stato, lo sappiamo, Giorgio Vasari, che giustamente ha colto l'imporsi di quel fenomeno già a partire da Cimabue e da Giotto. Ma proprio il Vasari sapeva bene che quel processo, pur unitario, procedeva superando delle soglie successive, da lui fissate in una serie di tre «maniere». Il Perugino e i suoi coetanei appartenevano ad una «seconda maniera» che rimase attardata in un uso rinsecchito e irrigidito dei corpi, mancando il raggiungimento della «maniera moderna», l'unica a fare centro, ad avviso del grande storico-grafo aretino. E questo spiega l'aperta ostilità con cui il Vasari ha steso la «vita» dedicata al Vannucci; su di essa, nel massiccio catalogo, si intrattiene ottimamente Antonio Paolucci. Ma a spiegare il malanimo con cui l'autore delle *Vite* giudica il Perugino non basta l'insidia da lui portata alla maggior gloria della fiorentinità, vi si manifesta invece la prevenzione, giusta sul piano storiografico, con cui il Vasari giudica



tutti quegli esponenti di una «maniera» che ai suoi occhi resta appunto dura, acerba, posta al di qua di un limite fatidico. E del resto proprio questo gruppo di artisti porta un'ingiuria tremenda dallo scorrere del tempo, che, come capita molto spesso, diede un seguito crudele a quella che a prima vista sembrò essere la loro piena

consacrazione.

Alla fine del '400 infatti furono chiamati da Sisto IV ad affrescare le pareti in basso della Cappella da lui voluta, la cruciale Sistina, e il Perugino coordinò in tale impresa i coetanei, stendendo lui stesso tre grandi riquadri, tra cui la celeberrima *Consegna delle chiavi a Pietro*. Ma è una parata

di figure impettite, ognuna delle quali risulta immancabilmente infilzata in una bacchetta o in un manico di scopa, mancando così a quei traguardi di mobilità e di simulazione della vita che saranno di lì a poco raggiunti da Michelangelo, nella Volta, e da Raffaello nelle attigue Stanze vaticane, chiamati dal successore di Sisto IV, Giulio

II. E fu tale l'eccellenza questa sì davvero «moderna» dimostrata dai due, che Giulio II fu tentato di far distruggere gli affreschi stralunati e impacciati, o appunto «arcaici», primitivi, stesi da quella precedente

brigata. E dunque, ammiriamo pure il Perugino, e la sua capacità di allineare le figure ad occupare con grazia e agilità il posto assegnato a ciascuna di esse da una regia di ferro: coi Gesù Bambini che si contraggono, quasi timorosi di occupare lo spazio, nel cantuccio loro assegna-

to al centro del dipinto, e con tanto verde prato e tanto cielo sereno che si stendono come arazzi incantati per coprire i vuoti che i personaggi troppo contegnosi, prudentemente raccolti sulle loro verticali, non riescono ad occupare. È una straordinaria manifestazione di linearismo, di snellezza, di magrezza, ma tutta all'insegna di un'immobilità ieratica. In ciò il Perugino fa perfino un passo indietro, rispetto agli insegnamenti ricevuti alla bottega fiorentina di Andrea Verrocchio, che benché più anziano di lui aveva già cominciato a tentare qualche movimento spaziale, trasmettendolo al grande allievo Leonardo. D'altra parte di suo il Perugino ci mette, nelle figure, soprattutto nelle Madonne e nelle Sante, un fare rotondeggiante, morbido, quasi affidando ad ogni volto una abbondante riserva di grasso; se si vuole, è qualcosa che, per la sua indubbia fisicità e mondanità, contraddice a quella sigla di «divin pittore» che un certo stereotipo fu pronto ad assegnargli, e che forse la presente occasione di riesame rigoroso avrebbe dovuto attenuare o addirittura respingere: tanto più che a limitare un simile carattere «divino» ci aveva già provveduto proprio il Vasari, nel suo perfido ritratto, parlando piuttosto di un sostanziale spirito affaristico del Perugino, che lo portava a ripetere le composizioni in una folla di duplicati. Ma forse era la ripetizione in cui si chiudono coloro che sentono che il loro tempo è ormai scaduto, e del resto il «divino», lui sì, allievo del Nostro, Raffaello, proprio partendo da quelle riserve di grasso trasmessigli dal Maestro, andrà distendendo le e piegandole ai mille esiti della «modernità».

Perugino
Perugia
Galleria Nazionale dell'Umbria
fino al 28 luglio

«Adorazione dei Magi» (1475 circa) del Perugino
Sopra
«Storia di Arlecchino» (1944) di Fausto Melotti
A sinistra in Agendarte un'opera esposta nella mostra «Quel che il cuore non dice» alla Casa d'Arte Maria Grazia del Prete di Roma

Da Modigliani al Contemporaneo: cento opere provenienti dalle collezioni Guggenheim in mostra al Foro Boario di Modena

Di pietra o di liquirizia, comunque scultura

Paolo Campiglio

Modena, per il secondo anno consecutivo, le volte del Foro Boario accolgono una mostra dalle collezioni Guggenheim. Quest'anno si tratta di un suggestivo percorso attraverso la scultura del XX secolo ideato da Luca Massimo Barbero, *associate curator* della Guggenheim Collection, per la Fondazione Cassa di Risparmio di Modena. Il curatore ha radunato pezzi provenienti dalla collezione di New York, Bilbao, e Venezia dando vita a una mostra originale e curiosa, che non si pone l'obiettivo di essere esaustiva, ma di offrire spunti di riflessione in base al principio della qualità indiscussa dei pezzi scultorei, alcuni per la prima volta esposti in Italia. Tutte opere che illuminano sul gusto della mecenate americana e danno indicazioni sulla storia della collezione, ma allestiti in differenti accorpamenti possono alludere a nuove ipotesi formali. Si tratta di un centinaio di sculture che Barbero ha scelto e radunato per sezioni tematiche, secondo un itinerario sensibile che parte dalla figura umana, passa attraverso la figura animale, si concentra sulle sperimentazioni dell'astrattismo pervenendo a una definizione di «antiscultura», fino alle ultime realizzazioni di artisti contemporanei, come la grande scritta in neon, appositamente realizzata da Maurizio Nannucci che apre il

percorso alludendo a una direzione inversa e insieme circolare, che dalla luce torna alla luce.

In effetti, a partire dai nudi femminili di Degas, come *Danza spagnola* (1896-1911), il problema dell'artista appare quello di smaterializzare la forma affidando un ruolo inconsueto alla luce, che diviene assoluta protagonista. L'oceánica *Testa* (1911-13) di Modigliani, tutta arcaizante, sorta di emblema della mostra, affida alla luce il compito di escavazione materica, al fine di evidenziare le superfici del calcare, come in un viaggio a ritroso verso un passato primitivo non vissuto nostalgicamente, ma interpretato come ipotesi attuale di rappresentazione della figura umana. Quando ci si trova davanti a *Monsieur Cactus* (1939), di Julio Gonzalez, ci si scontra con una visione tra il surreale e il tragicomico, ma se lo si vuole identificare con un uomo soggetto alla dittatura spagnola di Franco, si riconosce un individuo che acuisce le proprie difese e grida aiuto in una metamorfosi simbolica di grande effetto. A Noguchi, artista giapponese europeizzato e molto vicino alla mecenate americana, è attribuibile un grande *Specchio* (torso) (1944), ove la luce attraversa una forma biomorfa oggi in bronzo, originariamente in legno perché parte di una scenografia del balletto di Martha Graham, secondo un'accezione leggera e felicemente ingenua, che ricorda le astrazioni di Mirò, e al



Da Modigliani al Contemporaneo scultura dalle collezioni Guggenheim
Modena
Foro Boario
fino al 7 marzo

«Testa» (1911-13) di Amedeo Modigliani
una delle sculture provenienti dalle collezioni Guggenheim ed esposte al Foro Boario di Modena

tempo stesso sintetizza una struttura di equilibri tipicamente giapponesi. Chi più di Giacometti, con una mirabile *Donna in piedi* (1947) ha saputo esprimere l'essenza della figura e insieme la sua insostenibile leggerezza? Scriveva a proposito l'artista che «una persona che passa per la strada è più leggera di una persona morta o svenuta... si mantiene in equilibrio con le gambe». Il percorso sulla figura appare intrigante, attraverso esempi di Germaine Richier, con una vena di surrealismo immancabile

nei gusti della Guggenheim, Lynn Chadwick, fino a una serie di rare figurine di Picasso fatte realizzare in vetro blu per la Fucina degli Angeli del veneziano Egidio Costantini. La metamorfosi animale non può che prendere avvio da Brancusi, con una celebre *Maiistra* (forse del 1918), parte di un ciclo lungo quarant'anni dedicato a un uccello benefico della Romania, scultura iconica, ieratica, che l'artista ha voluto, secondo le sue parole, «drizzare la testa senza tuttavia esprimere con questo movimento la fierezza, l'orgoglio o la sfida... solo dopo un lungo sforzo m'è riuscito di rendere questo movimento integrato all'impulso del volo... è il volo che ha occupato tutta la mia vita». Mirko Basaldella traduce nel *Leone urlante* (1954) in bronzo la ferocia di un grido atavico, che pare anticipare gli striduli acuti dei personaggi di Bacon, dalle urla «universali». L'animale è quindi l'uomo stesso, il simbolo di un'umanità intera, l'icona del pensiero assoluto.

Il percorso si arricchisce nella sezione dedicata all'astrazione, con esempi celebri di Arp, Archipenko, Calder, in particolare con *Mobile* (1934) di vetro porcellana e fili di ferro, struttura mobile di equilibri, di luce e fili, in bilico con il soffio del cosmo, che apre la strada a un ripensamento radicale dell'oggetto scultoreo. Infatti l'ultima tappa dell'itinerario testimonia le ricerche recenti verso l'antiscultura, con una installazione di Mario Merz dalla serie di Fibonacci, una struttura minimalista di Dan Flavin del 1971 e una installazione di Feliz Gonzales Torres del 1991, quest'ultima costituita da una montagna di caramelle alla liquirizia, come a ribadire il gioco dell'arte e la transitorietà della materia, contro ogni affermazione di forma e ogni giudizio legato ad essa.