



LUCIO FONTANA

Origini e immaginario

LUCIO FONTANA. ORIGINI E IMMAGINARIO

LUCIO FONTANA

Origini e immaginario

A cura di

Silvia Ardemagni, Luca Massimo Barbero, Maria Villa

Atti del convegno internazionale di studi

Lucio Fontana. Origini e immaginario

Venezia, 5-6 dicembre 2024

Fondazione Giorgio Cini

L'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini rinnova con questo volume quella vocazione, che definirei carsica, di affiancare alla centralità dell'arte veneta e ai fondi storici che ne custodiscono la memoria, una ricerca sul contemporaneo, capace di leggere il Novecento con affilati strumenti filologici, archivi, documenti e confronti intergenerazionali che appartengono da sempre alla sua tradizione.

Già nel 1954, con il convegno *Arte figurativa e arte astratta*, il nascente Istituto aveva difatti posto al centro del proprio dibattito la contemporaneità, trasformandola in un laboratorio vivo dove storici dell'arte e artisti – Severini, Venturi, Argan, Prampolini, Vedova, tra gli altri – incrociarono voci e prospettive. Nel 2014, a sessant'anni da quell'episodio fondativo, l'Istituto ha riaperto quel cantiere con le giornate di studio *Arte figurativa e arte astratta 1954-2014*, che ne hanno offerto una rilettura critica anche grazie all'acuto sguardo di Enrico Crispolti, cui desidero rendere omaggio come primo, fondamentale e imprescindibile, punto di riferimento per lo studio dell'opera fontaniana.

Tra queste due tappe, nel 1972, la *Mostra di disegni e opere grafiche di Lucio Fontana* sull'isola di San Giorgio aveva tradotto quell'attenzione al contemporaneo in un primo sguardo organico sul laboratorio del segno dell'artista nel contesto della Cini. E più di recente, nel 2022, l'attivazione della borsa di studio *Lucio Fontana. Periodo argentino: monumenti, progetti e opere*, in sinergia con la Fondazione omonima, ha confermato la continuità di un impegno concreto a sostegno della ricerca.

A questo solco appartiene il convegno di cui si pubblicano qui di seguito gli atti, nato in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana e con il sostegno di Intesa Sanpaolo. Abbiamo invitato studiosi e studiose di generazioni diverse non per comporre un inventario, ma per disegnare, con voci plurali, una mappa leggibile dell'opera e della sua ricezione, dai primi anni rioplatensi fino alla messa in forma espositiva del mito.

L'apertura è stata una necessaria verifica dell'immaginario e del contesto dell'avanguardia fontaniana. Ester Coen ha ripreso le radici futuriste del pensiero dell'artista; Nico Stringa ha messo a confronto l'officina di Arturo Martini con la sua scultura, entro e oltre la tradizione; Francesco Tedeschi ha riaffilato la categoria dell'astrazione creativa guardando ai progetti e alle sculture degli anni trenta; Valerio Terraroli ha

riletto la ceramica italiana tra anni trenta e quaranta, là dove la materia compie un salto di linguaggio; Giovanni Bianchi, infine, ha ricostruito lo Spazialismo veneziano, dal “richiamo dell’ombra” in Deluigi al dialogo con l’autore dei *Concetti spaziali*.

È seguita una sezione dedicata ai ‘luoghi fontaniani’ che ha intrecciato biografia artistica e geografia culturale. Daniela Alejandra Sbaraglia ha rimesso a fuoco gli esordi tra Rosario e Milano; Lorena Mouguelar ha raccontato la “nuova sensibilità” nell’arte argentina; Luca Bochicchio ha fatto della fornace di Albisola una fucina creativa e un motivo poetico; Sileno Salvagnini ha ripercorso la presenza alle Biennali; Giorgina Bertolino, che non è stata presente al convegno ma di cui si pubblica il contributo, ha osservato il *devenir* torinese negli anni sessanta.

La terza tappa ha misurato la fortuna internazionale negli anni cinquanta e sessanta. Paolo Campiglio ha messo a fuoco il ruolo del mediatore Charles Damiano tra Inghilterra e Stati Uniti; Silvia Bignami ha riletto la “doccia fredda” parigina tra mostra e critica; Stefano Turina ha seguito il filo giapponese di un “rivoluzionario quieto e fervente”; Francesca Pola, il cui saggio non figura in questa pubblicazione, ha riaperto il dossier ZERO a partire da Leverkusen.

Infine, una sessione esplicitamente curatoriale ha considerato i criteri espositivi come vere e proprie letture critiche. Luca Pietro Nicoletti ha ripensato l’*Omaggio a Fontana* nella lettura crispolitiana; Francesco Guzzetti ha attraversato il 1966 e la stagione statunitense; Choghakate Kazarian ha portato il laboratorio di una grande retrospettiva al MAM di Parigi; Marina Pugliese ha discusso le ragioni di *Ambienti/Environments*, tenutasi all’HangarBicocca tra 2017 e 2018; Cristina Beltrami ha riletto *Lucio Fontana: Sculpture*, prima mostra statunitense dedicata alle sculture. A chiusura di queste due ultime sessioni si collocano gli interventi di Barbara Ferriani che ha riportato la discussione alla materia – pratiche, tecniche, conservazione – là dove l’atto mentale si deposita nei materiali e Gianni Caravaggio che ha messo in gioco l’idea di *Concetto spaziale* come dispositivo per performare immagini prime.

Non un semplice mosaico di specialismi, dunque, ma un racconto corale che tiene insieme metodo, storia e pratiche dell’ esporre. Non si tratta di un omaggio celebrativo, bensì di un cantiere che ha fatto incontrare ricerche d’archivio, ricostruzioni storico-critiche, questioni conservative e sguardi curatoriali, permettendo all’opera fontaniana di dialogare con interlocutori, documenti e memorie che l’Istituto di Storia dell’Arte ha rilanciato anche attraverso i fondi e i documenti legati alle gallerie di Carlo Cardazzo e alla costellazione dello Spazialismo.

A dare forma al disegno è stata una comunità scientifica che ha accettato la sfida del confronto. La pluralità delle voci non cancella il centro del discorso, ossia un artista ormai ‘classico’ del contemporaneo, ma capace ancora di generare domande, di farsi misurare con le tecniche e con il tempo dei materiali, con l’immaginario e con la sua messa in scena.

Queste pagine nascono dall’ascolto e dalla discussione, raccolgono esiti provvisori e aperture, fili da tirare e mappe da completare, dalla verifica filologica dei contesti agli snodi internazionali ancora da cartografare. Desidero ringraziare la Fondazione Lucio Fontana per il dialogo scientifico, Intesa Sanpaolo per il sostegno, e tutte e tutti coloro che hanno reso possibile queste giornate e la loro sedimentazione in atti, consentendo in tal modo di ricucire i legami tra la Fondazione Giorgio Cini e Lucio Fontana.

Sono naturalmente grato allo staff dell’Istituto di Storia dell’Arte per la puntuale organizzazione del convegno e a Caterina Vettore, per il paziente e preciso lavoro di cura redazionale del volume.

Il mio personale ringraziamento va infine a Silvia Ardemagni, Maria Villa e Valeria Morandi.

Se l’incontro del 1954 ci ha insegnato che un convegno può incidere nel tempo, vorrei che questo volume ne facesse tesoro, senza chiudere una vicenda, ma aprendone altre. A misura dell’opera di Lucio Fontana, che continua a interrogare chi studia, cura, conserva e, soprattutto, guarda.

Luca Massimo Barbero
Direttore Istituto di Storia dell’Arte
Fondazione Giorgio Cini

Sono ormai passati quasi sessant'anni dalla morte di Lucio Fontana e, conseguentemente, dalla nascita di quell'istituzione che, alcuni anni più tardi, avrebbe assunto la forma attuale della Fondazione Lucio Fontana. Più di mezzo secolo di attività e di relazioni che, nel corso del tempo, si sono evolute tenendo conto delle nuove generazioni di pubblico e di studiosi e studiose che si sono accostate all'artista, così come dell'ampliarsi dei confini geografici di un sistema dell'arte sempre più vitale e sfidante.

Alla luce di questa storia, delle tante ricerche ormai sedimentate, delle diverse linee interpretative emerse, nonché dei nuovi obiettivi che la Fondazione si è posta negli anni più recenti – volti a potenziare e differenziare la propria attività culturale – un confronto collettivo tra storici dell'arte, curatori, tecnici e artisti, appartenenti a diverse generazioni e portatori di differenti approcci, è apparso un atto necessario, oltre che il modo più adeguato a celebrare questo percorso. Un'operazione complessa e ambiziosa, finalizzata da un lato a restituire lo stato dell'arte degli studi fontaniani e, dall'altro, a tracciare nuove e inedite linee di indagine da cui osservare il lavoro dell'autore.

Partner del progetto, ancora una volta, è stato l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, con cui già nel 2022 la Fondazione Lucio Fontana aveva collaborato per la promozione di una borsa di studio dedicata alla ricerca e all'approfondimento della presenza dell'artista in Argentina, sua terra natale. Il convegno, sostenuto anche dal contributo di Intesa Sanpaolo, ha così consolidato un rapporto istituzionale e sinergico che, per la prima volta in maniera così estesa e analitica, ha reso possibile riflettere sulla figura di Fontana. A tutto lo staff dell'Istituto, così come al suo direttore, professor Luca Massimo Barbero, da molti anni anche consulente scientifico della nostra Fondazione, va un sentito ringraziamento.

Le pagine che seguono e che vengono consegnate a chi legge in una edizione bilingue, appositamente voluta fuori commercio e open access, così da poter essere fruita dal maggior numero di persone possibili nel rispetto del principio di accessibilità, sono dunque il frutto di questo impegno. Un impegno che si è giovato dell'imprescindibile collaborazione dei tanti autori e delle tante autrici che molto generosamente e con grande

entusiasmo hanno deciso di accogliere l'invito che gli è stato rivolto; la nostra riconoscenza è dunque anche per loro.

Lucio Fontana. Origini e immaginario è il titolo che insieme abbiamo scelto di dare a questa iniziativa, cercando di porre dei confini a una ricerca complessa e articolata, difficile da circoscrivere. Le *origini*, da questa prospettiva, rimandano dunque non solo alle radici biografiche e culturali di Fontana – la formazione tra Italia e Argentina, il rapporto con la tradizione plastica, l'eredità del simbolismo, del barocco e delle Avanguardie storiche – ma anche ai nuclei generativi del suo pensiero artistico. Indagare le origini, e oggi i nuovi studi hanno portato un grosso contributo in questa direzione, significa interrogarsi sui processi che hanno condotto Fontana a superare i confini disciplinari tra pittura, scultura e architettura, fino all'elaborazione dello Spazialismo. È uno sguardo retrospettivo che non ha carattere meramente cronologico, ma critico: un'analisi delle matrici teoriche, visive e materiali che hanno reso possibile la sua radicale innovazione. Il termine *immaginario* apre invece a una dimensione più ampia e stratificata: quella delle immagini e delle visioni che hanno nutrito la sua creatività anche all'interno della relazione con precisi contesti e soggetti, in Italia e nel mondo, dall'Europa, agli Stati Uniti e fino al Giappone. Dallo spazio come infinito, alla luce, al gesto, alla materia, l'immaginario di Fontana si colloca in un territorio in cui scienza, filosofia, spiritualità e intuizione poetica si intrecciano. Questo immaginario non è soltanto il risultato di un linguaggio formale rivoluzionario, ma il luogo in cui si condensano visioni del mondo, tensioni metafisiche e riflessioni sul destino dell'arte nell'epoca moderna e tecnologica.

In questo contenitore, volutamente 'aperto' hanno così trovato spazio sia interventi più specifici, che contributi apparentemente 'lateralmente', oggi tuttavia necessari e funzionali a comporre l'articolato e vitale approccio allo studio di Fontana. Si pensi, per esempio, agli aspetti che riguardano la materia e la conservazione delle opere, ma anche a riflessioni di respiro quasi poetico capaci di trasformare la fruizione dell'opera in un atto creativo e di continua scoperta. Una sezione è inoltre dedicata alle mostre, selezionate tra le tantissime e intese come vero e proprio atto critico, che hanno contribuito a rinnovare la percezione dell'artista, della sua figura, del suo ruolo o di particolari aspetti della sua ricerca da leggere in continuità con un intero lavoro. Si sono dunque considerati 'casi storici' ed emblematici quali le seminali mostre del 1963 e 1971 che hanno affermato Enrico Crispolti come il principale e più attento critico dell'artista; la prima grande mostra del 1966 in un museo statunitense, il Walker Art

Center di Minneapolis; ma anche esempi più recenti. Tra questi: la grande retrospettiva al MAM di Parigi, cui va l'indiscusso merito in tempi recenti di aver rinnovato attenzione e interesse sulla centralità della produzione in terracotta dell'artista; la mostra all'HangarBicocca, che ha reso per la prima volta esperibili un grande nucleo di *Ambienti spaziali*, fino alla mostra *Lucio Fontana: Sculpture*, la prima mostra negli Stati Uniti dedicata alla scultura fontaniana e al suo senso.

Ci si è mossi chiaramente per emblemi, consapevoli dell'impossibilità di ricostruire e ricordare l'intera parabola creativa di Lucio Fontana, piuttosto selezionando momenti e temi che consentissero di riconsiderare le cronologie e gli orizzonti geografici in cui l'artista ha operato. Ciò che ne è risultato è un insieme di sentieri la cui direzione è ancora oggi possibile definire.

Silvia Ardemagni
Presidente
Fondazione Lucio Fontana

Maria Villa
Vicepresidente
Fondazione Lucio Fontana

INDICE

Immaginario e contesto dell'avanguardia fontaniana

p. 18
ESTER COEN
Università degli Studi dell'Aquila

Lucio Fontana. Radici futuriste

p. 40
NICO STRINGA
Università Ca' Foscari Venezia

Martini e Fontana, divergenze parallele

p. 60
FRANCESCO TEDESCHI
Università Cattolica del Sacro Cuore Milano

L'astrazione creativa' di Lucio Fontana nei progetti e nelle sculture di metà anni trenta

p. 76
VALERIO TERRAROLI
Università degli Studi di Verona

Fontana, Tullio Mazzotti (e gli altri): l'oggetto ceramico tra il 1936 e il 1940

p. 88
GIOVANNI BIANCHI
Università degli Studi di Padova

Intorno allo Spazialismo veneziano: il richiamo dell'ombra in Mario Deluigi e in Lucio Fontana

'Luoghi fontaniani' tra Argentina e Italia

p. 106
DANIELA ALEJANDRA SBARAGLIA
Storica dell'arte

Entre dos tierras. Le matrici culturali di Lucio Fontana

p. 124
LORENA MOUGUELAR
Universidad Nacional de Rosario

Lucio Fontana e la "nuova sensibilità" nell'arte argentina

p. 144
LUCA BOCHICCHIO
Università degli Studi di Verona

Lo Spazialismo del vasaro. La ruota nell'antro: note intorno a un fortunato disegno di Lucio Fontana

p. 164
SILENO SALVAGNINI
Accademia di Belle Arti di Venezia

Fontana e le Biennali di Venezia

p. 184
GIORGINA BERTOLINO
Storica dell'arte

Devenir de Fontana. Torino 1959-1962

Fortuna internazionale: anni cinquanta e sessanta

p. 214
PAOLO CAMPIGLIO
Università degli Studi di Pavia

Il rapporto con Charles Damiano e il suo ruolo nella promozione internazionale di Fontana tra Inghilterra e Stati Uniti

p. 236
SILVIA BIGNAMI
Università degli Studi di Milano

"Doccia fredda a Parigi". Una mostra di Lucio Fontana alla Galerie Stadler, 1959

p. 254
STEFANO TURINA
Università degli Studi di Torino

Un "rivoluzionario quieto e fervente": Lucio Fontana e il Giappone

p. 276
BARBARA FERRIANI
Restauratrice

Lucio Fontana e la materia, 1949-1968. Concetti spaziali

Esporre Lucio Fontana: criteri espositivi come letture critiche

p. 296
LUCA PIETRO NICOLETTI
Università degli Studi di Udine

Omaggio a Fontana 1963-1971. Enrico Crispolti interprete di Fontana, prima e dopo

p. 314
FRANCESCO GUZZETTI
Università degli Studi di Firenze

Lucio Fontana negli Stati Uniti: la mostra al Walker Art Center di Minneapolis (1966) e la sua ricezione

p. 334
CHOGHAKATE KAZARIAN
Curatrice e storica dell'arte

Curare Lucio Fontana. Rétrospective (2014) al Musée d'Art Moderne de Paris

p. 350
MARINA PUGLIESE
Mudec, Milano

Lucio Fontana. Ambienti/Environments. L'ombra lunga' di una mostra

p. 364
CRISTINA BELTRAMI
Storica dell'arte

Lucio Fontana: Sculpture alla galleria Hauser & Wirth di New York: la prima mostra di sculture dell'artista negli Stati Uniti

p. 376
GIANNI CARAVAGGIO
Artista

Concetto spaziale – un dispositivo per performare immagini prime

LEGENDA ABBREVIAZIONI

CRSDA - Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di E. Crispolti, 2 voll., Milano 2006

CROC - Lucio Fontana. *Catalogo ragionato delle opere su carta*, a cura di L.M. Barbero, 3 voll., Milano 2013

CRSC - Lucio Fontana. *Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, a cura di L.M. Barbero, 2 voll., Milano 2022

AFLF - Archivio Fondazione Lucio Fontana

AVVERTENZA

Per le sculture ceramiche già presenti nel *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni* (2006) si fa qui riferimento al *Catalogo ragionato delle sculture ceramiche* (2022), dove sono state ripubblicate con schede aggiornate.

IMMAGINARIO
E CONTESTO
DELL'AVANGUARDIA
FONTANIANA

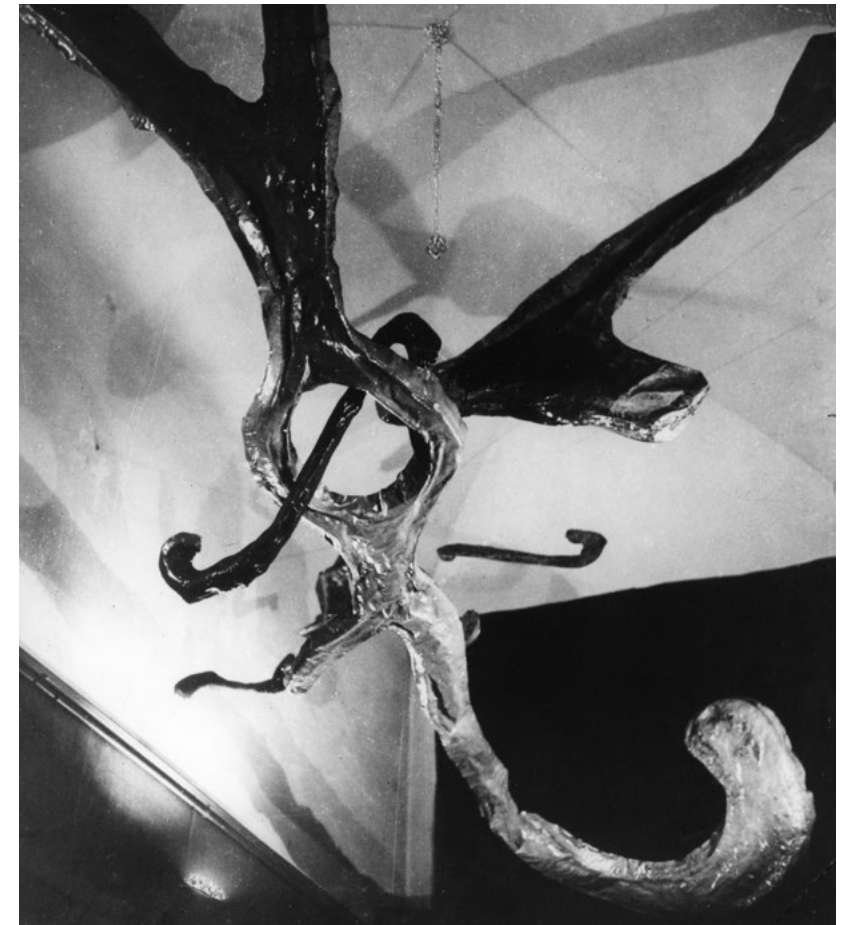
Ester Coen
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Valerio Terraroli
Giovanni Bianchi

LUCIO FONTANA. RADICI FUTURISTE

Ester Coen

Intenzione prima di questo studio è comprendere e analizzare come una delle avanguardie artistiche più penetranti e aggressive, verbalmente oltre che stilisticamente, si sia insinuata nell'immaginario del giovane Lucio Fontana per riemergere trasformata in una visione speculativa straordinariamente rivoluzionaria. Un vero e proprio corto circuito, quello delle teorie futuriste, che spezza la logica del tutto tondo nell'opera di un artista incline fin dall'inizio a sperimentare e ricercare i mutamenti di forma ed essenza, in parallelo con le nuove verità e scoperte scientifiche. Tempo spazio cosmo, fondamenti della costruzione linguistica dell'avanguardia futurista, sono realtà che riaffiorano in Fontana nella nuova dimensione del vuoto e della "morte della materia" **[FIG. 1]**. Forzando il concetto al di là del concetto stesso fino a individuare una coincidenza tra arte e filosofia, sinergia e formale riduzione verso il nulla – intuits dai futuristi e in particolare da Umberto Boccioni –, Fontana attua quel sorprendente gesto di spostamento dal mestiere, dall'esperienza sensibile, al puro pensiero.

FIG. 1
*Ambiente spaziale a luce
nera, 1949, Milano, Galleria
del Naviglio.*



VISIBILE E VISIONARIO

io ho fatto in un ambiente in penombra un elemento unico luminoso di forma astratta e suggestiva, in questo modo la polemica spaziale entra nel vivo della sua attuazione [...] la critica usa molto la parola 'spazialista' e riferendosi a una mostra di Picasso qui a Milano¹ parlano di pittura luminosa e spaziale, però gli spaziali l'hanno sorpassata, noi altri contribuiamo all'evoluzione nella materia, e Picasso rimane l'ultimo e pittore romantico².

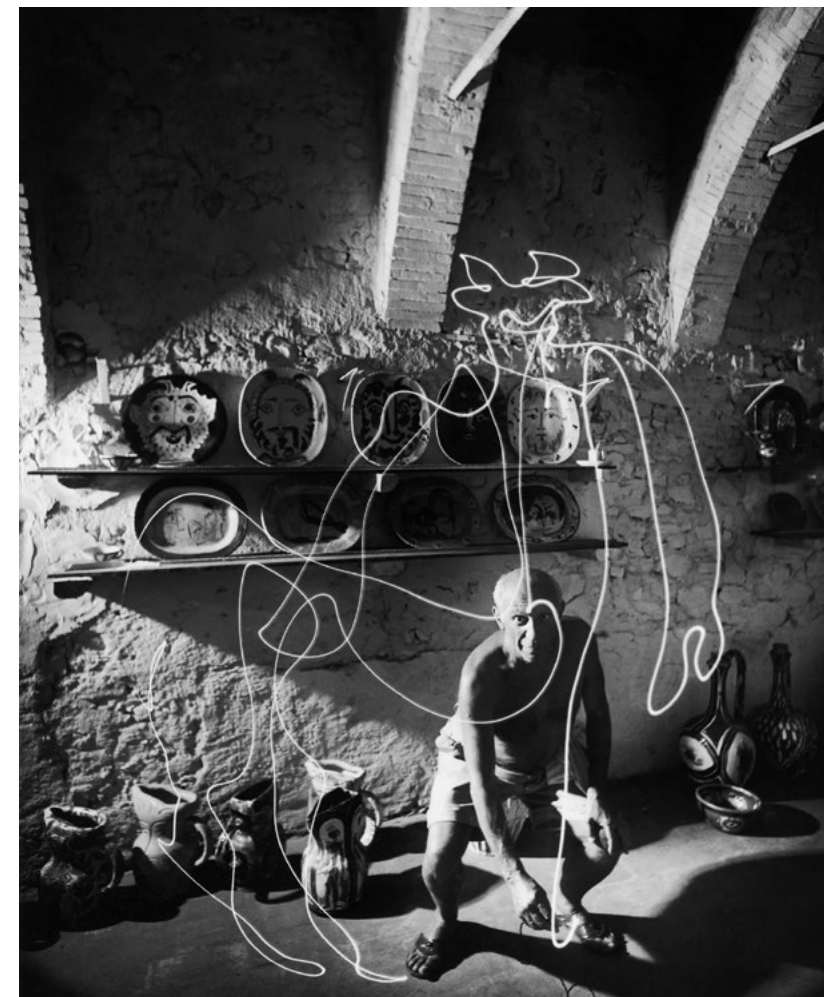
Per una curiosa coincidenza lo stesso giorno in cui Fontana presenta il suo primo *Ambiente spaziale a luce nera*³ a Milano, alla Galleria del Naviglio, del noto artista spagnolo vengono proposte le testimonianze di un trentennio di lavoro, nella stessa città e a poche centinaia di metri. E durante la stessa estate un fotografo di origini albanesi, Gjon Mili, sulla scia dei propri studi sul movimento, si sarebbe poi spinto a sfidare Picasso, nella sua residenza in Provenza, a Vallauris, tentandolo con l'incoraggiamento a misurarsi in un curioso esperimento con la luce. Poste due macchine fotografiche al buio, una di lato e una di fronte al soggetto, a otturatori aperti, capaci di catturare nitide strisce di luce liberamente mulinanti nello spazio, Mili metterà alla prova Picasso. Esperienza che affascinerà Picasso a tal punto da trasformare i soli quindici minuti di prova in cinque intere sessioni durante le quali l'artista spagnolo, con una torcia elettrica e con inesauribile energia, realizzerà una trentina di disegni a tema prevalentemente mitologico. La sua indomabile curiosità è impulso da sempre a verificare e cimentarsi con nuovi linguaggi; l'incontro con Mili avviene quindi alla confluenza di una comune inarrestabile vitalità. E quelle fotografie, che parrebbero poter avere una qualche forma di analogia con quanto Fontana realizzava in quegli anni, sono la dimostrazione che anche nella similarità le intenzioni possono differire se non addirittura germinare nel segno di una opposta sensibilità. Lo rimarca lo stesso Fontana. "Picasso rimane l'ultimo e pittore romantico", afferma infatti.

Quel gesto che disegna nell'atmosfera il profilo di un personaggio mitico, di una delle figure tanto amate dall'artista, è ancora un gesto pittorico; uno dei più liberi, ma ancora un atto strettamente legato all'idea di pittura [FIG. 2].

1 Pablo Picasso (1910-1939), Galleria del Milione, Milano 5-11 febbraio 1949.
2 Da una lettera di Lucio Fontana all'allievo scultore e amico Pablo Edelstein, Albisola, del 12 marzo 1949, riportata

3 in Lucio Fontana. *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, pp. 105-107, lettera 97.
4 CRSDA, cfr. n. 48-49 A 2.

FIG. 2
Gjon Mili, Pablo Picasso
disegna un centauro con
la luce, 1949.



Continuamente in cerca di nuove espressioni, Picasso decostruisce, frammenta, scompone, suddivide, smonta, disassembla, ritorna alla forma classica, se ne riallontana ma sempre fermo nell'idea di lavorare intorno a un soggetto. Un soggetto da rappresentare inseguendo tagli, prospettive, angolature, approcci, impressioni diverse, comunque sempre un soggetto. Come invece scriverà Fontana a Gio Ponti⁴ sulla traccia di brevi ma precise indicazioni biografiche:

nel gennaio del 1949 si realizza alla Galleria del Naviglio il I° Ambiente Spaziale nel mondo, né pittura né scultura, forma luminosa nello spazio – libertà emotiva allo spettatore:

4 Lucio Fontana. *Lettere*, cit., pp. 217-219, lettera 261.

L'arte deve superare la crisi di ricerche fauvismo, cubismo erano e restano scuole. Il manifesto e lo sviluppo di una bottiglia nello spazio di Boccioni rivoluzionano il concetto dell'arte: dinamismo plastico nello spazio –

È nel Futurismo, ma soprattutto in Boccioni, che Fontana trova l'aggancio teorico e visivo a quanto già da tempo sta cercando. Una fragile fessura, quella che separa nell'ideazione il visibile dal visionario. Se Picasso rimane aggrappato al mondo della realtà dissezionando e ri assemblando le categorie specifiche della pittura e della scultura – dalla figura al paesaggio alla natura morta – Fontana cerca di infrangere quella logica, di andare oltre, di conquistare una profondità che intuisce nella dimensione plastica della scultura di Boccioni. Intuisce il principio di un pensiero rivoluzionario, la pura volontà di voler rappresentare l'energia che riunisce in un'unica immagine tutte le forze del cosmo in un moto dinamico permanente. Un moto che lo proietta in una dimensione non solo materiale ma in un universo che trascende la materia stessa.

UN ALTRO UNIVERSO

Per formazione, al bivio tra due culture di impronta latina, tra Argentina e Italia, Fontana inizia il suo apprendistato con il padre. Plasmare, modellare, comporre da "animo irrequieto"⁵, come si definisce, diventa una pratica da superare, ma questa straordinaria capacità manuale rimarrà sempre un vero esercizio per trasformare la materia in qualcosa di aereo, di volatile. Una materia attraverso la quale fissare la propria impronta, il segno di una identità e insieme tramandare con virtuosismo dentellature impalpabili, dilatazioni talvolta troppo manierate aggrumate in una sostanza vetrificata, colori riflettenti, passaggi di trasparenze che sempre più perfezionerà insieme a Tullio d'Albisola e alla sua manifattura di 'Ceramiche Futuriste'. Fino alle gigantesche *Nature*, terree e terrose, squarciate quasi a cercare una fessura verso altre nature ancora, inaccessibili e misteriose galassie di un universo da scoprire. Con lo sguardo e la mente sempre rivolti a quell'avanguardia italiana attraverso la quale intravede una verità non contemplata da altre tendenze innovative e progressiste. Come dirà nell'interessante dialogo con Carla Lonzi:

Dal 31-32 già cercavo la scultura a fili, non il volume, avevo fatto discussioni con Brancusi e Tristan Tzara. Io ho un'ammirazione enorme per Brancusi, ma lui è sempre la forma e

io gli ho detto che erano cose stupende dentro in un'epoca, però c'era già in Boccioni con *Muscoli in movimento* [FIG. 3] che ritenevo una scoperta più importante della sua perché, mentre lui valorizzava la materia in un senso scultoreo e anche spaziale, in Boccioni la materia era secondaria, entrava la luce nella materia, dunque niente più preoccupazione che ci fosse il marmo. Perché la gente magari oggi, un giorno, capisce che fa quelle cose perché Boccioni ha detto "la materia non ha più importanza", il fatto di raccogliere la luce dentro... mentre invece, prima, la materia era levigata, era alla base del tutto, nel marmo [...]. Era tutta questa ossessione di ricerca... dipingere, il colore, le statue tutte di nero, di azzurro, proprio per distruggere la materia, non nel senso di distruzione ma per creare una forma nuova⁶.



FIG. 3
Umberto Boccioni, *Muscoli in velocità*, 1912-1913.

5 Ivi, p. 54, lettera 23, lettera a Giuseppina Campiglio da Parigi.

6 C. Lonzi, *Autoritratto* [Bari 1969], a cura di A. Buttarelli, Milano 2024, p. 113.

Brancusi e Boccioni, un confronto tra scultori di una stessa generazione concentrati a immaginare e ideare un lessico anti-monumentale, moderno, lontano dalla retorica, dall'eloquenza di un'epoca. Brancusi intento a smussare la pietra fino a scoprire la sua dimensione 'minimale', l'impercettibile confine tra essere e non essere; la scultura nella sua estensione più spirituale, più ascetica, intellettuale e morale, nel ribaltare masse e volumi, comprimere e rovesciare al suolo il concetto di infinito, alla ricerca del trascendente, del principio primo dell'universo. Ma se Brancusi invade lo spazio con l'apparizione di una forma pura e perfetta, una vera epifania del visibile, la ricerca di Boccioni si sviluppa su un piano diverso. Al passo con il frenetico susseguirsi delle scoperte scientifiche dell'epoca, il primo tentativo è quello di armonizzare dinamismo e rigidità della materia nella logica delle emozioni e del loro riverbero. Lo schematico formale delle linee vorticosi, delle diagonali e delle verticali degli *Stati d'animo*, quasi un diagramma, diventa nella scultura la possibilità di misurare attraverso estensioni e aderenze una linea di continuità tra soggetto e ambiente. Alla trascendenza della forma di Brancusi, Boccioni oppone il disunirsi del volume e della massa sotto la pressione della superiore forza fisica dell'universo.

WILDT, FONTANA, MELOTTI

Al ritorno dall'Argentina nel 1927 Fontana si iscrive a Milano all'Accademia di Belle Arti di Brera e frequenta il corso di scultura di Adolfo Wildt. Quello di Wildt è un insegnamento che segna profondamente il giovane artista sia da un punto di vista puramente tecnico, sia nella consapevolezza di come la luce può togliere peso alla materia – marmo o bronzo –, di come scavare e affinare la concretezza della figura, di come creare contrasti tra bianchi e scuri escludendo e superando successivi passaggi chiaroscurali. Cruda, consumata, sofferta, l'opera di Wildt rispecchia la realtà bivalente e bifronte di un'Italia la cui politica si apre in quegli anni a nuovi ideali ma allo stesso tempo traghetta i tempi di una crisi che violentemente si riflette sulla cultura. Straordinario artista, conosce e scava nel trascorso alla ricerca delle tecniche più sofisticate, preziose e rare del passato, dell'antico in particolare, così da impadronirsi dei segreti più remoti dell'arte plastica [FIGG. 4-5]. A questa sorprendente capacità unisce una forte sensibilità che lo avvicina all'assottigliata e rarefatta visione del Simbolismo e della Secessione mitteleuropea come si coglie nell'exasperata rappresentazione dei suoi personaggi che riflettono l'anima tormentata del loro autore. Fontana è particolarmente segnato da questo incontro. Se non nell'aspetto teorico, suggerito piuttosto dalle parole e dall'opera di Boccioni, nella scultura di Wildt coglie invece quel drammatico conflitto tra algida sostanza e plumbeo, profondo abisso di tenebra, tra materia e antimateria.

FIG. 4
Adolfo Wildt, *Maschera dell'idiota*, 1918.
Collezione privata.

FIG. 5
Adolfo Wildt, *L'orecchio*, 1919. Collezione privata.




È nello scontro di pieni e di vuoti così calcati, è nella rotondità dei profili delle membra, così accuratamente meditati e torniti, che Fontana potrebbe aver colto il suggerimento a orientarsi verso quei percorsi e quelle traiettorie per sviare dalla tradizione di una idea plastica già comunque infranta, prima ancora che da Boccioni, da Medardo Rosso.

Al di là di ogni verismo, l'insegnamento di Wildt a Brera è di fondamentale importanza non solo per Fontana ma anche per un altro grande artista, Fausto Melotti, suo compagno di corso e amico che in parallelo sviluppa una sensibilità trasmessa dal maestro dove si riconosce una stessa impronta originaria, elaborata poi inseguendo i propri ideali. Stesso anno di apparizione sulla scena: il 1935 alla Galleria del Milione a Milano, prima Fontana poi Melotti [FIGG. 6-7]. Sulla copertina dei singoli bollettini delle esposizioni, le opere mostrano una dissimilitudine in concretezza così come in emotività. Se per Fontana le sculture di piccole dimensioni alludono a linee schematiche astratte e aperte, sveltanti libere nell'aria o a profili sagomati senza peso nell'opposto bilanciamento di bianchi e neri, per Melotti un tenue gioco di fili come su un pentagramma evoca lo stretto rapporto con accordi e composizioni musicali. Una cifra non figurativa, privata, in un periodo che chiama alla corallità, alla grande dimensione, alla narrazione propagandistica. È l'epoca delle grandi opere per il regime, della trasposizione in immagine figurata dei discorsi del duce, dall'esaltazione di concetti e di grandi dottrine legate alla patria e alla sua gente di antica e nobile discendenza.

IL MILIONE **35**
PERIODICO QUINDICINALE

14 GENNAIO - 28 GENNAIO 1935 . XIII - CONTO CORRENTE POSTALE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE
MILANO - VIA BRERA, 21 - TELEFONO 82542



LUCIO FONTANA
PRESENTA IN UNA MOSTRA PERSONALE NELLE NOSTRE SALE
LE SUE SCULTURE RECENTI, TAVOLE E DISEGNI, DAL 14 AL 28 GENNAIO

FIG. 6
"Bollettino della Galleria
del Milione" per la mostra di
Lucio Fontana, Milano 1935.

IL MILIONE **40**
PERIODICO QUINDICINALE

10 MAGGIO - 24 MAGGIO 1935 . XIII - CONTO CORRENTE POSTALE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE
MILANO - VIA BRERA, 21 - TELEFONO 82542

VENERDÌ 10 ALLE ORE 21
VERNICE DELLA MOSTRA
PERSONALE DELLO SCULTORE
FAUSTO MELOTTI
CHE SI PRESENTA
PER LA PRIMA VOLTA
AL PUBBLICO CON
UN COMPLESSO DI OPERE,
TUTTE DELL'ANNO 1934
E PIÙ RECENTI,
IN GESSO, CRETA
BRONZO E METALLO
VERNICIATO O CROMATO,
IN NUMERO DI 18.
LA MOSTRA SI CHIUDERÀ
IL 24 MAGGIO 1935.



Fausto Melotti
Scultura N. 17 . 1935 . metallo alt. 200

FIG. 7
"Bollettino della Galleria
del Milione" per la mostra di
Fausto Melotti, Milano 1935.

È l'epoca delle committenze che vedono coinvolti tutti i più importanti artisti invitati a sensibilizzare un popolo, a farlo partecipare e riunire nel comune ideale di una politica nazionalista e corporativista. Stretti intorno alle nuove cause e principi gli artisti, in un momento in cui la crisi economica strangola l'attività delle gallerie d'arte, partecipano a queste imprese con l'entusiasmo e lo slancio di chi contribuirà alla rinascita delle arti e della cultura.

IL SALONE DELLA VITTORIA

Invitato a partecipare al salone d'onore per la VI Triennale di Milano progettato da Edoardo Persico – scomparso pochi mesi prima dell'inaugurazione – con la partecipazione di Marcello Nizzoli, Fontana crea una delle più straordinarie opere in perfetta armonia con l'architettura che la contiene. E la compone in una struttura disegnata in parallelo con le pareti della sala dove i setti di tela bianca separano questo ambiente dal resto dell'edificio, quasi un luogo segreto e straniante seppure dischiuso al pubblico, costruito con semplicità e sorprendente sapienza tanto da definire tagli visivi di grande effetto al ritmo di elementi che simulano le battute di un tempo scandito da immaginarie colonne [FIG. 8]. In questo spazio, noterà Gio Ponti:

questo Salone vuole una iniziazione a comprenderne, oltre l'intima purezza concettuale, il significato artistico. L'atmosfera che esso realizza, non disturbata dal colore e da masse dinamiche, con i suoi ritmi precisi e delicati, è in linguaggio poetico, di un lirismo astratto, o di "magia". Diremo più pianamente che si tratta come di un ambiente "incantato", della "apparizione" di un pensiero divenuto realtà. Esso rende "sensibile" una concezione che è come purificata, per avervi tolto l'intervento dei sensi: una concezione fantastica. Questa purezza, seria, gracile e fantastica più appartenente ad una innocenza di istinti immaginativi che ad una purificazione operata su pensieri maturi, fa classificare ed amare questa sala come opera giovanile⁷.

⁷ La Sala della Vittoria, "Domus", XIV, 103, luglio 1936, p. 3.

FIG. 8
Edoardo Persico, *Salone della Vittoria*, 1936, Milano, VI Triennale.



In questa architettura, dove fasci di luce accendono il soffitto creando una affascinante tessitura luminosa, Fontana pone su un basamento, a celebrazione dell'Impero, l'immagine della *Vittoria*⁸ [FIG. 9]. Avanza a braccia aperte la semplice figura femminile avvolta in sottili veli quasi a nascondere sul suo stesso asse visivo due cavalli che nella forma racchiudono insieme il classicismo della statuaria antica, il biancore puro di una visione metafisica, la potente energia di una spinta futurista [FIG. 10]. Wildt è ancora nell'orizzonte di Fontana ma già si avverte l'aspirazione a rendere la forma più evanescente, a smaterializzarla.

⁸ CRSDA, cfr. n. 36 A 1.

Naturalistico ancora il volto, il resto del corpo, schematico e fluido allo stesso tempo, sembra tendere verso una dimensione superiore, verso un simbolico idealismo figurativo. Ambivalente il commento di Gio Ponti:

Lucio Fontana ha lavorato egregiamente, ma il lirismo assoluto che anima i cavalli e il corpo della vittoria cede nella testa di costei, di un realismo quasi ritrattistico, inatteso e disturbante: le mani pur vibranti, alitanti, bellissime, hanno per me una pericolosa parentela con la testa. Ma Fontana è sempre da lodare.

È comprensibile poi per il clima nel quale l'opera agisce la presenza delle effigi dei romani imperatori, egregiamente realizzati da Nizzoli, ma si deve dire che la purezza lirica dell'ambiente repelle da quella presenza, sia artisticamente sia retoricamente. Più chiaro, meno letterario sarebbe stato mettere l'effigie del Duce⁹.

FIGG. 9-10
Gruppo per il Salone
della Vittoria, 1936, Milano,
VI Triennale.



TRA ARTE E RETORICA

Interessante e significativo il confronto con Melotti in questo particolare momento storico. I bozzetti dell'artista roveretano per la scalinata del Palazzo delle Corporazioni nel nuovo quartiere dell'Esposizione Universale di Roma sono l'espressione della trasparente levità di una materia lavorata con estrema finezza da una mano sensibilissima. Ma nelle successive fasi che precedono la versione finale si assiste a un progressivo irrigidimento del modellato fino a perdere la vitale sensibilità della materia duttile. Più si allontana dall'ispirazione alle fonti classiche e agli arcaici modelli etruschi che lo hanno infuso, più affiora in Melotti l'effetto di un plasticismo atemporale e senza anima.

Se il soffio del Mediterraneo scorre nelle grandi decorazioni per l'E42 non è certo un vento di rinnovamento. È piuttosto l'aria gelida di un classicismo che arrotonda le linee, leviga le superfici, appiattisce ogni tensione individuale. Anche Melotti deve chinarsi a questa brezza. "Non la modellazione ha importanza", aveva affermato pochi anni prima nel catalogo della mostra al Milione, "ma la modulazione"¹⁰. Ma in questi giganteschi gruppi non è l'armoniosa modulazione lirica e poetica a essere evocata, quanto, piuttosto, l'intonazione corale delle marmoree forme bianche di tutto un immenso quartiere. Un'intonazione che, nella tragica atmosfera di paura e di sgomento che si cominciava a respirare, rimane bloccata, in sospensione [FIG. 11].



FIG. 11
Fausto Melotti, *Si redimono i campi* - Progetto per l'E42
(Progetto n. 3, gruppo A, variante n. 4, particolare della Maternità), 1942.
Carrara, Laboratori Artistici Nicoli.

10 F. Melotti, *Presentazione della mostra personale di opere del 1934 e 1935*, "Bollettino della Galleria del Milione", 40, maggio 1935, p. 6.

Tre anni separano la presenza dei due grandi artisti nell'ambito di importanti interventi pubblici, tre anni che vedono il nuovo dominio imperiale della città di Roma avviarsi verso un inesorabile declino. Lo si avverte in Melotti, costretto a piegarsi alla logica di un potere sempre più rigido, diventare, nell'omologazione della sua opera, indistinguibile per stile e per tecnica.

Tuttavia, è nella gravità del volume – quasi incorporeo in Fontana, per necessità massivo in Melotti – che si gioca la distanza tra due personalità formatesi alla stessa scuola, molto vicine tra loro negli ideali.

FINO A QUANDO IL MANIFESTO...

e poi il *Manifesto* era teorico... trovare una cosa che potesse corrispondere al pensiero senza ricorrere, forse, ai trucchi. E allora, siccome il quadro [è] di tre dimensioni: primo piano, secondo e terzo, ideali, da Paolo Uccello, dalla prospettiva... più in là della prospettiva... la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, no? E allora io buco questa tela, che era alla base di tutte le arti, e ho creato una dimensione infinita, un'x che, per me, è la base di... di... tutta la... la... scusa eh, di tutta l'arte contemporanea, chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l'è un büs, e ciao¹¹.

Il manifesto... una forma letteraria, un genere che si identifica con l'irruenza della parola futurista. Veicolo principale per la trasmissione di nuove idee, espressione di sfida nei confronti dell'individualismo artistico, mezzo di diffusione della nuova ideologia, forma di primitiva pubblicità, è pura ideologia diffusa attraverso una rete accelerata di semplici, primitivi mezzi di comunicazione.

“Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente” – le parole di Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* del febbraio 1909¹² riecheggiano le esplosive, sconvolgenti esposizioni teoriche di Albert Einstein sulla relatività dove quei concetti non più intesi come entità astratte o aprioristiche escludono l'idea di uno spazio vuoto. Ipotizza invece lo scienziato uno spazio che interagisca con la materia. Sulla scia di queste scoperte come rappresentare, allora, il ritmo frenetico e inafferrabile di un universo in movimento nel quale la luce si propaga a velocità costante? Come armonizzare la sensazione di moto alla statica resistenza della tela?

11 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 113.

12 Apparso sulla prima pagina del quotidiano francese “Le Figaro”.

Come figurare l'illusorio diaframma tra l'infinito di un universo mentale e la fisica, ferma visione di un'immagine?

L'elemento realistico frammentato, spezzato, irradiato ed espanso è il primo passo verso l'idea di simultaneità che riecheggia le nuove teorie scientifiche: “Noi creiamo così, in qualche modo, un ambiente emotivo, cercando a colpi d'intuizione le simpatie e gli attaccamenti che esistono fra la scena esterna (concreta) e l'emozione interna (astratta). Quelle linee, quelle macchie, quelle zone di colore apparentemente illogiche e inesplicabili sono appunto le chiavi misteriose dei nostri quadri”¹³. Lo spazio della visione si arricchisce di uno spazio ulteriore e incommensurabile. E le leggi prospettiche accelerano una sensazione di moto non esclusivamente legata al soggetto. “Noi porremo lo spettatore al centro del quadro”: una risoluta dichiarazione con la quale vengono stabilite le regole formali della nuova immagine. “Noi dunque riconduciamo la plastica al volume”, scriverà Boccioni nel 1914, “alla corposità, ai valori orizzontali, agli spessori completamente smarriti dopo l'impressionismo a causa del culto tradizionale ed eccessivo per le apparenze”¹⁴. Le linee di forza di ciò che viene raffigurato costituiscono l'ossatura di uno spazio in divenire. Concretezza alle linee e non ai contorni, così Boccioni individua l'energia interna a quanto circonda l'oggetto che continua a esistere nella realtà esteriore, subisce le tensioni, le trazioni, le resistenze ma, allo stesso tempo, restituisce le proprie allo spazio circostante in uno scambio reciproco di impulsi dinamici. Nei ritmi di pieni e di vuoti sui quali si intrecciano e compenetrano i piani tra la cosa e l'ambiente, un'intensità sempre maggiore si addensa nel centro di gravità da dove si sprigionano le forze necessarie a ripercuotersi nell'atmosfera. Lo ‘stile del dinamismo’ prende allora forma nella cristallizzazione di vibrazioni luminose e cromatiche di volumi, in pittura come in scultura.

TEMPO E SPAZIO

Non è che io ho inventato, mi hanno imboccato i futuristi – tempo e spazio, ecc. – non lo nego. Anche i “plafoni”, in fondo, erano una scultura luminosa, non era la luce. Adesso dicono: ho fatto il lampadario, ma perché? Se io l'ho chiamato “concetto spaziale”, perché devono dire lampadario, oppure buco, ecc. Chissà poi perché, è un fenomeno che non riesco a capire, e sì che ho dato dei termini esatti: concetto spaziale. Chi si sognava allora di chiamare un quadro “concetto

13 *Les exposants au public*, in *Les Peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Bernheim-Jeune), Paris 1912, p. 12, pubblicato per la prima volta in italiano in *Prima Esposizione Pittura*

Futurista, catalogo della mostra (Roma, Ridotto del Teatro Costanzi), [Roma 1913], p. 15.
14 U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, Milano 1914, p. 108.

spaziale"? [FIG. 12¹⁵] Era un oggetto, e in fondo ha percorso gli oggetti di oggi... Tutte queste cose, oggi, sono maturate in una forma perfetta, ma anche in una forma decadente... [...] Il mio rapporto con il Barocco, anche lì c'è un'altra accusa. Nel '32 ero iscritto ad *Art et Création* astratta, e facevo un astrattismo libero, non geometrico; poi la figura dorata, un po' barocca... Sì, ma un Barocco inteso come forma che ha rotto con il Classico. io cercavo con il colore di rompere la materia, perché quel che a me dava fastidio era la schiavitù della materia, cosa che Boccioni mi aveva già suggerito [...] per Boccioni la materia era già un pretesto per ricevere la luce. In arte — come nel futurismo ecc. — la rivoluzione è sociale, non solo figurativa, è una rivoluzione di pensiero... L'evoluzione dell'arte è un fatto interiore, filosofico, non è un fatto figurativo. Qui è la validità dei futuristi, dei cubisti...¹⁶



FIG. 12
Concetto spaziale, 1951.
Milano, Fondazione Lucio
Fontana.

15 CRSDA, cfr. n. 51 B 17.

16 T. Trini, *Colloquio con Fontana*, "Domus", 466, 1968, pp. n.n., ora pubblicato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti,*

interviste, a cura di A. Sanna, Milano 2015, pp. 139-143, <<http://www.artslab.com/wordpress/?p=1>>.

Il *Manifesto Blanco* del 1946¹⁷ segna il vero passaggio verso la piena agnizione di sé e del proprio lavoro. Programmatico sull'orma delle intenzioni e delle enunciazioni futuriste, evocativo di quelle idee e dei propositi, riprende quei concetti e accelera ancor più il passo fino spingerli oltre il limite della materia e della conoscenza.

La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e sullo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. Una applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo assume una struttura psichica differente. Viviamo l'età della meccanica¹⁸.

ANTIMATERIA

Superamento quindi di tutte le forme tradizionali d'arte, dalla pittura alla scultura, dalla musica alla poesia. Irruzione con sempre maggiore veemenza, e altri manifesti, nei territori dell'inconoscibile.

Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno. [...] È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al gesso, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, gesso, plastilina¹⁹.

E il passaggio avviene con il neon, luce che sostituisce la pennellata, che trasforma il colpo di pennello in uno straordinario disegno visivo nello spazio [FIG. 13]. Fontana intuisce l'importanza dell'opera di Boccioni attraverso la sua scultura, attraverso le sue parole. Ma di certo non poteva conoscere – forse solo intuire – la capacità di preveggenza dell'artista futurista, né poteva sapere quanto il suo pensiero fosse straordinariamente in linea con le teorie allora non ancora pubblicate:

17 Pubblicato in Argentina in forma di volantino e redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman è firmato anche da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen e Jorge Rocamonte.

18 *Manifesto Blanco*, in CRSDA, I, p. 112.
19 *Primo Manifesto spaziale*, in CRSDA, I, p. 115, 1947, firmato insieme a Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani.



Verrà un tempo in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità sarà un arcaismo col movimento vertiginoso della vita umana. L'occhio dell'uomo percepirà i colori come sentimenti in sé. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le opere pittoriche saranno vorticose composizioni musicali di enormi gas colorati, che sulla scena d'un libero orizzonte commoveranno ed elettrizzeranno l'anima complessa d'una folla che non possiamo ancora concepire²⁰.

Boccioni esprimeva nel suo linguaggio impetuoso un pensiero che trascendeva la sua stessa opera, un'idea che nella modernità superava ogni forma di linguaggio avanguardistico. Se pittura e scultura erano ancora legate ai vincoli della materia, la sua poetica sfrecciava in un universo molto più elevato, quello concettuale. Aggiungeva:

È dunque questa nuova condizione di relatività scientifica che ci fa avere una nuova sensibilità per la ricerca dell'as-

20 U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano 1972, p. 11.

soluto. Noi pittori (poiché io parlerò di pittura) sentiamo che questa sensibilità è una forza psichica divinatoria che dà ai sensi la potenza di percepire quello che non fu mai sino ad ora percepito. Noi pensiamo che se tutto tende all'Unità, quello che l'uomo ha fino ad oggi cercato di percepire in unità è ancora una misera cieca infantile decomposizione delle cose!

La scienza secondo noi ci ha ricacciati in una meravigliosa barbarie superiore! Esponente di questa barbarie è l'arte d'oggi, che partita dagli Impressionisti francesi, veri temperamenti scientifici, si è gettata con un grido ed una foga che han dello spasimo alla ricerca della sintesi cioè della ragione ultima degli infiniti elementi nuovi che la scienza ci ha dati²¹.

L'INFINITO

io buco; passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...] invece tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto²².

Toccare la misura dell'infinito attraverso i concetti spaziali, così già tra il 1946 e il 1948, tra il *Manifesto Blanco* e i primi *Concetti spaziali*, Fontana affronta la nuova dimensione. È l'idea ora a imporsi e a dominare sulla materia. Tempo e spazio, le due entità i cui principi erano stati sovvertiti da Einstein, per Fontana, come per i futuristi, sono le nuove coordinate con le quali poter immaginare una rappresentazione del contemporaneo [FIG. 15].

È un gesto rapido, veloce, impetuoso, ma allo stesso tempo così a lungo meditato. È il gesto del vero grande artista. Immediato, un termine questo usato dallo stesso Fontana, consapevole che "eterno di fronte al tempo è solo lo spirito creativo dell'uomo"²³. Né un atto provocatorio, di ribellione, né un'invenzione smalzata, né la volontà di lacerare, di distruggere la tela, nella fulmineità del procedere guidano la mano dell'artista. Rivelare come attraverso le nuove idee sullo Spazialismo si possa sovvertire l'estetica tradizionale andando oltre il limite della pittura, della scultura, del supporto, di tutti i materiali correlati.

Forme uniche della continuità nello spazio [FIG. 14], il titolo della rivoluzionaria scultura di Boccioni dove le linee del corpo, nella virtuale traiettoria, si estendono al di là dei suoi contorni; continuità dello spazio nella materia per Fontana nell'identità assoluta di idea e forma. La nuova epoca, i nuovi mezzi ammettono un'ulteriore proiezione nello spazio e nel futuro: "Arte spaziale, per ora, neon, luce

21 Ivi, p. 14.

22 C. Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 114.

23 Da una minuta di lettera a Giampiero

Giani del 1949, Lucio Fontana. *Lettere*, cit., p. 244.

di Wood, televisione, la 4^a dimensione ideale dell'architettura"²⁴. Lo squarcio, il buco, lo strappo, che lascia intravedere una nuova possibilità di azione e di pensiero. diventa la prima dimensione nel vuoto. Un ulteriore passo sulla scia del Futurismo verso quelle energie in continua trasformazione, verso un universo dove, come figurato da Fontana: "L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito"²⁵.



FIG. 14
Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913, Parigi, Galerie La Boétie.

24 *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, in CRSDA, I, p. 118, settembre 1951.

25 *Ibidem*.



FIG. 15
Ugo Mulas, *Lucio Fontana, L'attesa*, 1964.

MARTINI E FONTANA, DIVERGENZE PARALLELE

Nico Stringa

La storia, ancora tutta da scrivere, del rapporto tra due artisti come Arturo Martini (classe 1889) e Lucio Fontana (classe 1899) comincia con il rientro in Italia del più giovane, nell'autunno del 1927, dopo sei anni passati in Argentina, in parte presso il padre e in parte in un suo studio personale nella città dov'era nato, Rosario di Santa Fe. Fontana riallaccia rapporti italiani interrotti nel 1921, si iscrive al corso di scultura tenuto da Adolfo Wildt a Brera e avvia dodici anni di intensa e originale attività, una corsa a ostacoli che gli vale però i primi importantissimi riconoscimenti. Martini non è a Milano, è ancora impegnato a Roma nella collaborazione con l'artista statunitense Maurice Sterne per un monumento americano che non risulterà a nome dell'italiano; ma ha una mostra nella Galleria di Lino Pesaro, che forse Fontana ha visitato nel novembre del 1927 quando, arrivato da pochi giorni, inizia a muoversi nell'ambiente artistico (musei e soprattutto gallerie d'arte). È la prima volta che lo scultore trevigiano, molto noto tra gli addetti ai lavori ma ancora alla ricerca di una affermazione decisiva, si presenta con una personale tutta dedicata all'attività di 'ceramista'. Dopo aver partecipato in chiave classicista alla Prima Mostra del Novecento Italiano (1926), l'anno successivo ha due occasioni milanesi, la personale di cui si è detto e la partecipazione allo stand ligure presso la III. Biennale delle Arti Decorative di Monza, an-

* *Le opere citate nel testo sono agevolmente rintracciabili nei cataloghi generali di Martini e di Fontana. L'epistolario di Lucio Fontana è stato curato da Paolo Campiglio (Milano 1999) che ringrazio; mentre scrivo è imminente la sua biografia dell'artista: Lucio Fontana. La possibilità di un oltre, Milano 2025.*

Enrico Crispolti, che nel lontano 1958 aveva pubblicato un fondamentale saggio, Memoria per Arturo Martini, in "La Biennale di Venezia", 31, pp. 14-24, ha analizzato da par suo la stagione veneziana di Martini in Frammenti su una stagione all'inferno, in Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), a cura di N. Stringa, Milano 1989, pp. 25-43; in quella occasione ho proposto una locuzione che ritengo ancora adatta alla tensione martiniana di quegli anni: "scolpire lo spazio". A questo proposito va ricordato il catalogo della mostra a cura di Luciano Caramel, La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento (Acqui Terme, Spazio espositivo ex Kaimano), Milano 2002.

Usualmente cerco di evitare la citazione di miei contributi precedenti, ma stavolta devo farlo perché nell'importante Dizionario Lucio Fontana, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023, ai Riferimenti

bibliografici (p. 610) un refuso ha cambiato il senso al seguente contributo: Appunti su Leoncillo, Fontana, Martini, in Leoncillo. Natura ed espressione, a cura di A. Leonardi e S. Petrillo, Milano 2021, pp. 136-145. Il riferimento al sintagma "concetto spaziale" è alla voce di Giorgio Zanchetti nel Dizionario Lucio Fontana e alla bibliografia lì citata. Il saggio di Benedetta Casini, Lucio Fontana fra Rosario e Buenos Aires: gli anni venti e gli anni quaranta è pubblicato in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 47, dicembre 2024, pp. 196-221. Il libro Lucio Fontana in Argentina. Dagli esordi al Manifiesto Blanco, di Daniela Alejandra Sbaraglia del 2025 è edito da Electa in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana.

Ringrazio la presidente Silvia Ardemagni e la vicepresidente Maria Villa della Fondazione Lucio Fontana, prodighe di aiuti e di comprensione, e Luca Massimo Barbero, curatore, tra l'altro, del Catalogo ragionato delle sculture ceramiche di Lucio Fontana. Molto utile il confronto con il collega Luca Bochicchio, che mi ha invitato a tenere una conferenza su questi temi a Pozzo Garitta, dal titolo: Arturo Martini / Lucio Fontana: una lontananza vicinissima, e con la restauratrice albisolese Barbara Checucci, appassionata e competente.

che in questo caso con ceramiche. Si tratta, nella mostra da Lino Pesaro, di opere modellate da Martini e riprodotte in maiolica di piccola serie da stampi in gesso e dipinte da Manlio Trucco nel suo laboratorio La Fenice di Albisola, su commissione dell'architetto genovese Mario Labò. È molto probabile che il primo 'incontro' (a senso unico) tra i due artisti sia avvenuto davanti a queste ceramiche martiniane, con un Lucio Fontana perplesso ma attento e attratto dalla scioltezza formale delle maioliche 'fantastiche' (a Milano) e, per converso, dall'agitato scomporsi in chiave cubisteggiante della *Via Crucis* (a Monza).

È ancora una volta sotto il segno della ceramica, alla Triennale di Monza del 1930, che Fontana può verificare l'andamento della poetica martiniana, che comincia a precisarsi nell'insieme delle maioliche, stavolta a esemplare unico – animali veri e animali immaginari – dove la manipolazione diretta dell'argilla e la personale stesura di colori leggeri portava Martini a modificare il suo impegno di ceramista, risalendo in parte alle pratiche trevigiane di vent'anni prima, con un'esperienza diretta e immersiva, ora, nel laboratorio di Nervi.

Dal 1927 al 1930, però, ci sono altri momenti importanti per i due artisti: nel 1929, alla Seconda Mostra del Novecento Italiano, Martini espone il gruppo in bronzo unico *Il figliuol prodigo* e nel 1930-1931 Fontana propone due volte *Uomo nero*¹, alla Galleria del Milione che, come è noto, era di fronte all'ingresso dell'Accademia di Brera. Vieni voglia di accostare, e *contrario*, le due opere; se Martini, per affrontare la sintesi moderna in chiave severa e aspra, era indotto a risalire alla scultura medievale sacra di Tivoli e di Lucca, Fontana invece chiamava in causa, quasi ripetendone l'impianto, la scultura moderna di uno Zadkine, accentuando fino all'estremo, con la colata di catrame riversata sul bianco del gesso, le caratteristiche obliteratrici della pittura nera anche sulla scultura moderna, cubista, quasi l'artista volesse indicare, a quella data precoce, la necessità di ricominciare da zero (come farà dieci anni dopo) una storia inedita di scultura-pittura/pittura-scultura, anche oltre il Cubismo stesso. *L'uomo nero* era incompatibile con la poetica della "creatura" che Martini stava maturando in quel momento a Monza, all'ISIA, ma in ogni caso il 1930 è un anno importante per i due. Se Fontana, ancora lontano dal mondo della ceramica, si colloca, a partire dall'*Uomo nero*, su una posizione di rottura (con il suo maestro Wildt, con l'ambiente novecentista, addirittura anche con la scultura contemporanea europea), Martini, chiamato a insegnare per un anno all'ISIA di Monza dove è attorniato da un gruppo di allievi destinati a ruoli di primo piano, apre molti fronti: da un lato chiude in bellezza con la maiolica a esemplare unico e

apre il percorso della terracotta refrattaria di grandi dimensioni, e dall'altro scuote l'immobilismo dei novecentisti con opere *singole* che, anticipate dalla stampa, lo porteranno finalmente alla ribalta nella prima Quadriennale di Roma: *Pisana*, *Sposa felice*, *Tomba di Ippolito Nievo*; a cui a Roma verranno accostate: *Madre folle*, *Donna al sole*, *Ragazzo seduto* **FIG. 1**, *Pastore*.

Sono sculture che possiamo dare per scontate, *necessariamente* note all'artista italo-argentino, con le quali prima o poi anche lui dovrà fare i conti; ma in quel momento le 'risposte' fontaniane (se vogliamo viaggiare su questo binario) in parte dirette, in parte non riferite a Martini, sono fornite in chiave di adesione e di contemporaneo discostamento alle/dalle poetiche concretiste italiane e d'oltralpe. Insomma, il giovane scultore sembra dire chiaro che non è più sufficiente, in quella situazione, essere 'antinovecentisti' (una contrapposizione che si toglie da sé, con la crisi evidente del Novecento sarfattiano) ma che per gli artisti moderni è indispensabile porsi addirittura come antinovecenteschi! Così parlano le opere di Fontana che, almeno per sentito dire, Martini è costretto a conoscere, anche se egli non sarà stato, in quel momento, un assiduo frequentatore della Galleria del Milione (tra i due ho parlato, in altra occasione, di rapporto "carsico").

FIG. 1
Arturo Martini, *Ragazzo seduto*, 1930. Torino, Galleria d'Arte Moderna.



1 CRSDA, cfr. n. 30 SC 1.

Fa pensare, quel procedimento fontaniano, di colare colore su una statua, molto prima di conoscere e di aver sperimentato l'utilizzo degli smalti ceramici; da una parte l'*Uomo nero*, quasi annullato nelle possibilità visive dell'opera da un catrame che ne copre e annulla la scansione compositiva, dall'altro il *Campione olimpionico* (*Atleta in attesa*) **FIG. 2**², che sembra emergere dalla piscina in cui si era tuffato portando con sé tutto l'azzurro dell'acqua in cui si era immerso. In queste operazioni al limite della performance l'artista non è solo orientato a un antinaturalismo assai polemico nei confronti della stantia figurazione italiana dell'epoca ma anche verso una sorta di protospazialismo, che sembra prevedere un ruolo non neutrale dello spazio, banalmente come contenitore, ma da intendere invece come principio attivo, come protagonista e addirittura quindi come antagonista della terza dimensione.



FIG. 2
Campione olimpionico
(Atleta in attesa), 1932.
Bologna, Fondazione Cassa
di Risparmio.

2 CRSDA, cfr. n. 32 SC 8.

Non mi risulta che prima di queste intuizioni fontaniane (rimaste allora allo stato embrionale e diventate in seguito centrali) ci fosse stata una suggestione simile, di uno spazio-allo-stato-fluido, che gli smalti ceramici porteranno a compimento nelle maioliche successive. Siamo, se le cose stanno così, molto lontani dai pensieri che Martini porta in evidenza con le sue grandi terrecotte refrattarie, alcune esposte a Roma, dal gennaio 1931 e altre l'anno dopo nella sala personale della XVIII. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Anche in quel ciclo si potrebbe dire che lo spazio diventa *problema*; così che se nella scultura dedicata alla protagonista del romanzo di Nievo, *La Pisana* (1928) Argan ha potuto parlare di una forma "eccepita dallo spazio", lo stesso non si potrà più dire dopo *La veglia*, *Aviatore*, *Il sogno*, *Chiaro di luna* che in modi diversi mettono in discussione la centralità della scultura tradizionalista (dei Maraini, degli Ogetti e di tanti altri che non esitarono a definire le grandi terrecotte, giustamente dal loro reazionario punto di vista, "opere polemiche").

La distanza tra i due – fatta la tara alla diversa portanza delle singole opere – non potrebbe essere maggiore. Ma ci sono tre terrecotte martiniane che, pur non essendo tutte tra le maggiori per dimensioni e per visibilità effettiva, spostano di molto la questione e – anche questo interessa – non trovano risposte puntuali da parte di Fontana: si tratta di *La moglie del marinaio* e *Donna alla finestra* **FIGG. 3-4**, due terrecotte a esemplare unico viste anche a Milano alle mostre tenute da Martini, a seguito di contratto, presso la Galleria Milano tra il 1932 e il 1933.

FIG. 3
Arturo Martini, *La moglie del marinaio*, 1930 ca.
Collezione privata,
già Contini Bonacossi.

FIG. 4
Arturo Martini, *Donna alla finestra*, 1931 ca. Roma,
Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea.



In queste opere, e in numerose altre similari, di minore dimensione, che portano l'insieme a una cospicua costellazione sul fondamentale tema martiniano dell'attesa, Fontana ha potuto conoscere un'impostazione che modificava l'impianto della modellazione, valorizzando il ruolo del vuoto e scavalcando il ruolo dell'ombra; cosicché il 'buco' della finestra apriva nuovi punti di vista e altri pensieri sul rapporto architettura (spazio) e figura (volume); per non parlare dell'effetto immediato, 'sentimentale' e leopardiano che emanava da opere come *Chiaro di luna*, con le due figure femminili sporte quasi oltre la balaustra; o di un contospazio come quello evocato sensibilmente dall'*Aviatore*, intento a solcare il cielo (in dialogo a distanza, forse, con l'*Acrobata cinese* di Vincenzo Gemito).

Impegnato in quegli anni a realizzare opere d'impianto astratto (le celebri tavolette in cemento e in gesso) Fontana non vide gli squarci che Martini apriva sulla parete morta della retorica; lo si deduce dall'importante terracotta *Figura alla finestra* [FIG. 5]³ la cui datazione è forse da spostare più avanti del 1931 finora proposto; non sappiamo e forse non sapremo mai se si tratta di una reazione alle 'attese' martiniane; in ogni caso è evidente ed eloquente la struttura della composizione di Fontana che rinserra la figura alla finestra come se la protagonista fosse davanti a uno specchio, ricorrendo quindi a un intervento pittorico, il bianco, per accendere una luce proveniente dall'esterno.

Rivolto a una soluzione scultorea pura, priva di cromatismi ("la terracotta", avrebbe dichiarato il trevigiano, "era già un colore"), Martini non poté cogliere l'impegno di Fontana rivolto a spogliare la scultura fascista dalle ridondanze e dalle insensatezze, valorizzando le figure a silhouette quasi proiettate sul piano, stabilendo così una sostanziale equivalenza valoriale tra profili e geometrie. C'è stato però un frangente in cui le loro poetiche avrebbero potuto accostarsi in chiave non figurativa, quando Martini ristampò a Milano – siamo nel 1937 – il *liber mutus Contemplazioni*, pubblicato a Faenza in prima edizione nel 1918. Volumetto di poche pagine, privo di parole e privo di immagini figurative, costruito sulla sequenza irregolare di tacche nere geometriche su sfondo bianco, quasi notazioni musicali primordiali, sembrava voler indicare agli artisti astrattisti italiani che lui, Martini era già transitato per quella strada in tempi non sospetti. (È di notevole interesse sapere, a questo proposito, che presso la Fondazione Lucio Fontana è conservata la copia di *Contemplazioni* ristampata nel 1967 da Scheiwiller; non sappiamo però se Fontana conobbe la seconda, del 1937 – difficilissimo per tutti poter disporre delle poche copie della prima edizione.)

3 CRSC, cfr. n. 31 SC 4.

FIG. 5
Figura alla finestra, 1931.
Collezione privata.



Anche quella possibile vicinanza tra i due rischia di permanere, però, in mancanza di altri elementi di informazione, come una delle vicendevoli, tante, occasioni perdute.

Non è sulle divergenze parallele che si poteva instaurare un dialogo, sia pure a distanza, tra i due, ma non mancò in ambiti diversi. Qualche esempio.

Nel gennaio del 1931 tra le sculture esposte alla prima Quadriennale di Roma c'era anche *La sposa felice*, un soggetto da pittura di genere dell'800 trattato in gesso nel grande formato con un virtuosismo da abile maestro barocco; tra le altre qualità dell'opera, il fatto che la figura nel saltare di gioia (come richiede il soggetto) porta i due metri e oltre di gesso a essere sospesi da terra: una delle molte invenzioni – e forse la più eclatante – a porre la figura umana oltre la forza di gravità. Ci sono sculture di Fontana che ci portano a pensare che egli abbia meditato sulla *Sposa felice* almeno in due occasioni: con *La Vittoria dell'aria*⁴, del 1934, in cemento colorato (oro e blu) mai esposta ma illustrata sia da Persico, sia da Baumbach; non sono

note le misure (il fatto del cemento fa pensare a una dimensione non piccola, come si vede peraltro dall'illustrazione pubblicata da Baumbach, a meno che non si tratti di fotomontaggio) ma è noto un altro aspetto che può essere coordinato con l'accostamento che ci interessa; l'opera ritrae Teresita Rasini (la futura sposa di Fontana!).

Altra botta e risposta: *Nudo al sole*, poi generalmente *Donna al sole*, è la più nota terracotta martiniana (1930), esposta alla prima Quadriennale di Roma, confluita subito nella collezione Contini Bonacossi, passata poi in altra collezione a Milano e da poco acquisita dallo Stato con destinazione palazzo Citterio (Brera). Alla V Triennale di Milano del 1933 Fontana espone la *Bagnante* in cemento colorato (ora dispersa)⁵ in cui l'artista contrappone, alla fluidità di un erotismo portato all'innocenza dalla terracotta di Martini (si direbbe un corpo di sabbia 'cotto' sulla spiaggia al calore del sole), una ieratica espressione di scansione corporale al limite delle possibilità figurative in contrapposto alla geometria dell'architettura razionale dell'edificio, una piscina spoglia e resa perfino inquietante dalla figura della bagnante, grande oltre misura, disarmonica e non ignuda.

La pausa argentina dal 1940 alla primavera del 1947 è rivelatrice del rapporto sottilmente conflittuale con Martini, se, come avvenne, da poco sbarcato nel suo paese natale, Fontana si affrettò a individuare una fornace e a modellare nel grande formato una terracotta *La mujer del marinero* (1940) [FIG. 6]⁶ ispirata, non solo nel titolo, a terrecotte martiniane come, appunto, *La moglie del marinaio* e *La Venere dei porti* [FIG. 7], entrambe del 1931-1932 e ben note a Fontana, il quale conferisce comunque un carattere di accesa espressività agli occhi sbarrati che contrasta con la fluida posizione del nudo. Sulla medesima intonazione è la terracotta *Donna al balcone*⁷, anch'essa del 1940 riferibile al mondo martiniano dell'attesa, ma isolata nel vuoto, priva di quel potenziale 'spazialista' che invece era implicito nelle opere del trevigiano. Come si può osservare da questi e da altri indizi, la lontananza da Milano e da Albisola spinge Fontana a fare i conti in maniera esplicita con alcune sue fonti italiane, come se i cinquemila chilometri di distanza dall'Europa lo rendessero più libero e dunque più reattivo agli spunti suggeriti dal clima dell'arte milanese dell'epoca. Singolare altresì che anche Martini, chiusa la lunga parentesi monumentale, a partire dal 1941 sia spinto a rivedere la sua posizione e si senta in grado di recuperare, a tempi stretti, gran parte della tradizione moderna che egli aveva trascurato di soppesare.

4 CRSDA, cfr. n. 34 SC 2.
5 CRSDA, cfr. n. 33 A 2.

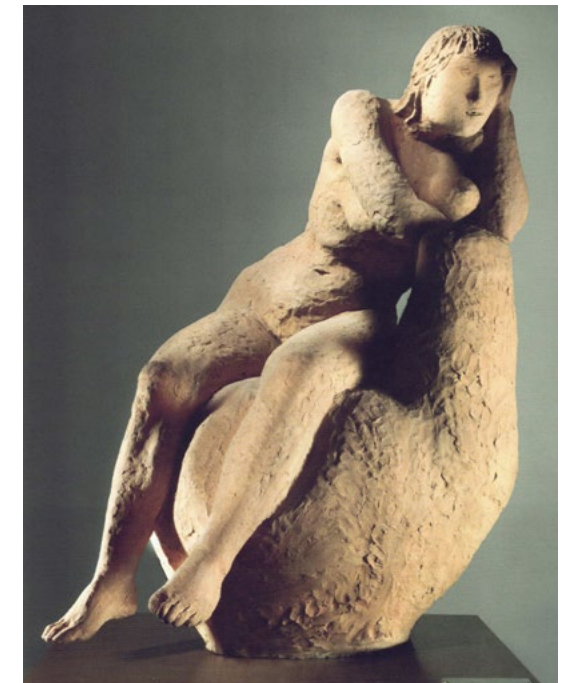
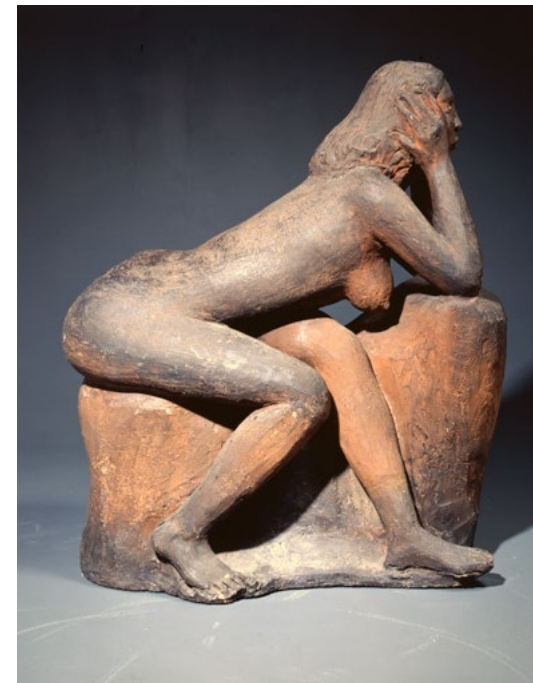
6 CRSC, cfr. n. 40 SC 9.
7 CRSC, cfr. n. 40 SC 20.

Succede insomma che proprio quando sono più lontani, col passare degli anni le posizioni dei due artisti si avvicinino, senza che nessuno dei due sia in contatto diretto con l'altro. Fontana raggiunge in Argentina non tanto i "pellerossa", i "primitivi" così preziosi per tutta l'avanguardia storica, che egli aveva evocato, in contrapposizione al Martini monumentale, in una lettera a Carlo Belli del 1934 (riportata nel volume a cura di Paolo Campiglio citato a inizio note); raggiunge invece un gruppo di giovani artisti che lo spingeranno a meditare sulle nuove possibilità anche tecnologiche offerte dalla contemporaneità – mi riferisco all'ambiente decisivo per la svolta di Fontana, quello dell'Accademia di Altamira. Ma si ha l'impressione che nelle opere degli anni argentini 1940-1947 l'artista non sia stato per niente interessato a raccogliere tutti quegli spunti di cui invece egli per primo si stava arricchendo, e che ritroveremo in Italia tra Albisola e Milano maturi a esplodere tra 1947 e 1949 (per una rilettura completa e aggiornata del "periodo argentino" si vedano i testi di Benedetta Casini e soprattutto Daniela Alajandra Sbaraglia citati a inizio note).

Senza allontanarsi da un continente a un altro, Martini trova a Venezia, dal 1941 al 1945, un ambiente ricco di stimoli e di amicizie, sia pure contrastate: Carlo Scarpa, Mario Deluigi, Anton Giulio Ambrosini, Gino Scarpa, i giovani Mirko e Afro Basaldella, Roberto Nonveiller, Carlo Cardazzo, Alberto Viani, Silvio Branzi, Leone Traverso, Giuseppe Mazzariol. Spinto dalle problematiche trattate nelle

FIG. 6
La mujer del marinero, 1940.
Collezione privata.

FIG. 7
Arturo Martini,
La Venere dei porti, 1932.
Treviso, Musei Civici -
Museo Luigi Bailo.



lezioni all'Accademia di Venezia, accentuate dal crollo del fascismo e dalla catastrofe della guerra, lo scultore, da qualche anno anche pittore, si propone come artista alternativo al monumentale che egli stesso ha praticato dal 1933, non sempre con esiti all'altezza delle terrecotte precedenti. Modella, fotografa e distrugge opere sperimentali, finalmente ha una pubblicazione dei suoi disegni recenti, tiene una grande personale all'Esposizione Internazionale d'Arte del 1942, fa pubblicare un libro monografico sul marmo più importante, *Donna che nuota sott'acqua* (opera che Fontana poté vedere illustrata in un articolo pubblicato da Gio Ponti in "Stile" nella primavera del '47, accanto ad ampi brani di *La scultura lingua morta*, e poi dal vivo alla Biennale del 1948). Insomma, è proprio nella prima metà dei '40 che egli si scrolla di dosso l'immagine di artista di regime, a partire dai rilievi in marmo per l'Arengario di Milano, d'impostazione cubisteggiante, trovando subito dopo (1942) la soluzione innovativa per il monumento a Tito Livio al Liviano di Padova.

Questi sono i temi che Fontana affronta appena rientrato ad Albisola e a Milano, dove viene a sapere della recentissima scomparsa di Martini, avvenuta – coincidenza – proprio il 22 marzo, quando lui partiva dall'Argentina.

Leggendo e rileggendo *La scultura lingua morta* (Venezia, maggio 1945) Fontana finalmente ci lascia un pensiero sulla posizione dell'artista di Treviso. Nell'appunto inedito, intitolato *Perché sono spaziale*, presente nell'Archivio della Fondazione Lucio Fontana e databile al 1948, è evidente l'interesse di Fontana per le dichiarazioni di Martini, a cui egli risponde con il suo giudizio, puntuale e pertinente: "Martini dichiara 'Scultura lingua morta', riconosce come grande statuaria l'impotenza della scultura dei nostri tempi e non ne trova la soluzione, ovvero *non entra nel clima attuale* (c. n.)". Insomma, Fontana condivide, eccome, l'intento martiniano di sottoporre la scultura a una sorta di processo, ma si accorge che in effetti le obiezioni del trevigiano non arrivano a una conclusione certa: e non pronuncia la parola decisiva (come non l'ha pronunciata – se non in una accezione generica – Martini, in *La scultura lingua morta*, nei *Colloqui*, nell'epistolario) che si compendia in una forma generica: *astrazione*. Ora per noi è facile comprendere le perplessità fontaniane dovute in parte al fatto che l'artista italo-argentino legge un testo senza immagini, non conosce cioè alcune opere fondamentali che avrebbero potuto 'illustrare' convenientemente le affermazioni più ardite di Martini: *Autoritratto cavo* [FIG. 8], *Donna che esce dall'acqua*, *Pegaso caduto*, e soprattutto *Atmosfera di una testa*. Ma sono obiezioni coerenti, nella sostanza, con la soluzione che Fontana ha a portata di mano, la convinzione maturata in Argentina e confermata dai rapporti che egli ha instaurato a Milano: da un lato scultura e pittura sono una cosa sola e dall'altro il problema dell'ombra andrà risolto con, diciamo noi, un salto mortale, un salto nel 'vuoto' affidato allo Spazialismo.

FIG. 8
Arturo Martini,
Autoritratto cavo, 1943.



PER ALCUNE FONTI 'AMBIENTALI' DI LUCIO FONTANA

La disposizione d'animo e di indagine che Fontana esprime nei suoi anni creativi in Liguria ci mostra un modo di pensare e di fare che lo distanzia da tutti.

Per esempio, si nota da un insieme di opere molto originali che la sua attenzione, più che a precedenti culturali attinenti al primitivismo o alla tradizione artistica moderna (certamente riscontrabili), è indirizzata a cogliere situazioni, ambienti, luoghi. Dal momento che l'ambiente, in senso lato, riveste un ruolo primario nell'attività di Fontana, in questo intervento vorrei segnalare alcune fonti, o meglio, visto che siamo in Liguria (terra di poeti), 'occasioni visive' che hanno contato molto per l'artista. La prima indicazione riguarda il fondo del mare, fonte di ispirazione per numerose tra le migliori maioliche degli anni trenta: il mondo subacqueo, sepolto nella luce e nel silenzio della natura morta più affascinante che esista, dove i colori sono più vividi e le forme tremolanti rimbalzano effetti di inediti travestimenti effimeri, dove i precedenti iconografici della cultura 'terrestre' obliterati dal magmatico e dall'informe sono la norma. Adesso posso solo pronunciare il nome di Salvatore Fancello, anch'egli attivo nello stesso periodo tra Milano e Albisola, per suggerire la forte analogia che

trascorre tra mare ligure da una parte e terre di Sardegna dall'altra nelle ceramiche di quegli anni (ma ci sono tra i due numerosi altri segnali di continuità e affinità nella grafica).

Restando nel tema dell'ambiente naturale, mi sembra di aver colto un riferimento di una certa rilevanza tra il ciclo delle *Nature* (dal 1959) e un paesaggio argentino che ho conosciuto durante un lungo viaggio (immaginario!) effettuato attraversando la rete. Mi riferisco in particolare all'incredibile Parco Provinciale di Ischigualasto, nel nord-ovest dell'Argentina, dove sembra di trovarsi in un ambiente geologico fontaniano [FIG. 9], con le pietre sferiche dotate di tagli anche in orizzontale, ben distanziate tra di loro, in attesa, anch'esse, di rivedere il Demiurgo che le ha collocate così nella notte dei tempi, prima di allontanarsi per sempre. Un confronto con allestimenti di celebri mostre dell'artista o per esempio delle opere in collezione Kröller-Müller mi evita ogni ulteriore commento [FIG. 10]. Altro aspetto: i buchi, ottenuti con punteruolo prima sulla carta e poi sulla tela e quindi su superfici piane e su vasi in ceramica, denominati a partire dal 1949 "concetto spaziale", dando origine alla terminologia più originale dell'arte contemporanea, da dove vengono? Dalle affermazioni di Fontana sembra di poter collegare l'idea dei buchi ai punti-luce del cielo stellato, nel momento in cui la nascita dello Spazialismo è molto debitrice alle questioni tecnologiche legate alla conquista dello spazio e alle immagini che



FIG. 9
Pietre sferiche nel Parco
Provinciale di Ischigualasto,
Argentina.



FIG. 10
Concetti spaziali, Nature,
1959-1960. Otterlo, Museo
Kröller-Müller.

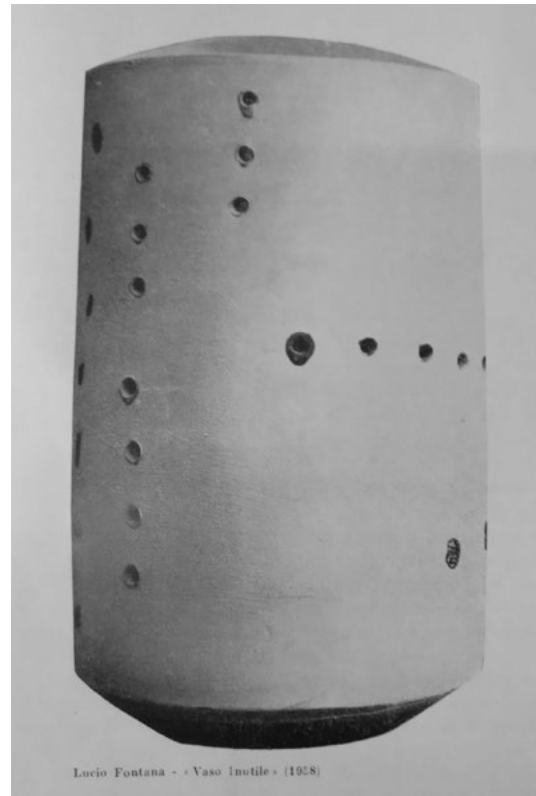
arrivano dalle indagini astronomiche (da conteggiare, per esperienze dirette, il potenziale visivo della volta celeste osservato di notte nei viaggi oceanici). Arrischio qui una ipotesi diversa, non incompatibile con quella accennata e ben motivata dagli studiosi che l'hanno proposta, relativa a un altro ambiente, in questo caso all'ambiente fisico opposto al cielo stellato; intendo riferirmi allo spazio chiuso dei ceramisti, pensando che non sarà inutile rifarsi alle suggestioni (di tipo tecnico, perché no?) che affiorano dalla lavorazione della ceramica, che Fontana non ha mai sospeso di lavorare e che, approdato a Genova nell'aprile del 1947, anzi, riprende subito a praticare ad Albisola procrastinando addirittura il viaggio a Milano. E qual è lo spazio chiuso (e aperto) dei ceramisti se non la fornace o forno, dentro cui, al buio del fuoco non visto, le argille e gli smalti vengono di nuovo plasmati dal colore che raggiunge i mille gradi e li supera di molto nel caso delle opere in grès?

C'è uno strumento di lavoro che Fontana ha usato e visto usare, prima che venisse del tutto sostituito dalle *muffole*, camere refrattarie predisposte alla completa protezione degli oggetti introdotti nel forno (in seconda cottura); lo strumento antico e vecchio, per così dire, si chiamava e chiama tuttora 'casella' in Liguria, 'casone' in Veneto [FIG. 11]; e consiste in un contenitore refrattario a forma di vaso, traforato con buchi che consentono di far passare dei cordoni di argilla a sostegno dei ripiani, al fine di potervi ricoverare all'interno un certo numero di piatti o oggetti senza che si tocchino tra di loro e senza che vengano sfiorati dal fuoco e dal fumo (parliamo di forni a legna). Le caselle sono conservate anche nelle Albisole, nei numerosi musei piccoli e grandi che sono presenti, per non parlare di altre antiche fabbriche, come la Antonibon di Nove.



FIG. 11
Casella da forno a legna
per ceramica, inizi XX
secolo. Collezione privata.

FIG. 12
Vaso inutile, 1958
(in T. Toniato, *Lucio Fontana*,
"Evento. Critica e cronaca
delle arti", 6, 1958).

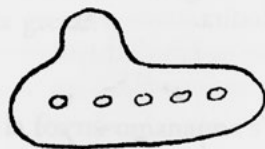


Lucio Fontana - Vaso inutile (1958)

È impressionante notare la forte somiglianza che intercorre tra i vasi con buchi di Fontana e questi oggetti che hanno avuto una funzione rilevante, una loro indubbia 'utilità'. Parlo di utilità non a caso, perché una di queste ceramiche, pubblicata da Toni Toniato nell'importante rivista dello spazialismo veneziano, "Evento", in un articolo dedicato a Fontana, ha aggiunto la didascalia, ovviamente indicata dall'artista stesso (siamo nel 1963) di "Vaso inutile" [FIG. 12]⁸. Segnalo il titolo, piuttosto raro a quanto ne so, non solo per la rilevanza ironica della scelta e per la citazione delle "macchine inutili" di Bruno Munari, ma per l'enorme distanza che, in un'opera apparentemente secondaria, Fontana stabilisce dalla tradizione dell'oggetto d'uso, concentrando l'attenzione sulla vera utilità estetica, non sulla funzionalità di una forma che dall'utilizzo viene usurata (chissà se l'artista avrà incrociato la formula che Platone butta là nel dialogo *La Repubblica*, uscendo nell'inaspettato: "l'utile è bello, il nocivo è brutto", per rovesciarla!). Superfluo aggiungere che l'"inutilità" del vaso forato è proprio ciò che lo rende libero dalla fruizione strumentale e lo colloca in ambito estetico, rendendo palmaro il ribaltamento ottenuto dalla perforazione, modifica radicale introdotta per la prima volta da un artista (una trasformazione che è percepibile in modo ancora più evidente che in una tela forata o tagliata, in quanto opere, queste ultime, già in partenza realizzate al di fuori dell'ambito strettamente utilitaristico). Ma ci sono anche altri elementi interessanti a questo proposito che in questo caso vedono una comunanza oggettiva d'intenti tra i due artisti. Nel corso dei *Colloqui* con Gino Scarpa (a Venezia nella casa di Martini, vicina alla basilica della Salute), il trevigiano insiste su una scultura molto particolare, strumento musicale a fiato, dunque con forellini, l'*ocarina* [FIG. 13], di recente invenzione (fine '800). Si tratta di una terracotta rigonfia, dall'aspetto più o meno di un piccolo sommergibile o di un cetaceo, che affascina Martini in una fase in cui sta rivalutando il 'vuoto' interno alle sculture, uno spazio che gli è sempre parso assai significativo, fin da quando, a Milano nel lontano 1920 aveva tenuto una sorta di dichiarazione relativa alla scultura, da interpretare come "grembo plastico". In questa selezione dei motivi di contrasto e di scambio tra Martini e Fontana non mi dilungherò su questo punto che però è contiguo a quello relativo all'*atmosfera* che è tipica della scultura, sostiene Martini, non della pittura; un fattore positivo, pertanto, in un contesto polemico dentro/contro la scultura stessa, che va messo nel conto dei risultati che lo scultore raccoglieva per strada mentre compiva un itinerario avverso alla specialità artistica che praticava da una vita.

Arturo Martini

visto che l'essenza è la ocarina (dice: lucarina). I buchetti. Orizzontale con la verticale dello zufolo.



Che plastica, che plastica, che lirica! La lucarina mi vien sempre in mente: quando vedo un frammento antico, darne l'equivalente con la lucarina. Quella levigatezza, che xe el tempo: proviene dal consumo del tempo. Vedi che c'è l'Etruria. Con niente. E c'è la persona seduta. Se lo intitolassimo "nudo", quella sarebbe una stravaganza.

Nel fondamentale passaggio dai 'buchi' ai 'tagli', emerge infine un implicito, e forse anche sentito, omaggio al Martini dell'attesa quando Fontana modifica-integra l'innovativo sintagma "concetto spaziale" con l'espansione "concetto spaziale, attesa" o, a seconda del numero dei tagli, "concetto spaziale, attese", intensificando con un accento esistenziale il messaggio delle opere successive, coinvolgendovi, si direbbe, perfino quelle precedenti in un unico sistema gnoseologico. In quel momento (1958-1959), Martini, dimenticato e rimosso dalla stagione dell'Informale, viene richiamato all'attenzione dei più accorti specialisti dell'arte proprio da un Fontana oramai ben consapevole che l'antagonismo con il trevigiano non aveva più senso di esistere.

Nella titolazione *Concetto spaziale*, già presagita da intuizioni avute in Argentina, ciò che risultava insopportabile non era tanto l'accostamento tra 'concetto' e 'spaziale', ma piuttosto che a un titolo così 'filosofico' e comunque di tono elevato corrispondessero opere condotte con tecniche (perforazioni, tagli) e finalità ('distruzione' del supporto in tela, sacro nei secoli) tipiche solo di manifestazioni bambinesche o dadaiste, o luddiste.

Oggi mi pare non ci sia più nessuno, se non dal punto di vista storiografico, che accetti la lettura che Fontana *in primis* proponeva dei suoi *Concetti spaziali*, intesi come aperture verso l'infinito, verso l'aldilà, insomma in una chiave laica ma pur sempre fideistica e metafisica o utopica di uno spazio 'altro'. Dietro buchi, tagli, strappi, c'è il nulla. Accettare questa affermazione non significa affatto togliere sostanza all'epocale invenzione dell'artista; anzi, ci

porta a valorizzarne ancor più la sfida aperta come la più estrema, perché rivolta all'indeterminato e all'infinito. Si pensa pertanto alle trentotto variazioni del ciclo *Fine di Dio* (dal 1963), di grande formato, a proposito delle quali è stato l'artista stesso a precisare che quelle tele inquietanti, inafferrabili per molta critica, andavano intese come "il principio del nulla" (il "nulla eterno" foscoliano? La morte di Dio di Nietzsche?).

Tutti coloro che si sono occupati delle opere simbolo della metà del secolo scorso, in Italia, sono stati concordi nel determinare se non un collegamento, un legame profondo tra due opere, rispettivamente di Martini e di Fontana: *Atmosfera di una testa* (1944, bronzo FIG. 14) e *Scultura spaziale* (1947, gesso nero FIG. 15)⁹. La prima osservazione riguarda i due artisti; Martini non ha potuto conoscere il gesso nero (si riparte, diciotto anni dopo, dall'*Uomo nero*) di Fontana, realizzato dopo la morte del trevigiano, a grumi di materia sovrapposti a formare un cerchio vuoto; e Fontana può aver conosciuto il bronzo di Martini? Si pensa di no perché, esposto nel 1944 a Venezia alla Piccola Galleria per pochi giorni senza catalogo e confluito nella collezione di Egle Rosmini, è stato pubblicato per la prima volta da Enrico Crispolti nel 1958 e visto per la prima volta nel 1967 alla grande mostra antologica di Treviso. Della sua opera però Martini aveva realizzato anche una grande gouache (in collezione privata), esposta pure a Venezia nel 1944 e illustrata nel catalogo della mostra *Martini. 30 disegni*, pubblicato in poche copie dalla Piccola Galleria di Roberto Nonveiller. Il catalogo, presente nelle biblioteche italiane in un solo esemplare alla Nazionale di Firenze, è rarissimo e di conseguenza non è stato quasi mai preso in considerazione dalla critica. Ma non si tratta di un'immagine isolata dal contesto, come può verificare chi affronta la lettura, certo complicata ma appagante, dei *Colloqui sulla scultura* (1944-1945); rimasti sconosciuti, si pensa, a Fontana (la prima edizione è del 1968; la seconda, corretta e commentata, del 1997) ma utili per noi a qualificare quella che diversamente potrebbe apparire una boutade martiniana e invece è l'esito di pensieri molto vicini (anche se geograficamente lontani) a/da quelli che l'artista italo-argentino porta con sé nel 1947 in Italia.

È sufficiente arrivare ai colloqui XVI e XVII, quest'ultimo intitolato *Ricerca di un'atmosfera*, per trovare non solo due disegni dell'opera, tratteggiati davanti a Gino Scarpa, ma pensieri formulati in questi termini: "armonia spaziale"; "la forma non è mai un solido ma un vuoto che lo contiene"; "il contenuto e forma sono due cose che l'una esclude l'altra"; "la forma non è che il caos che si compone volta per volta come un grembo materno"; "la forma

FIG. 13
Arturo Martini, *Ocarina*
(in A. Martini, *Colloqui sulla scultura. 1944-1945*.
Raccolti da Gino Scarpa,
Treviso 1997).

è un vuoto non un pieno: è un grembo, non il contenuto". Sono tutte approssimazioni, ricerche, progetti, proiezioni appunto di un pensiero in movimento che Fontana avrebbe potuto sottoscrivere, se non fossero rimasti inediti per più di vent'anni; ma non sono andati perduti con la morte dello scultore di Treviso; Fontana è come se li avesse conosciuti, tanto i due artisti in quel periodo erano prossimi a una "lontanissima vicinanza" o a una "vicinissima lontananza".



FIG. 14
Arturo Martini, *Atmosfera di una testa*, 1944
(in *Martini. 30 disegni*, catalogo della mostra, Venezia 1944).



FIG. 15
Scultura spaziale, 1947.
Collezione privata.

L'ASTRAZIONE CREATIVA' DI LUCIO FONTANA NEI PROGETTI E NELLE SCULTURE DI METÀ ANNI TRENTA

Francesco Tedeschi

Ho voluto porre il mio intervento – dedicato ad alcune riflessioni sulle sculture ‘astratte’ realizzate da Lucio Fontana intorno al 1934 ed esposte all’inizio del 1935 nella Galleria del Milione, all’interno del breve e intenso ciclo dedicato dalla galleria milanese agli autori italiani che si indirizzavano verso posizioni di non-figurazione – all’insegna di una forma di ‘astrazione creativa’, intendendo richiamare attraverso questa definizione una possibile traduzione in italiano del concetto promosso dalla rivista parigina “Abstraction-Création”, uno degli organi ufficiali per la diffusione dell’arte astratta europea e mondiale degli anni trenta. La scelta di questa declinazione riguarda le diverse accezioni con cui il superamento o il distacco dalla rappresentazione d’immagine o dalla presenza di un referente oggettivo si è manifestato in quegli anni e la necessità di collocare questo ben definito nucleo di opere fontaniane in un particolare ambito delle posizioni espresse in quel periodo e in quel contesto. Lo stesso del resto è stato fatto dalla storiografia critica¹, alla quale si rimanda, cercando di dare, per quanto è possibile, qualche ulteriore sottolineatura, anche per i possibili punti di contatto che possono essere individuati in diverse direzioni.

Il nucleo delle sculture ‘astratte’ del 1934 di Lucio Fontana si pone come fulcro di una stagione di confronto dell’artista con le possibilità di un’arte astratta o ‘non-figurativa’, in cui si manifestano in modo perentorio e originale i caratteri di inventività e sperimentalismo che contraddistinguono ogni momento della sua ricerca, al di fuori e al di là delle etichette con cui, a volte per brevità di indagine, ci si misura.

Proprio a proposito delle possibili definizioni attribuite a una tendenza che comprende diverse esperienze espressive operanti in quegli anni, si può considerare ‘arte non-figurativa’ come il termine mediano e complementare in grado di riunire due direzioni di lettura diverse sull’origine delle forme astratte, derivate dalla natura per ‘astrazione’, o immediatamente ‘create’ dall’artista. Così esso viene inserito nella testata dell’annuario-rivista “Abstraction-Création” (che si presenta appunto come “abstraction-création art non-figuratif”) e viene esplicitato nella dichiarazione di apertura alla sua prima uscita, del 1932: “noi non giudichiamo, non confrontiamo, non distinguiamo le opere realizzate secondo l’evoluzione astratta o secondo la creazione diretta. Ci sforziamo di costruire un documento dell’arte non figurativa”²,

¹ Oltre ai numerosi interventi di Enrico Crispolti, i principali dei quali citati in seguito, si rimanda a P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro 1995 (*Fontana e il Razionalismo*, ivi, pp. 35-87) e *Lucio Fontana. Scultore*, catalogo della mostra

(Mantova, Castello di San Giorgio), a cura di F. Trevisani, Milano 2007 (ivi in particolare i testi di E. Crispolti e P. Campiglio).

² Cfr. “Abstraction-Création”, 1, 1932, p. 1 (traduzione di chi scrive). Tra i commenti agli intenti allora esposti,

è detto a introduzione di una pubblicazione che raccoglie le forze di un genere di arte 'astratta' aperto alle diverse declinazioni della origine creativa dei modelli formali (va ricordato che il comitato direttore è composto da Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin, Frantisek Kupka, Leon Tutundjian, George Valmier, Georges Vantongerloo, autori di diversa formazione e di generazioni differenti, e che la sede di raccolta della redazione è nello studio di Herbin, uno degli artisti che maggiormente caratterizzeranno l'iniziativa, della durata di cinque anni)³. Il valore del termine "création" indica la configurazione individuale e originale/originaria delle opere che vi vengono raccolte, alcune ammiccanti al Surrealismo, soprattutto nel contesto parigino o che vede il suo fulcro nella capitale francese. A questa poetica aperta a diverse suggestioni si può dire che anche la particolare posizione di Fontana possa relazionarsi, più che a un genere di astrattismo 'razionalista'⁴. La definizione terminologica e la qualificazione d'area non sono però da considerarsi scontate e definite una volta per tutte, e parlare di una 'astrazione creativa' di Fontana è un tentativo di riconoscerne l'originalità e nello stesso tempo la pertinenza con quel contesto europeo di metà anni trenta.

Ritornando alla specificità delle opere che qui interessano, le questioni che ancora ci si possono porre nei confronti delle sculture di Fontana del 1934-1935 riguardano la consistenza di questo gruppo

anche in relazione alla terminologia adottata, cfr. G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta?*, trad. it. di L. Schettino, Roma 2004, pp. 120-126.

3 In questo senso si sottolinea l'universalità dell'operazione, che si rivolge a comprendere autori che si muovono nelle disparate direzioni in cui le forme dell'astrazione trovano sostanza, in quegli anni, in particolare nel contesto parigino, come centro dell'internazionalità.

4 Per quanto anche la definizione di 'razionalismo' non possa essere rigidamente considerata come un'ipotesi chiaramente delineata, nell'ambito delle espressioni artistiche di quegli anni, alle quali appartengono gli stessi tentativi svolti dagli artisti italiani operanti attorno alla Galleria del Milione. Valga per questo un accenno alla parte finale della dichiarazione contenuta nel catalogo della mostra che ebbe luogo nello studio di Casorati e Paulucci a Torino nel 1935, che viene indicata come *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana* - "La geometria, che è sempre stata la più alta aspirazione umana, è la chiave della nostra modernità.

Con le sue leggi inflessibili e infinite essa esclude ogni arbitrario sconfinamento della fantasia creativa. È il comune denominatore di tutta la civiltà moderna, è l'asse della nostra attività di tutti i giorni in tutte le sedi. È così che noi intendiamo procedere con ordine al di sopra di ogni realtà visiva, apparente e ricreativa" - per capire come Fontana poteva solo parzialmente condividere tale visione, soggetta a una ridefinizione in termini di 'creazione' fuori dall'ordine. Sulle prospettive aperte dalle diverse componenti attive in quel frangente, anche in relazione al ricorso al 'razionalismo' come possibile punto di convergenza, cfr. *L'Europa dei razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra (Como, palazzo Volpi - San Francesco), a cura di L. Caramel, Milano 1989. A proposito della posizione di Fontana rispetto alle stesse dichiarazioni degli artisti astratti italiani, cfr. E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma 1971, pp. 43-48; E. Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in CRSDA, I, pp. 48-50.

di opere, la loro ragione e il loro ruolo nel contesto in cui compaiono. Inoltre, può essere oggetto di ulteriori riflessioni la loro collocazione nella vicenda creativa di Fontana considerata nel suo insieme.

Lucio Fontana espose un gruppo di nuove sculture (almeno nove, come si desume dalla numerazione adottata da Duilio Morosini nella sua puntuale recensione)⁵ del gennaio 1935 nelle sale della Galleria del Milione. Alcune di queste compaiono nelle immagini pubblicate sul numero 35 del "Bollettino" della galleria⁶ [FIG. 1].

FIG. 1
"Bollettino della Galleria del Milione" per la mostra di Lucio Fontana, Milano 1935.



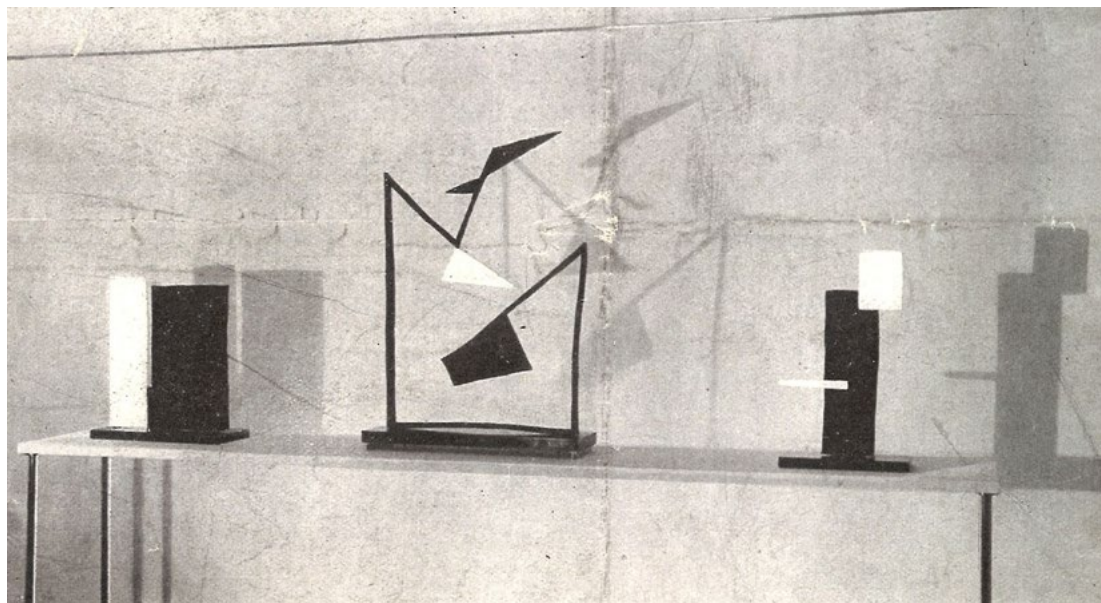
5 Cfr. Mor. [D. Morosini], *Mostre milanesi. Sculture di Lucio Fontana*, "Libro e Moschetto", 19 gennaio 1935.

6 Cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", 35, 14-28 gennaio 1935. In copertina viene pubblicata l'immagine con sei di queste sculture, posate su una mensola davanti a una parete neutra, su cui non si riflette la loro ombra (CRSDA, cfr. nn. 34 SC 23, 34 SC 14, 34 SC 19, 34 SC 12, 34 SC 10, 34 SC 21), e tre immagini

all'interno della pubblicazione: una con le *Sculture astratte* (CRSDA, cfr. nn. 34 SC 7, 34 SC 5) affiancate, con le loro ombre proiettate sulla parete retrostante e, in altre due fotografie, la visione pressoché frontale di *Profilo (Scultura astratta)* e *Scultura astratta* (CRSDA, cfr. nn. 34 SC 10, 34 SC 12). Per le opere rimanenti 34 SC 23, 34 SC 14, 34 SC 19, 34 SC 21. Tutte hanno la didascalia "Scultura in cemento e ferro".

Un nucleo che si allarga leggermente, nelle poche illustrazioni del tempo, a partire dalla fotografia pubblicata su “Case d’oggi” del novembre 1934⁷ [FIG. 2], dove si scorge una ulteriore opera, la *Scultura astratta*⁸, composta da due pareti bidimensionali, una bianca e una nera, congiunte, ma con una fenditura che le separa nella parte superiore [FIG. 3]. Soprattutto, in questa fotografia, si evidenzia l’effetto della relazione delle forme pressoché bidimensionali o ‘frontali’ nella loro relazione con l’ambiente, per la presenza dell’ombra sulla parete retrostante, effetto che può essere ritenuto parte dell’intenzione espressiva di Fontana (evidenziato, a luce radente, anche sulla *Scultura astratta*⁹, pubblicata nel “Bollettino della Galleria del Milione”). Nel volume di “Abstraction-Création” del 1935, vengono poi pubblicate due sculture di questa serie. Una¹⁰ era già stata illustrata nel “Bollettino” del Milione, con la variazione, già presente nell’immagine a piena pagina sullo stesso “Bollettino”, del colore della barretta centrale, nera rispetto a come appare nella fotografia con le sculture allineate. L’altra¹¹ (non presente nelle immagini del “Bollettino”) si fonda su una simbiosi fra la struttura filiforme del

FIG. 2
Sculture astratte di Lucio Fontana (in “Case d’oggi”, novembre 1935).



7 Cfr. “Case d’oggi”, XII, novembre 1934, p. 679, con la didascalia “Che cosa fanno i nostri scultori? Lucio Fontana di prima, e di ora” (l’immagine è accompagnata dalla riproduzione della scultura in terracotta *Le ospiti* del 1933 [CRSDA, cfr. n. 33 SC 3]). L’immagine, pubblicata da un cliché di “Quadrante”, sarà in seguito ripresa

nel volume di Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d’avanguardia in Italia; 1890-1950*, Milano 1950, p. 287, tav. 358, con la didascalia, che presenta un evidente errore di datazione, “Lucio Fontana: Sculture astratte colorate, 1929-30”.
8 CRSDA, cfr. n. 34 SC 25.
9 CRSDA, cfr. n. 34 SC 5.

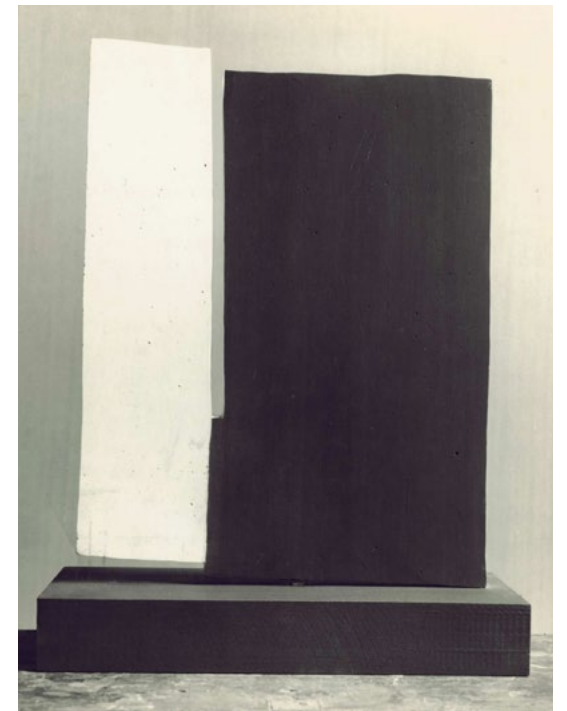


FIG. 3
Scultura astratta, 1934/anni sessanta. Collezione privata.

ferro che si svolge come segno nello spazio e quello della massa bicromatica (chiara elaborazione di un motivo che trova riscontro in uno dei più pubblicati disegni di quel periodo)¹². A margine, va osservato che la forma imprecisa, di natura quasi organica, con lo scarto cromatico che Fontana adottò come elemento espressivo autonomo nella *Scultura astratta*¹³, è di molto probabile derivazione dal costume della *Bagnante* creata per la Villa-studio per un artista, presentata da Luigi Figini e Gino Pollini alla Triennale del 1933, spunto che può concorrere a far comprendere come taluni aspetti di semplificazione in direzione astratta nelle sculture di Fontana di metà anni trenta siano in stretta relazione con la sua attività di tono più specificamente ‘figurativo’.

Infine, va ricordata la nota riproduzione della scultura, andata perduta, che era stata sistemata nell’atrio di casa Ghiringhelli, costruita a Milano in piazzale Lagosta su progetto degli architetti Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni¹⁴.

10 CRSDA, cfr. n. 34 SC 12.

11 CRSDA, cfr. n. 34 SC 16.

12 Cfr. *Studi per Sculture astratte*, 1934 (CROC, cfr. n. 34 DA 13r).

13 CRSDA, cfr. n. 34 SC 19.

14 Cfr. *Case d’abitazione a Milano*. Arch. Lingeri e Terragni, “Architettura”, settembre 1936, p. 438. CRSDA, cfr. n. 35 A 3.

Se ripercorriamo il capitolo di queste sculture, nella ricostruzione resa possibile dagli studi confluiti nelle diverse edizioni del *Catalogo generale* dell'opera dell'artista, troviamo che quasi tutte le sculture pubblicate in queste immagini sono andate distrutte o disperse nel corso della Seconda guerra mondiale, per essere poi ricostruite fedelmente e compiutamente dallo stesso artista tra gli anni cinquanta e sessanta. Di due di quelle documentate nelle immagini degli anni trenta¹⁵, e in seguito disperse, non è nota alcuna ripresa nel dopoguerra.

Databili certamente al 1934 come elaborazione sono pertanto a oggi solo due sculture note. Quella ora all'IVAM di Valencia [FIG. 4], che fino agli anni novanta era nella casa di Luigi Veronesi; e quella, che si discosta dalle opere esposte al Milione in quanto costituita da un filo di ferro inserito in una massa di argilla, della Fondazione Lucio Fontana¹⁶. Si può dire, quindi, che del tipo di opere esposte al Milione, per quanto quelle ricostruite dall'artista nel dopoguerra siano tutte fedelmente sovrapponibili a quelle andate perdute nel corso della guerra, l'unica sopravvissuta sia quella che era di Luigi Veronesi, mentre alcune di quelle disperse (tre, per l'esattezza) erano indicate, nella catalogazione compiuta da Enrico Crispolti fin dagli anni settanta sulla base dei documenti d'archivio, come appartenenti, quale ultima informazione nota, a Giulia Veronesi, la sorella di Luigi, forse a lei pervenute da Edoardo Persico, morto nel gennaio 1936¹⁷, poco dopo avere completato la revisione della monografia di Lucio Fontana che venne quindi pubblicata postuma. Questa, seconda di una collana editoriale limitata a tre volumi esemplari – dedicati a un pittore, Atanasio Soldati; a un architetto, Alberto Sartoris; e a uno scultore, appunto Lucio Fontana – era preannunciata come in preparazione già nella comunicazione pubblicitaria posta in chiusura dei commenti alla mostra di Fontana nel "Bollettino della Galleria del Milione" del 30 gennaio-15 febbraio 1935, che presenta la mostra di Kurt Seligmann, immediatamente successiva a quella delle sculture di Fontana. La collana editoriale in cui il progetto si inseriva era quella di "Campo Grafico", la rivista che ha avuto un importante ruolo nel diffondere, attraverso l'attenzione per una tecnica che si colloca fra creazione e comunicazione, le potenzialità autonome della composizione segnica, e che svolgeva, per certi versi, un'attività complementare alla Galleria del Milione, con cui presentava numerosi punti di contatto. Sfogliando le pagine di "Campo Grafico", inoltre, si rivela l'importanza di un'attenzione diretta e indiretta per l'opera di Fontana¹⁸.

15 CRSDA, cfr. nn. 34 SC 18, 34 SC 21.

16 CRSDA, cfr. nn. 34 SC 22, 34 SC 29.

17 Va ricordato che l'archivio di Giulia Veronesi, per volontà della stessa

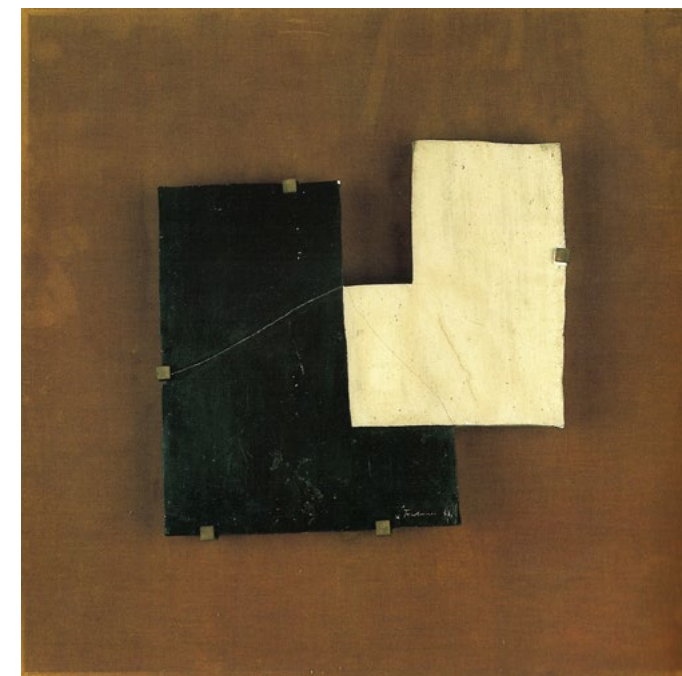
studiosa, è andato distrutto alla sua morte, nel 1970.

18 Oltre a pubblicare alcune sue opere, come si dirà più avanti, la copertina

La traccia dei rapporti tra Fontana, Luigi e Giulia Veronesi, che può essere legata alla stima fra i due artisti e al comune legame con Edoardo Persico, di cui Giulia Veronesi era stretta collaboratrice, è utile nel quadro dei rapporti che le sculture di Fontana hanno avuto nell'ambito dell'avanguardia milanese, nazionale e internazionale di quel periodo, per cui si potrebbe arrivare a considerare che quella tra Fontana e Veronesi sia stata un'affinità, seppure finora poco considerata, particolarmente utile a individuare alcuni elementi di confronto per comprendere il percorso di elaborazione formale che Fontana prospetta con le sue opere del 1934.

Tra le prime prove di una concezione creativa in senso astratto in quel momento, accanto alle mostre ospitate dal Milione, vanno considerate proprio le pagine di "Campo Grafico", dove autori come Friedrich Vordemberge-Gildewart e Willi Baumeister, per la loro attività nel settore, e per la qualità 'grafica' della loro ricerca pittorica, hanno conquistato attenzione in modo parallelo all'interesse a loro rivolto dalla Galleria del Milione¹⁹.

FIG. 4
Scultura astratta, 1934.
Valencia, IVAM Centre
Julio Gonzales; già Milano,
Luigi Veronesi.



disegnata da Battista Pallavera per "Campo Grafico", I, 11, novembre 1933 può apparire una singolare ripresa del progetto di Lucio Fontana per il monumento a Giuseppe Grandi (CRSDA, cfr. n. 31 A 1), che si può considerare un precoce esempio di astrattismo

costruttivo nel percorso di Fontana. 19 Vordemberge-Gildewart espone al Milione tra il 15 ottobre e il 2 novembre 1934 e ha la copertina di "Campo Grafico", II, 11, novembre 1934, all'interno del quale sono a lui dedicate ben cinque pagine, con un articolo

A "Campo Grafico", rivista diretta da Attilio Rossi²⁰ con l'apporto di Carlo Dradi, collaborava attivamente Luigi Veronesi, autore di diverse copertine e di interventi all'interno della rivista. La sua attività grafica e pittorica di quel momento si collocava in un'evoluzione dall'immagine all'astrazione, come si poteva constatare dalla copertina (la prima di sette) e da una delle sue silografie pubblicate nel numero del luglio 1933. La "silografia" ha per soggetto una "centrale elettrica", ma offre un impianto astratto che unisce elementi costruttivi e forme organiche. Il n. 6 della rivista, del giugno 1934, ha un'altra copertina di Veronesi, al quale è dedicato all'interno della pubblicazione un articolo di Alfredo De Simone, in cui si valorizza la posizione innovativa dell'artista [FIG. 5]²¹.



FIG. 5
Luigi Veronesi, ART 177,
1934 (pubblicata come
copertina di "Campo
Grafico", giugno 1934).

di Guido Modiano. Willi Baumeister ha la mostra al Milione tra il 25 maggio e il 10 giugno 1935 e su "Campo Grafico", nel numero 5 del maggio 1935, lo spazio di tre pagine.

²⁰ Che poi si trasferisce in Argentina, contribuendo a realizzare, tra i primi interventi nel paese originario di Fontana, la mostra degli artisti astratti italiani nella galleria Moody

Osserva tra l'altro l'autore: "La silografia moderna deve avere quindi unicamente un valore astratto: lirico; e con il contenuto e con la forma del libro deve avere come solo rapporto un eguale livello di sensibilità". Nel medesimo numero di "Campo Grafico" è presente un secondo intervento dello stesso Veronesi sulle tecniche e le caratteristiche della silografia²² e sono illustrate altre sue opere di questo genere, decisamente più astratte. In queste si può riscontrare qualche affinità con le sculture di Fontana, per la geometria essenziale, in parte negata dalle sagome in bianco e nero che offrono una scansione spaziale di profondità, con la sovrapposizione di texture diverse, completate da quelle stesse di colore ("poco colore", come raccomanda Veronesi, per una preoccupazione di ordine tecnico e di gusto) che debordano dai contorni delle sagome bidimensionali delle singole forme, in cui si alternano e combinano forme spigolosamente geometriche e altre più irregolari, biomorfiche, ameboidi. Non si può affermare che queste possano aver fornito spunti immediati all'evoluzione creativa che Fontana va parallelamente perseguendo (si vedano opere come *Figura alla finestra*²³, terracotta colorata del 1931, di Fontana), ma si possono riscontrare alcune affinità nei motivi in cui indugiavano tanto Fontana quanto Veronesi nel corso del 1934, mentre andava maturando la presentazione di una tendenza astratta in area milanese, che venne sancita dalla prima mostra d'arte astratta al Milione, anticipata dalla pubblicazione di tre tavole a colori di opere di Ghiringhelli, Reggiani e Bogliardi che di quella esposizione saranno i protagonisti, sulle pagine di "Campo Grafico" (nei numeri 3, 4 e 5 del 1934).

In particolare, il valore essenzialmente lineare del contorno delle sculture di Fontana, che raggiungono una forte bidimensionalità e frontalità, può corrispondere al senso di una accentuazione del contorno grafico, con lievi presenze di colore, utili a generare la suggestione di piani incastrati e sovrapposti, nelle composizioni xilografiche di Veronesi, andando a precisare l'origine fortemente 'antiplastica' di una scultura che Fontana già dal 1931 esprimeva nelle tavolette graffite e nella creazione di contorni imprecisi nelle sculture in terracotta colorate.

La mostra di Fontana del gennaio 1935 è preceduta da quella delle *Silografie recenti di Josef Albers e Luigi Veronesi*, che ha il ruolo di riconnettere la posizione esposta da Veronesi, in particolare attraverso gli interventi su "Campo Grafico", con l'esperienza del Bauhaus, di cui l'artista milanese era e rimarrà ammiratore.

del dicembre 1936, che si apre con una sua presentazione.

²¹ Cfr. A. De Simone, *Luigi Veronesi silografo*, "Campo Grafico", II, 6, 1934,

pp. 126-127.

²² Cfr. L. Veronesi, *Della silografia n. 2*, "Campo Grafico", II, 6, 1934, pp. 130-131

²³ CRSC, cfr. n. 31 SC 4.

La silografia di Veronesi pubblicata nel "Bollettino" che accompagnava quella mostra è forse l'opera più vicina alle costruzioni architettonico-bidimensionali di geometrie irregolari che costituiscono uno dei due ambiti in cui si può definire la peculiarità delle realizzazioni scultoree di Fontana di quei mesi [FIG. 6]. Come è stato riconosciuto da Crispolti, in primo luogo, e come è stato e può essere condiviso prendendo in esame queste opere di Fontana, due sono infatti le "polarità immaginative" in cui queste si definiscono: una, "d'accento vagamente geometrizzante, in una certa maggiore rettilinearità di profili, sia pure tutti corsivi e precari"; "L'altra [...] d'accento vagamente fitomorfo o comunque organico, ameboide a volte, con un'interna scrittura graffita automatica". Crispolti riconosce poi tra i fattori comuni ai due sottogruppi il "processo di rinnovamento ideologico del far scultura (appunto) in senso di aponderalità e articolazione spaziale quasi grafica"²⁴.

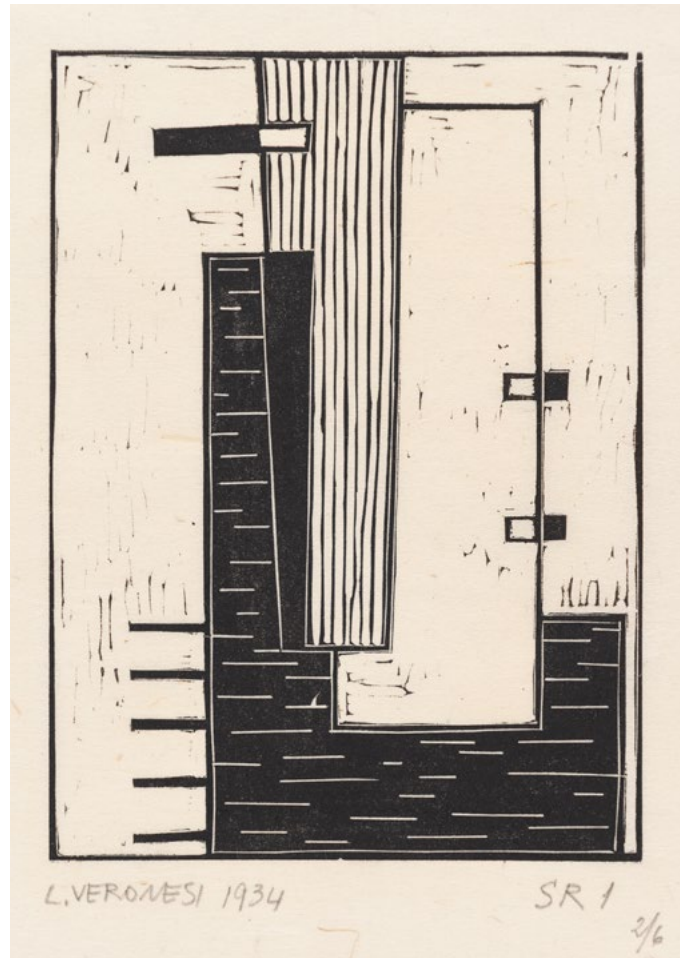


FIG. 6
Luigi Veronesi, *Silografia*,
1934 (retro di copertina di
"Bollettino della Galleria
del Milione", 34, dicembre
1934-gennaio 1935).

Le due direzioni della ricerca plastica in senso astratto di Fontana possono essere considerate sintomo di una personale interpretazione, fuori dalla rispondenza a sollecitazioni esterne, delle due macroaree di appartenenza della creazione non-figurativa che si potevano cogliere all'altezza della metà degli anni trenta. Una più orientata a valori plastici fondati sulla rilevanza della strutturazione geometrica delle forme e dello spazio; l'altra aperta ad accogliere sollecitazioni figurali, inclinazioni biomorfe e naturalistiche, in una vena che a livello internazionale manifestava rapporti che negli anni precedenti erano stati al centro delle contrapposizioni espresse dal dibattito critico parigino dei primi anni trenta, attraverso il confronto fra le posizioni più radicalmente 'concretiste' di "Art Concret" e in particolare di Theo van Doesburg, e le compromissioni con elementi del Surrealismo, riconoscibili nelle iniziative di "Cercle et Carré" e ripresi in quell'area che è stata definita come manifestazione di un'"arte di sintesi", da Gladys Fabre e Tomas Llorens Serra²⁵. Un'arte, come osserva Fabre, che non si fonda su relazioni dialettiche contrappositive, ma diventa punto di congiunzione fra diverse posizioni, dove il razionale e l'irrazionale, il conscio e l'inconscio, lo spirito e la natura, si incontrano. Si tratta di una delle direzioni in cui si riconosce l'orizzonte verso cui si apre il panorama ospitato dalla rivista "Abstraction-Création", quello che meglio va a rappresentare l'estensione delle ricerche in direzione 'non-figurativa' di questi anni. La rivista-annuario nel 1935 presenta, con quelle di Fontana, le posizioni esposte da una parte degli altri autori italiani che avevano recentemente dato prova

24 E. Crispolti, *Fra Primitivismo, Astrazione ed Espressionismo. Anni Venti-Trenta*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Esposizioni), a cura di Id. e R. Siligato, Milano 1998, p. 40; ma sostanzialmente le stesse parole sono in CRSDA, I, p. 48. Nel testo di E. Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, cit., p. 43, l'autore diceva: "le sculture del '34 negano [...] qualsiasi tendenza a sillabazioni elementari di forme geometriche e linee rette ad incontri ortogonali. Anzi, ove l'accento geometrico è sottinteso, esso è quasi esplicitamente un pretesto divagatorio, e accettato quasi in chiave ironica, per essere annullato infatti subito nel suo aspetto puristico da una sensibilità manuale - anziché ideale - dei contorni, delle linee, si direbbe volontariamente incerti e corsivi, per il colore che sopravviene a sbloccare l'assolutezza plastica dell'ordito, ed a ricondurla subito nel giro di un'eccitata sensibilità, relativa, ipotetica, provvisoria ed aperta, anziché chiusa

e perentoria nella propria assolutezza come nell'astrattismo classico concretista. E sono sculture idealmente riportate a pochi piani, disposti poi secondo praticamente due facce, puro grafismo spaziale, insomma, pura eventualità di trama plastica e formale - chiaramente materica, anche per aggettivazione cromatica esplicita - nello spazio".

25 Cfr. *Arte Abstracto, Arte Concreto. Paris 1930. Cercle et Carré*, catalogo della mostra (Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez), a cura di G. Fabre, Valencia 1990, e *Un art de synthèse. Du géométrique au biomorphisme*, in *Années Trente en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 1997, pp. 251-311 (si veda inoltre T. Llorens Serra, *Le mouvement moderne au moment de la synthèse*, ivi, pp. 26-29 e G. Fabre, *L'art abstrait-concret à la recherche d'une synthèse*, ivi, pp. 71-75).



FIG. 7
Luigi Veronesi, SR3, 1934
(in "Abstraction-Création",
4, 1935).

di un'adesione a canoni astratti, per quanto molto liberi, appunto: Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Licini, Melotti e Veronesi (FIG. 7), oltre a Fontana (e quindi tutti gli autori che avevano esposto nei mesi precedenti al Milione, a eccezione di Soldati, che avrà spazio nel numero dell'anno successivo). Questo confronto internazionale conferma l'accoglienza degli artisti del Milione in un contesto, come quello parigino, che si allarga ad essere il centro di raccolta delle energie creative sintonizzate su modelli piuttosto aperti di concezione della pittura e della scultura 'astratte', dove, per esempio, proprio nel numero del 1935, vengono pubblicate nella medesima pagina un'opera di Kandinsky e una di Picasso.

Negli anni precedenti un solo artista italiano era stato annoverato, nei primi tre numeri, tra gli autori che testimoniavano le relazioni con le correnti europee internazionali precedenti le attività del Milione (e di "Campo Grafico"), vale a dire Enrico Prampolini, rappresentato da opere come *Intervista con la materia*, pubblicata

nel primo numero della rivista, del 1930 o *Forme-forze nello spazio*, pubblicata nel terzo, del 1933²⁶, in cui il polimerismo, il grafismo e le combinazioni di forme collocate in una dimensione spaziale cosmica, insieme alle componenti materiche, indicano la relazione di una radice futurista con il linguaggio internazionale di un momento di crisi della 'forma' e della 'razionalità'. Tale posizione si trovava in particolare sintonia con quella di autori che già introducevano quegli elementi di 'sintesi' del linguaggio, da Joan Miró (non inserito nelle iniziative di "Abstraction-Création", ma i cui dipinti-collage possono trovare risonanza in questo contesto), ad Hans Arp, Alexander Calder, per arrivare a Louis Marcoussis, Serge Charchoune, Josef Jelinek o lo stesso Herbin, pur attestato su una dimensione di astrazione lineare, fluida, con accenti biomorfici.

Si potrebbe asserire, al confronto con questi esempi, pur diversi l'uno dall'altro, ma validi a mostrare la pluralità di posizioni che a metà del decennio contribuivano a delineare il panorama di espressioni dell'astrazione internazionale, che Fontana, con le sue opere, si sia fatto portatore di un ulteriore, personale modo di interpretare questa crisi della razionalità e del razionalismo, che lo vede aderire in maniera dialogica alle posizioni dell'astrattismo europeo contemporaneo. Un modo in cui la geometria costituisce un castello da costruire per essere smontato, minato dall'interno, con le sue stesse armi. Dove, però, la natura organica è altrettanto risultato effimero di un grafismo spaziale, fortemente individuale, via di passaggio verso il superamento della forma plastica.

La posizione da lui esposta attraverso queste opere e da una più allargata apertura in direzione astratta o non-figurativa espressa attraverso le tavolette graffite del 1931-1932, con le quali già aveva avviato un'esplorazione di forme irregolari, imprecise, quasi già "surrealiste", come accennò Persico, oltre che dai confronti con la dimensione architettonica, si inseriva in quel contesto proprio perché il superamento dei confini tra poetiche troppo rigide era parte del suo stile. Il dialogo e il confronto si attivano prima di tutto con la poliedricità del suo linguaggio, come proprio nella piccola monografia curata da Edoardo Persico per le edizioni di Campo Grafico²⁷ si rivelava nelle pagine che mettevano a confronto disegni e sculture astratte. Un dialogo, quello tra questi segni/disegni o segni/antidisegni²⁸, che rende la stagione astratta degli anni trenta una prefigurazione di sviluppi successivi, come possiamo constatare a

26 Le due opere sono oggi rispettivamente nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino e nella collezione Giancarlo e Danna Olgiati, di Lugano; cfr. Prampolini Burri. *Della Materia*, catalogo della mostra (Lugano, Collezione Giancarlo e Danna Olgiati), a cura di G. Belli

e B. Corà, Milano 2025, rispettivamente p. 70 e p. 74, per le schede aggiornate.

27 E. Persico, *Lucio Fontana*, Milano 1936.

28 Dice De Bartolomeis: "Con queste tavolette Fontana sperimenta la rischiosa operazione di portarsi al punto zero e quindi di cominciare dalla fine

partire da un paio di indizi rinvenibili in due disegni dai bloc-notes del 1948, riguardanti la continuità fra sue opere degli anni trenta e la sua nuova stagione spaziale.

Nel primo, idea progettuale di una “prima esposizione spaziale nel mondo”, Fontana colloca su un tavolino il bozzetto del monumento a Giuseppe Grandi accanto a una “scultura Veronesi”, nella quale si può ipotizzare che Fontana indichi, anche se semplificata, la tavoletta in gesso bianca e nera oggi all'IVAM di Valencia; da posizionare accanto ad alcuni disegni del 1934²⁹.

Nell'altro, una prima sistemazione di percorso, oltre al cono del monumento a Grandi, che viene individuato come “progetto monumento a Boccioni” (dichiarando forse un'origine ispirativa della sua particolare ideazione) e a un riferimento diretto alla “teoria futurista”, sono riprese alcune delle sculture astratte del 1934, sotto l'ultima delle quali è riportata la frase, tratta dall'articolo che Carrà dedicò alla sua mostra al Milione: “a furia di purezza dove andremo a finire?” cui segue la risposta di Fontana: “all'arte spaziale. Arte unica in una sola tecnica”. La ripresa della sagoma di una delle più efficaci sculture astratte del 1934³⁰ [FIG. 8] nel volantino con cui presenta il *Manifesto Blanco* fa quindi da ponte fra le opere di metà anni trenta e la nuova proiezione spazialista, tesa al superamento delle distinzioni fra materie, tecniche e modelli stilistici assoluti, un obiettivo che Fontana sembra coltivare consapevolmente già nelle sue sculture astratte, indice di uno sguardo che manifesta la sua indipendenza e originalità nella più ampia prospettiva che questi lavori prefigurano.

dell'arte. È una costante: cioè egli ha sempre prodotto nella posizione di inizi dopo la fine. Al di qua della fine c'è il figurativo, ci sono le forme tradizionali, l'inutile ripetizione, un realismo equivocamente impegnato o un surrealismo evasivo: dunque qualcosa che non regge il confronto con la mutata visione della vita, con il premere in essa della scienza e della tecnica.

Da questa prospettiva non è difficile comprendere che la elementarità delle soluzioni (a partire dalle tavolette graffite) nasce da una coscienza dell'essenziale, da un intervento creativo dell'astrazione”, F. De Bartolomeis, *Segno antidisegno di Lucio Fontana*, Torino 1967, p. n.n.
 29 CROC, cfr. nn. 48 DBL 26 e 48 DBL 35r/v.
 30 CRSDA, cfr. n. 34 SC 10.

FIG. 8
 Profilo (silhouette di *Scultura astratta*, 1934, riprodotta sul dépliant-invito della mostra *L'ambiente spaziale di Lucio Fontana*, 1949, Milano, Galleria del Naviglio).



FONTANA, TULLIO MAZZOTTI (E GLI ALTRI): L'OGGETTO CERAMICO TRA IL 1936 E IL 1940

Valerio Terraroli

Il primo incontro tra Lucio Fontana e il ceramista Tullio (Spartaco) Mazzotti avvenne nel Palazzo Ducale a Genova, probabilmente tramite Edoardo Persico, il 14 novembre 1934 in occasione dell'inaugurazione della *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*; serata che vide schierati, a partire da Filippo Tommaso Marinetti, il fronte del cosiddetto Secondo Futurismo, ossia Nicolaj Diulgheroff, Fillia, Enrico Prampolini, Fortunato Depero e molti altri. Non è dato sapere che cosa si dissero esattamente, né se si accordarono per un ulteriore incontro, ma certamente quella fu l'occasione per uno scambio di idee: a Tullio affascinava l'idea che Fontana, come altri in quel momento, progettasse e modellasse delle opere plastiche presso la manifattura di famiglia ad Albisola; così come Fontana era attratto dall'idea di sperimentare il proprio linguaggio scultoreo esplicitamente anticlassico e antinovecentista¹ con il *medium* ceramico. Sperimentazioni avviate in età giovanile, come ricordava lo stesso artista nel 1939 definendo la propria poetica nell'ambito ceramico:

Io sono uno scultore non un ceramista. Non ho mai girato al tornio un piatto, né dipinto un vaso. Ho in uggia merletti e sfumature. Le delicatezze e le prelibate cotture dei "Copenaghen" mi annoiano. E lo stesso dico per tutti i servizi di Sèvres, porcellane, biscotti, ceramiche, maioliche. Aborro i mistici della tecnica. Con la tecnica prodigiosa dei Sèvres e Copenhagen si arriva a soddisfare il gusto delle signore e dei collezionisti. È una specie d'estasi delle cose fragili e del mezzo tono. Io cerco altro. Durante la mia lunga permanenza nei laboratori di Sèvres ho ricercato e studiato la forma, l'espressione della forma. Ho continuato a modellare come nel mio studio figure e metamorfosi che pesavano quintali, le ho dipinte con forti coloriture. La mia forma plastica non è mai dissociata dal colore. Le mie sculture sono state sempre policrome. Colorivo i gessi, colorivo le terrecotte. Colore e forma indissolubili, nati da un'identica necessità. [...]. La prima ceramica l'ho modellata in Argentina nel 1926: il "Ballerino di Charleston" acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Rosario di Santa Fé. Soltanto nel 1936 iniziai nella fabbrica Mazzotti di Albisola una vera e propria attività in questo campo con una cinquantina di pezzi: alghe, farfalle, fiori, coccodrilli, aragoste, tutto un acquario pietrificato e lucente. La materia era attraente: potevo modellare un fondo sottomarino una statua o un

¹ E. Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in CRSDA, I, p. 12.

mazzo di capelli e imprimere un colore vergine e compatto che il fuoco amalgamava. Il fuoco era una specie di intermediario: perpetuava la forma e il colore. Dopo l'acquario e i fiori minerali modellai busti, maschere, metamorfosi: le mie donne dalle facce d'oro fecero il giro delle gallerie italiane. Si parlò di ceramiche primordiali. La materia era terremotata ma ferma. I critici dicevano ceramica, io dicevo scultura. Lo spartito plastico si arricchì di motivi botanici e marini ma la forma seguì il corso e le oscillazioni di quei ritmi che mi si andavano formando dentro con una tempestività che non ammetteva vagheggiamenti².

Dichiarandosi scultore e non ceramista, egli intendeva, da un lato, evocare il suo precoce avvicinamento alla modellazione della scultura in ceramica, ma dall'altro sottolineare il proprio distacco da una qualsivoglia abilità artigianale, avendo rinunciato ai compromessi tra forma e materia, dando a quest'ultima una prevalenza formale ed espressiva. Rientrato a Milano nel 1927 e conclusa la propria formazione presso l'Accademia di Brera, in particolare con una breve frequentazione del corso tenuto da Adolfo Wildt, già a partire dal 1932-1933 Fontana iniziò a modellare con cemento e ferro, con il gesso e con la terracotta. Quest'ultima risultò essere il tramite più adatto per tradurre una tensione creativa mirata a ridurre, se non ad annullare, attraverso la manipolazione plastica diretta e, talvolta, l'impiego antinaturalistico del colore, la tradizionale distinzione tra pittura e scultura. Del resto, i primi segnali di superamento di un linguaggio classico, sia pur stemperato nella ricercata semplificazione dei volumi e nella sostanziale astrazione di matrice wildtiana, sono evidenti nella prova antinovecentista del *Campione olimpionico*³, del 1932 – realizzato in gesso graffito e dipinto di azzurro, esposto nello stesso anno alla terza mostra d'arte del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti nella Permanente di Milano e poi, nel 1935, alla seconda Quadriennale di Roma – e nel monumento ai caduti di Erba⁴, commissionatogli da Giuseppe Terragni nel 1928, il cui bozzetto in gesso colorato in rosso e oro venne presentato alla seconda personale dell'artista presso la Galleria del Milione alla fine del 1931 e che Edoardo Persico ricordava come un'opera sconcertante, testimonianza della volontà da parte dell'artista di superare i modi della scultura novecentista. A quel momento appartengono i rilievi in terracotta colorata e alcune tavolette in gesso, oppure

2 L. Fontana, *Le mie ceramiche*, "Tempo", 21 settembre 1939 (riportata in CRSC, I, p. 150).
3 CRSDA, cfr. n. 32 SC 8.
4 CRSDA, cfr. n. 30 A 5. Sulla produzione ceramica di Lucio Fontana vedi anche

il recentissimo volume *Mani-Fattura. Le ceramiche di Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di S. Hecker, Venezia 2025.

in cemento, dalle superfici graffite che delineano forme naturali decantate in forme astratte. È probabile, dunque, che oltre al gesso e al cemento, graffito e dipinto in bianco e nero o con inserti in bronzo o rivestimenti musivi, Fontana abbia iniziato a lavorare in ceramica tra il 1931-1932, presso lo studio dell'amico e compagno di corso all'Accademia, Fausto Melotti, il quale, partito anch'egli dalla lezione wildtiana, si stava orientando verso una formulazione astratta della scultura non in chiave materico-metamorfica, libera e non geometrica come quella di Fontana, quanto matematica e razionale strettamente connessa con il linguaggio musicale contemporaneo e con risultati neo metafisici.

Dunque, all'incontro genovese tra Fontana e Tullio Mazzotti non seguì immediatamente un impegno dello scultore ad Albisola presso la Manifattura Giuseppe Mazzotti (MGA), che avvenne solamente nel 1936 come ricorda Tullio: "io accettai con entusiasmo l'idea d'una edizione ceramica di pezzi unici direttamente modellati dallo scultore dei cavalli matti. Ma Fontana non venne ai nostri forni che dopo la partenza del suo e del mio grande amico, nel '36"⁵, riferendosi alla scomparsa di Persico, avvenuta nel febbraio del 1936. Già a partire dal 1920 aveva iniziato ad operare in Liguria Arturo Martini – a Vado Ligure, poi a Savona presso la Savona Nuova, a Nervi presso l'Ilca e, infine, ad Albisola, presso la SPICA – e Albisola divenne dagli anni trenta uno dei maggiori produttori di ceramica d'artista, successo a cui contribuì Lucio Fontana. Nel 1938, dopo una breve parentesi presso la manifattura nazionale di Sèvres, egli intensificò il proprio impegno nella produzione ceramica e imprese nella materia la rivoluzione poetica del suo linguaggio, andò oltre la superficie con graffiature e tagli, i primi realizzati su quella terra che verrà esaltata nelle opere della fine degli anni cinquanta. Egli comprese, fece proprie e applicò le intenzioni espresse nel *Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica* pubblicato nel 1938⁶ nel momento in cui decise di unire la maestria tecnica alla ricerca concettuale: il gesto libero e il suo osare, divertito e partecipe, lo sperimentare senza remore o preconcetti formali divennero uno stimolo e un confronto per molti che si misurarono con l'esperienza ceramica, ponendo le basi per una nuova idea di scultura e di ornamento plastico che convivesse con le necessità progettuali architettoniche. Fontana, attraverso la fortuna critica e collezionistica dei suoi lavori in ceramica esposti nelle più importanti manifestazioni internazionali, come le Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia, diede un nuovo impulso e una nuova linfa all'affermazione della

5 L. Bochicchio, *Commento critico al carteggio*, in L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola 1936-1964*, a cura di L. Bochicchio, Milano 2023, p. 110, nota 3.

6 *Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica*, "Gazzetta del Popolo" 7 settembre 1938.

scultura ceramica e alla ceramica quale linguaggio artistico della contemporaneità⁷. Se nei primi lavori (le nature morte e gli animali) vi è ancora una pulsione mediterranea 'tradizionale', è nelle opere degli anni cinquanta, più sperimentali – dove il gesto definisce una materia, che è presenza viva, dove sfugge il contorno e viene fissato l'attimo, cogliendo la preziosità di smalti, riflessi, iridescenze – che si coglie la novità di questa sintassi plastica. Oltre a Fontana (o forse proprio grazie a Fontana) molti artisti si avvicinarono alla ceramica negli anni cinquanta ad Albisola, alcuni vi si trasferirono in maniera sostanziale, altri solo di passaggio per lavorare d'estate, approfittando del mare, rendendo questa cittadina centro propulsore di idee, di scambi, di esperienze con Baj, Capogrossi, Cherchi, Corneille, Crippa, Dangelo, Jorn, Lam, Manzoni, Matta, Scanavino, solo per citare i nomi più illustri⁸. Proprio in nome di un totale superamento della misura dell'oggetto accessorio e puramente illustrativo del manufatto ceramico, Fontana si impegnò da subito nella realizzazione di sculture di grandi dimensioni modellate con argilla refrattaria e aventi come soggetti animali esotici, come il *Cocodrillo e serpente*⁹, modellato nel 1936 [FIG. 1] e lungo circa 4 metri, poi collocato nel giardino di casa Mazzotti, ricordato in una lettera inviata a Tullio del 20 settembre di quell'anno: "L'architetto Palanti, via Panizza 4, ti domanda dimensioni esatte e ultimo prezzo del cocodrillo in ceramica, se puoi mandale anche foto. Sono certo che se riuscissimo a fare grandi ceramiche per l'esposizione di quest'inverno si avrebbe grande successo. [...] Credo siano rimaste dimenticate due tartarughe, dalle il nero"¹⁰.

Si deve al poeta e scrittore futurista Luigi Pennone uno dei primissimi interventi critici dedicati ai caratteri espressivi del primo periodo ceramico di Fontana

divoratore di terra, graffiata, foggata e compiuta a espressione nitida nel breve tempo del consumo d'un 'Lucky'. Ha cominciato in sordina l'estate scorsa con cavalli e cocodrilli che nuovi smalti facevano vibrare realizzando per lui quella soluzione pittura-scultura vagheggiata a più riprese: ed ha voluto subito far grande, enorme a contrasto dei ninnoli splendidi da salotto con tartarughe di un metro e caimani di cinque metri. [...] il resoconto plastico di un fantastico viaggio sottomarino: aragoste, polpi, coralli, cartocci d'alghe cristallizzate, corolle e mazzi d'asparagi

7 Lucio Fontana. *Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, a cura di L. M. Barbero, Milano 2022.

8 L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, cit., pp. 123-131.

9 CRSC, cfr. n. 36-37 SC 8.

10 L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, cit., p. 17.

fosforescenti. Aveva rotto a colpi di bastone tutte le antiche simbologie della maiolica e della porcellana inventando nuove forme e colorazioni solari¹¹.



FIG. 1
Giuseppe Mazzotti e Lucio Fontana nel laboratorio della MGA di Albisola, durante la modellazione di *Cocodrillo e serpente*, 1936. Albisola, archivio Manifattura Giuseppe Mazzotti.

L'impiego del colore, con smalti e poi lustri metallici, determina sulle forme materiche e accidentate di Fontana un nuovo rapporto con lo spazio, poiché i colori non sono semplici rivestimenti della superficie, non hanno una funzione illustrativa, non servono a sottolineare variazioni tonali per ottenere valori chiaroscurali, ma sono di per sé, e pienamente, un principio plastico, e dunque spaziale della scultura poiché smalti e lustri sono la forma concreta di uno spazio senza profondità in quanto non rispondono tanto al riverbero esterno della luce in senso naturalistico, ma piuttosto contribuiscono alla liberazione della forma.

11 L. Pennone, *Il "fenomeno" Fontana*, "Il Secolo XIX", 21 febbraio 1937.

Non solo i fratelli Tullio e Torido Mazzotti erano impegnati in quegli anni nella messa a fuoco di una applicazione delle poetiche del secondo Futurismo e dell'aeropittura nella produzione ceramica, ma ospitavano presso la MGA – ricostruita tra il 1932 e il 1934 su progetto di Nicolaj Diulgheroff in forme 'bauhaus' e che si sosteneva economicamente con una ricchissima produzione di ceramiche artistiche e popolari – numerosi artisti che si muovevano in quella direzione: da Fillia a Diulgheroff, da Bruno Munari a Mino Rosso, da Alf Gaudenzi a Farfa. Contatti, relazioni, esperienze comuni che portarono alla stesura del *Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica* – pubblicato nel 1938 a firma di Filippo Tommaso Marinetti e, appunto, di Tullio d'Albisola – in cui si teorizzava la trasposizione in ceramica di “simultaneità ceramiche di stati d'animo contrastanti e armonizzanti [...] usando linee-forza, toni privi di verismo, forme e colori non narrativi né descrittivi, ma suggestivi”. A questi obiettivi, già prima che venissero codificati nel *Manifesto*, rispondevano con coerenza le aereoceramiche di Diulgheroff con forme asimmetriche e decori geometrici cinetici, in linea con i principi del Bauhaus presso il quale si era formato, i vasi sferici ancorati a piani spaziali di Fillia, i vasi “motorati” di Torido Mazzotti e le brocche “antimitative” di Tullio d'Albisola.

In Tullio il cromatismo acceso unito alle parole d'ordine e agli slogan supera la decorazione e gli oggetti ambiscono, oltre alla loro funzione, a essere scultura. La collaborazione con Fabbri, Fancello e, soprattutto, con Fontana promosse il superamento dell'idea canonica di ceramica legata all'oggetto d'uso in favore dell'idea di ceramica come plastica, così come il presupposto della decorazione trovò nella dimensione pittorica una nuova accezione. Al gruppo di artisti, aggregati da Tullio e Torido Mazzotti, che animavano il secondo Futurismo ad Albisola, Savona e Genova, con la frequente presenza di Marinetti, si aggiunsero, intorno al 1934-1935, due giovani artisti: Agenore Fabbri, toscano, e Salvatore Fancello, sardo. Quest'ultimo fu uno degli artisti più promettenti degli anni trenta, con un repertorio che attingeva agli elementi naturali della sua terra natia rielaborati con accenti che guardavano ai grandi della scultura internazionale, ma anche alle specifiche pittoriche espressive della scuola romana, e alle nature morte che Fontana andava realizzando ad Albisola. Fancello aveva una straordinaria forza immaginativa e fantastica che applicava con sapienza in un'organica interazione tra scultura e pittura, che sarà la chiave di lettura per molti artisti degli anni cinquanta, e che mostra tensioni espressive che traggono forza dalla materia, così come avveniva per Fontana e Leoncillo Leonardi, con il quale Fancello espose nel 1940 alla VII Triennale di Milano, ricevendo il Diploma d'Onore.

L'artista sardo elaborò presso la MGA composizioni plastiche in terracotta, parzialmente graffite e sulle quali interveniva con smalti, ispirate alla natura e in cui gli animali – cinghiali, cavalli, tori, leoni, talvolta in lotta tra loro – esprimono una forza primitiva, un'energia arcaica resa esplicita dall'esaltazione della materia che sembra sfaldarsi e riaggregarsi continuamente. Lucio Fontana, contemporaneamente, veniva elaborando una propria produzione *animalier*, dapprima in terracotta dipinta e, successivamente, in maiolica, affiancando la linea più astratta che già aveva avviato a Milano. Risulta evidente che l'utilizzo della ceramica rappresenti una logica conseguenza e un arricchimento in chiave naturalistica delle esperienze del primo decennio. L'obiettivo era creare un'arte che ambiva a essere intuitiva, primitiva, e che trovava nell'uso della terracotta il proprio *medium* ideale, arcaico ma non nel senso martiniano di un recupero della coroplastica etrusca, bensì per la forma-non-forma che solidificava la potenza del gesto della modellazione e del graffio o dell'incisione profonda, a sua volta esaltata da smalti brillanti e lustri a terzo fuoco che annullavano qualsiasi tentazione descrittiva e realistica dei soggetti:

Tali competenze nella coloritura sono portate nella fabbrica da Tullio e da suo fratello Torido (grazie alle lezioni apprese a Faenza) e sviluppate in seguito magistralmente da Mariano (Giuseppe Baldantoni, cognato di Tullio e padre di Esa), il quale padroneggia a tal punto i riflessi e i 'fumi' da farli diventare una produzione d'eccellenza della Mazzotti. Con quei lustri sia Fontana sia Fancello danno vita ad un universo floreale e faunistico fantasioso e fortemente surreal-espressionista¹².

In *Cinghiali*, del 1936, *Due tigri* e *La grotta dei cinghiali rossi*, del 1936-1937, *Lotta tra cavallo e toro*, *Leone con la criniera rossa e preda* e nel piatto decorativo smaltato *Leone e cinghiali*, tutte opere del 1938, Salvatore Fancello esprime appieno il senso di un continuo riferimento alla cultura popolare sarda, alla sua tradizione artigiana, ma declinata in forme e colori marcatamente espressionisti e immersi in atmosfere surreali; analogamente Lucio Fontana in *Vongola e corallo* e *Granchio*, del 1936, *Seppia* [FIG. 2], *Due coccodrilli*, *Polpo e corallo*, del 1937, e in *Cavalli marini*¹³, del 1938, indaga e sperimenta le qualità espressive della ceramica e, soprattutto, gli effetti stranianti e antiplastici dei lustri e delle iridazioni dei colori: il fondo marino, la fauna degli

12 L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, cit., pp. 112-113.

13 CRSC, cfr. nn. 36 SC 6, 36 SC 9, 37 SC 23, 36-37 SC 5, 37 SC 3, 38 SC 24.

scogli, diventano tutt'uno con una materia in continua metamorfosi. Lezione poi ripresa nei primissimi anni dopo la guerra da Federico Quattrini, il quale giunge ad Albisola e si avvicina alla materia ceramica, che lo condurrà alla scultura, cuocendo i suoi lavori in argilla nei forni di Pozzo Garitta. Nel 1949 esordisce come ceramista presentando alcuni suoi lavori, pezzi unici come i due gruppi plastici *Lotta di draghi* [FIGG. 3-4] in cui la potenza della modellazione 'fontaniana' [FIG. 5] si stempera nella piacevolezza accattivante delle iridescenze degli smalti policromi, ma dimostrando quanto l'onda lunga delle innovazioni linguistiche di Lucio Fontana abbia influito sulla produzione albisolese della scultura in ceramica degli anni quaranta e cinquanta.



FIG. 2
Seppia, 1937. Collezione
privata.

FIGG. 3-4
Federico Quattrini,
Lotta di draghi, 1949.
Collezione privata.



L'abbandono della terracotta graffita e dipinta, l'utilizzo della maiolica, le prove a Sèvres con il grès, indussero Fontana ad accentuare la fusione tra materia, forma, colore e spazio in una sorta di elaborazione dell'idea di 'barocco' interpretato non in chiave stilistica¹⁴ quanto dal punto di vista concettuale, con l'obiettivo di andare oltre qualsivoglia distinzione tra scultura, pittura e architettura nei termini di un recupero di quella plasticità metamorfica che è la caratteristica essenziale della sua scultura in ceramica:

la matrice di tale componente [il barocco, appunto] non è di origine culturalistica (e dunque programmatica) ma di ordine del tutto istintuale, direi simpatetico. La plausibilità del riferimento è infatti nel riconoscere istintualmente nella fenomenologia plastica del Barocco un archetipo di vitalismo immaginativo, relativamente sia al dinamismo della forma, sia alle connessioni espansive di questo nello spazio¹⁵.

¹⁴ CRSDA, I, pp. 18-22.

¹⁵ Ivi, p. 20.



FIG. 5
Drago, 1949-1951.
 Collezione privata.

Tornato a Milano, dopo la parentesi a Sèvres, Lucio Fontana scrive a Tullio d'Albisola:

Faccio ancora qualche cosetta qui a Milano e settimana entrante sarò ad Albisola, dove con tutta probabilità mi fermerò fino a tutto settembre. Come sai il lavoro che devo fare sarà molto, e precisamente preparare per la mostra di New York vari pezzi grandi. Ieri poi ho ricevuto l'invito per la Quadriennale per 10 ceramiche che se mandassi vorrei mandare qualche pezzo importante. [...] Se non faccio il fesso per Ottobre i forni Albissolesi dovranno darmi l'alloro di ceramista consacrato. Ceramista! Splendido! L'aristocrazia dell'arte della scultura¹⁶.

In realtà, impegni diversi distraggono ben presto lo scultore, tant'è che in una lettera del 22 febbraio 1940 egli scrive a Tullio:

Hai ragione di dire che faccio schifo (un po') sto lavorando alle sculture di mosaico tutto tondo, due ritratti sono venuti bene. Ora sto facendo una medusa di 3 mt. di diametro

¹⁶ Lettera del 21 giugno 1938, in L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, cit., p. 45.

per la Triennale. Il collezionista Simonotti mi ha ordinato una statua in mosaico, certo la materia è puttana e affascinante. Non piangere se ho tradito la ceramica, ritornerò alla tua amicizia al bel sole d'Albisola¹⁷.

L'avvio della guerra e il repentino trasferimento dell'artista in Argentina interruppero i rapporti con la MGA che ripresero a cavaliere tra il 1946 e il 1947: gli anni della stesura del *Manifesto Blanco* e dell'avvio dello Spazialismo e dei primi *Buchi* che non incontrarono l'approvazione di Tullio d'Albisola, come rimarca Lucio Fontana in una lettera del 12 maggio 1953: "Cheché ne dici dei buchi, è dai buchi che filtrerà purificata l'orientazione della nuova arte (me l'ha detto Giotto a Padova e me l'ha riconfermato Donatello)"¹⁸.

¹⁷ Ivi, p. 53.

¹⁸ Ivi, p. 71.

INTORNO ALLO SPAZIALISMO VENEZIANO: IL RICHIAMO DELL'OMBRA IN MARIO DELUIGI E IN LUCIO FONTANA

Giovanni Bianchi

Mario Deluigi e Lucio Fontana si conoscono di persona a Milano alla fine degli anni quaranta e il tramite di questo incontro è Carlo Cardazzo. Il rapporto che si instaura tra i due artisti è di reciproca stima¹, attestata dal fatto che nella collezione privata di Fontana vi fosse anche un'opera di Deluigi² [FIG. 1].

Cardazzo aveva già avuto modo di entrare in contatto con Fontana verso la fine degli anni trenta quando, per la sua collezione, grazie alla mediazione di Giuseppe Cesetti, aveva acquistato due sue opere: la ceramica colorata *Cervo* (esposta alla mostra di ceramiche del 1938-1939 alla Galleria del Milione) e il piccolo bronzo *Desnudandose*³.

FIG. 1
Invito-pieghevole della mostra 18 opere della collezione privata di Lucio Fontana e 18 opere della collezione privata di Bruno Munari, 1957, Milano, Galleria Blu.



- 1 In un'intervista del 1976 Deluigi ricorda: "Lucio come personaggio era autentico, buono, gentile, sempre disponibile, un puro". Cfr. M. Breda, *Deluigi: il segno della luce. Incontri con i protagonisti della cultura veneta*, "L'Arena", Verona, 3 gennaio 1976.
- 2 L'opera di Deluigi presente nella collezione di Fontana è uno dei *grattages* esposti in occasione della mostra personale allestita al Naviglio nel 1955 (31 maggio-9 giugno). In una lettera inviata da Carlo Cardazzo a Deluigi il 10 giugno 1955 si fa riferimento a un'opera destinata a Fontana, Archivio Mario Deluigi (d'ora in avanti AMD), fasc. *Lettere di Carlo Cardazzo*. A tale proposito ricorda Deluigi: "Fontana

mi aveva molto in stima. Quando feci i primi quadri di questo tipo, cioè della ricerca della luce, per due volte Fontana veniva in galleria e mi comprava il quadro". Cfr. M. Breda, *Deluigi: il segno della luce*, cit. L'opera viene esposta nel maggio del 1957 alla Galleria Blu di Milano, aperta da poco, in occasione della mostra di alcune opere delle collezioni private di Lucio Fontana e di Bruno Munari, definiti nel catalogo-invito "lo spaziale" e "il perfettissimo". Si veda a proposito: G.L. Marcone, *Lucio Fontana. Mecenate Collezionista Militante*, Milano 2025.

- 3 CRSC cfr. n. 36 SC 8 e CRSDA cfr. n. 36 SC 1. Sul rapporto tra Cardazzo

Quest'ultimo viene esposto nel 1941 alla Galleria di Roma, in occasione della presentazione della collezione Cardazzo⁴ (accanto a *Gaby*, un'opera di Marino Marini del 1930 [FIG. 2]). I due consolideranno però la loro conoscenza a Milano nel 1947, dopo il rientro di Fontana dall'Argentina, e, assieme, daranno vita allo Spazialismo, uno dei più significativi movimenti artistici del secondo dopoguerra che eleggerà la Galleria del Naviglio, aperta da Cardazzo nel 1946, a suo centro propulsore.

La conoscenza diretta tra Cardazzo e Deluigi (entrambi attivi a Venezia) risale invece alla seconda metà degli anni trenta, quando l'artista frequenta il circolo del Cavallino e visita la collezione di Cardazzo⁵. I rapporti si intensificheranno all'inizio degli anni quaranta in occasione della prima personale dell'artista allestita nel 1944 alla Galleria del Cavallino⁶ (inaugurata nel 1942), dove vengono presentati diversi monotipi che documentano la sua ricerca fisiologica. Successivamente Deluigi realizzerà la copertina per *I canti di Maldoror* (di Isidore Ducasse comte de Lautréamont), volume pubblicato nel 1945 per le Edizioni del Cavallino nella collana "Letteratura Straniera" (avviata nel 1943 [FIG. 3])⁷.

e Fontana si veda: L.M. Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fontana*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di L.M. Barbero, Milano 2008, pp. 229-255.

4 XLIII. *Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo*, Venezia, Roma, Galleria di Roma, 3-15 aprile 1942.

5 Cfr. testo dattiloscritto, siglato C. [Carlo] C. [Cardazzo], databile al 1940, pubblicato in G. Bianchi, *Un Cavallino come logo. Storia delle Edizioni del Cavallino*, Venezia 2006 [2007], p. 259: "Dal 1933, centinaia di persone sono venute a visitare la mia raccolta. Cito soltanto quelle che con l'arte hanno una speciale attinenza precisamente: Giuseppe Bottai, Massimo Bontempelli, Gianfrancesco Malipiero, Carlo Carrà, Massimo Campigli, R. Augustinich, Filippo De Pisis, Ardengo Soffici, Antonio Delfini, Francesco Flora, Massimo Leij Nicola Lisi, Marino Marini, V.E. Barbaroux, Giulio Carlo Argan, Manlio Dazzi, Alberto Della Ragione, Giorgio Morandi, Marino Lazzari, Oreste Meroni, Leonardo Sinigalli, Orazio Napoli, Giuseppe de Robertis, Piero Bigongiari, Alfredo Giarratana,

Gianandrea Gavazzeni, Francesco Messina, Giuseppe Mersica, Leone Minassian, Giuseppe Cesetti, Renato Mucci, Michelangelo Masciotta, Gastone Breddo, Raffaele Carrieri, Domenico Cantatore, Annamaria Brizio, Agostino Bretoni, Piero Romanelli, Italo Cremona, E.I. Dujntier, Domenico De Paoli, Ferdinando Previtoli, Goffredo Patrassi, Virgilio Mortari, Nino Sanzogno, Gio Ponti, F.T. Roffarè, Bruno Romani, Aligi Sassu, Gastone Toschi, Giulio Rossi, Umbro Apollonio, Gino Severini, Gualtieri di San Lazzaro, Sebastiano Timpanaro, Fiorenzo Tomea, Ottone Rosai, Pio Semeghini, Antonio Santangelo, Alessandro Parronchi, Antonio Gelmetti, Vittorio Maraffi, Lamberto Ramenzoni, Umberto Saba, Gerolamo Valli, Diego Valeri, Alberto Viani, Pietro Ferodi, Ferdinando Lion, Enzo Madrau, Aldo Bergamini, Luigi Berti, Mario Deluigi, Matteo Pedrali, Enrico Somarè, Rodolfo Pallucchini, Galeazzo Biadene, Werther Marini, Luigi Tito, Fioravante Seibezzi, Piero Mentasti. Ecc. Ecc."

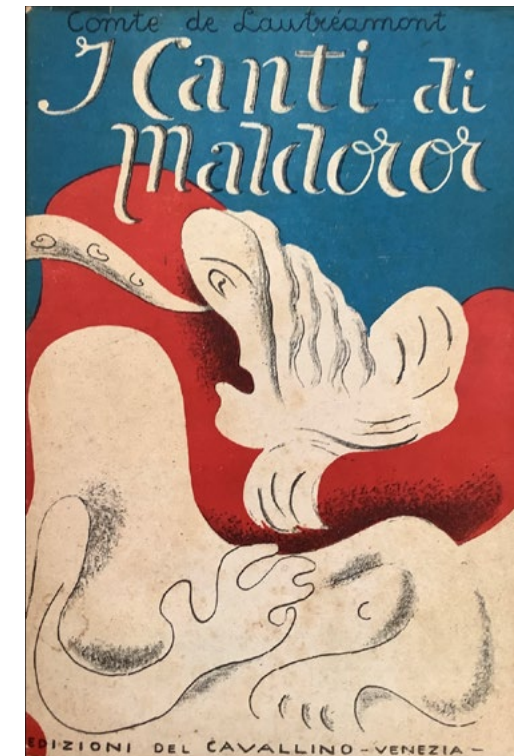
6 Si veda: G. Bianchi, *Il Cavallino*, "vibrante centro d'arte moderna", in *Carlo Cardazzo*, cit., pp. 119-163.

7 Le Edizioni del Cavallino erano iniziate nel 1934. Si veda G. Bianchi, *Un Cavallino come logo*, cit.



FIG. 2
Veduta della XLIII.
Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo, Venezia, 1941, Roma.

FIG. 3
Mario Deluigi, *I canti di Maldoror* (copertina di comte de Lautréamont, *I canti di Maldoror*, Venezia 1945).



Attraverso la frequentazione di Cardazzo, e in particolare grazie alla mostra personale organizzata al Naviglio di Milano nel marzo del 1947, Deluigi entra in contatto diretto con l'ambiente artistico milanese che gravitava attorno alla Galleria dove, proprio in quell'anno, sotto la direzione di Fontana si andavano delineando i principi fondamentali del movimento spaziale⁸.

Deluigi, quindi, è tempestivamente aggiornato sulle idee di Fontana e rimane particolarmente colpito dal problema del rapporto tra arte e tempo nonché dal nuovo concetto di spazio come luogo universale dove lo spirito può diffondere "la sua luce, nella libertà che ci è stata data" (queste ultime parole chiudono il manifesto *Spaziali*, redatto a Milano e datato al 18 marzo 1948)⁹.

Il concetto viene rielaborato dall'artista che tiene ben presente la tradizione pittorica veneziana, la lezione di Virgilio Guidi sullo spazio luce-colore e la sua concezione di "spazio fisiologico"¹⁰.

Ecco che ora, nella sua ricerca pittorica, lo spazio e la forma vegono a coincidere, o meglio, lo spazio si fa forma.

Alla XXIV. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1948, storica edizione che segna la ripresa espositiva della Biennale dopo la pausa imposta dal secondo conflitto mondiale, Deluigi presenta quattro dipinti¹¹: *Omaggio a Luisella*, *Gli amori*, *Adamo ed Eva*, *Olgivanna*.

8 Sullo Spazialismo si vedano in particolare: G. Giani, *Spazialismo, origini e sviluppi di una tendenza artistica*, Milano 1956; Fontana e lo Spazialismo, catalogo della mostra (Lugano, villa Malpensata), Lugano 1987; *Spazialismo a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), a cura di T. Toniato, Milano 1987; D. Marangon, *Spazialismo: protagonisti, idee, iniziative*, Quinto di Treviso 1993; *Spazialismo. Arte astratta a Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), a cura di L.M. Barbero, Venezia 1996; *Spazialisti a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa-Palazzetto Tito-Forte Marghera), a cura di G. Granzotto, Vittorio Veneto 2018; *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, a cura di L.M. Barbero, Venezia 2020.

9 Si veda, *Lucio Fontana e gli Spaziali*, cit., p. 35.

10 Nella poetica dell'artista le forme fisiologiche, grazie alle quali è possibile rappresentare la realtà, sono forme immaginate, moderne e organiche, che esprimono le esigenze spirituali e artistiche della vita contemporanea. Per comprendere più chiaramente questo concetto, risulta illuminante

un suo scritto datato 27 novembre 1945: "Un giorno diranno (perché è così sempre, valga o no una cosa) che le mie forme fisiologiche sono causate da sensazioni morbide ed erotiche (già lo dicono) ed invece io mi affretto a dire subito che non sono neanche forme espressive ma semplicemente forme plastiche (in funzione spaziale) suggerite da una lampante anatomia fisiologica, invece dell'anatomia fisica. E che cos'è questa anatomia fisiologica? Il determinarsi e concretarsi delle forme nell'atto dell'immaginazione sempre legate al principio reale che le ha suggerite. È la forma di ciò che sentendo volevo farti sentire". Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

11 Ricordiamo che alla stessa Biennale partecipava, invitato, anche Fontana con cinque opere: *Scultura spaziale* (1947; CRSDA, cfr. n. 47 SC 1) in gesso colorato, le sculture in ceramica *Crocifisso* (1948; CRSC, cfr. n. 48 FCR 8) - acquistato dalla società Richard Ginori -, *Maschera e Maschera* (entrambe del 1948; CRSC, cfr. nn. 48 SC 11, 48 SC 12.) e la scultura in mosaico *Gallo* (1948), acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (CRSDA, cfr. n. 48 SC 1).

Opere che ben testimoniano il passaggio dal periodo fisiologico, in cui l'artista è particolarmente interessato a forme plastiche vicine a suggestioni scultoree, a una nuova ricerca spaziale che verrà in seguito definita dall'artista *Amori*.

Emblematiche sono le parole scritte nel 1949: "Lo spazio, come l'amore, sollecitato dall'incidente emotivo dà forma concreta"¹².

L'artista è teso a rappresentare il binomio arte-vita che, pur trovando la sua origine in una intensa emozione fisica, ne trascende poi il dato materiale per rivolgersi a quello spirituale.

Le parole di Anton Giulio Ambrosini, che accompagnano la mostra personale di Deluigi (*omaggio in rosso a S*) allestita alla Galleria del Naviglio (dal 24 novembre al 7 dicembre 1951), registrano questo cambiamento nella sua ricerca espressiva:

Con una più libera interpretazione delle esigenze spaziali fisiologiche si è andata precisando una nuova soluzione cromatica e luministica, dove il colore atonale attraverso il chiaroscuro arriva al puro suggerimento della macchia. Le forme si orientano verso una precisazione naturalistica in cui gli spunti del 'Liberty' si decantano nell'apporto della tradizione veneta¹³.

Il pittore si sta dunque affrancando dal "problema plastico" dei volumi tridimensionali per dar voce a una più libera "esigenza spaziale" che, attraverso soluzioni dettate dal colore e dalla luce, lo porta a trasformare la forma plastica in "macchia".

Non possiamo non tener conto, in questo importante momento di transizione, del confronto con Fontana e il movimento spaziale.

È nel pieno di questa nuova ricerca che Deluigi aderisce 'ufficialmente' al movimento sottoscrivendo il *Manifesto dell'arte spaziale* (1951) e il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (1952).

Lo stesso artista intervistato in occasione del documentario *Chi, dove, quando*, nella puntata dedicata a Lucio Fontana, andata in onda nel 1974, ricorda Fontana come un "vulcano d'idee" e quel vivace momento di confronto:

Fontana con Carlo Cardazzo ha inventato questa meravigliosa corrente, che non esisteva, e da quel momento ci ha invitato e ci siamo tutti uniti e abbiamo incominciato a stendere questa idea dello spazio, Spazialismo, il quale però, in realtà, ognuno lo prendeva a modo suo questo concetto

12 Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

13 A.G.A. [Ambrosini], *omaggio in rosso*

a S., catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio), a cura di C. Cardazzo, Venezia 1951.

dello spazio, chi vedeva spazio ambiente, chi vedeva spazio architettonico, chi vedeva lo spazio pittorico, insomma, sai, era un po' vago il concetto ma in fondo l'idea era sul piano del pensiero contemporaneo, questo era molto importante, ed è così che nacque questo movimento¹⁴.

E ancora: "Fontana era un vulcano d'idee, vero, che partivano sempre da questo concetto ma che lui poi inseriva in altre soluzioni"¹⁵.

Il breve intervento di Deluigi mette ben in evidenza l'animo dibattito che ha caratterizzato la nascita e la stesura dei primi manifesti dell'arte spaziale.

In un'intervista del 1976, Deluigi tornò a parlare del suo rapporto con Fontana, evidenziando un elemento fondamentale assai utile per definire le posizioni dei due artisti all'interno del movimento: "Per quel che riguarda lo Spazialismo eravamo all'opposto. Per lui lo spazio era un fatto dimensionale. Gli dicevo che per me lo spazio era una condizione, non una dimensione"¹⁶.

Com'è noto, per Fontana la ricerca portata avanti dalla fine degli anni quaranta con i *Concetti spaziali* è indirizzata a ridefinire l'idea di 'dimensione'. Tra le numerosissime citazioni che si possono fare questa, tratta da un'intervista rilasciata a Bruno Rossi nel 1963, mi sembra particolarmente chiara:

Lei ha ricercato per anni una nuova dimensione. Come crede di averla raggiunta?

Io credo di avere creato una dimensione nuova frantumando, infrangendo le tele, con questi buchi, questi tagli. Una dimensione non pittorica, ma filosofica. Nel piano esistevano le dimensioni della base, dell'altezza, della profondità. Ma oggi l'uomo sta conquistando lo spazio e l'artista, che più d'ogni altro vive e sente lo spirito del suo tempo, non può rimanere insensibile, estraneo a questa vicenda umana di enorme importanza. Si accorge fra l'altro che quelle dimensioni non hanno più senso nello spazio. Insomma, la quarta dimensione che ho cercato di portare nelle mie opere è il tempo-spazio, e cioè il niente, l'infinito, la scoperta del nulla¹⁷.

Se per Fontana è la dimensione a caratterizzare lo spazio, cosa intende invece Deluigi per spazio come condizione?

14 Chi, dove, quando. Lucio Fontana, programma a cura di C. Barbati (1974).

15 *Ibidem*.

16 M. Breda, *Deluigi: il segno della luce*, cit.

17 B. Rossi, *Dialogo con Fontana*,

l'astronauta dell'arte, "Settimo Giorno", Milano, 22 gennaio 1963. Riportato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Milano 2015, pp. 92-97.

Nel momento in cui viene meno l'interesse per la forma, Deluigi si impegna nella ricerca di esprimere la "condizione dell'uomo nel tempo". Scrive l'artista in un appunto del 1953: "Spazio: condizione dell'uomo nel tempo; ma tutta la condizione ed in qualsiasi senso – Minore condizione minore spazio – minore spazio minore arte cioè decantazione dello spirito – Chi si oppone a questa legge si illude d'essere"¹⁸.

Questa concezione dello spazio è, per Deluigi, strettamente correlata alla modulazione tra luce e ombra.

In alcuni appunti di lezioni tenute all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia¹⁹ (dove insegna dal 1946 al 1971), per significare visivamente questo concetto Deluigi faceva riferimento a un'immagine ricorrente (direttamente mutuata da Leonardo Da Vinci)²⁰: la sfera.

Per l'artista la sfera rappresentava il volume in tutte le sue possibili percezioni, dalla maggior luce alla maggior ombra, e poteva quindi esprimere la sensibilità di ogni epoca storica: "Come tu illuminerai una sfera e così tu potrai stabilire il tempo e lo stato d'animo dell'uomo"²¹ [FIGG. 4-5].

Per semplificare definisce tre manifestazioni della sfera:

- Monodimensionale [senza ombra]
- Bidimensionale [ombra interna]
- Tridimensionale – tridimensionale spaziale – tridimensionale aerea [ombra interna e ombra portata].

Queste manifestazioni individuavano a loro volta tre epoche differenti:

- Epoca primitiva
- Epoca media
- Epoca piena

Questa riflessione sull'ombra è strettamente connessa a una particolare attenzione rivolta alla luce.

All'interno della compagine dello Spazialismo veneziano Deluigi, in linea con il pensiero di Guidi²², si distingue, infatti, per la ricerca sulla luce, considerata elemento fondamentale nella definizione dello spazio pittorico.

18 Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

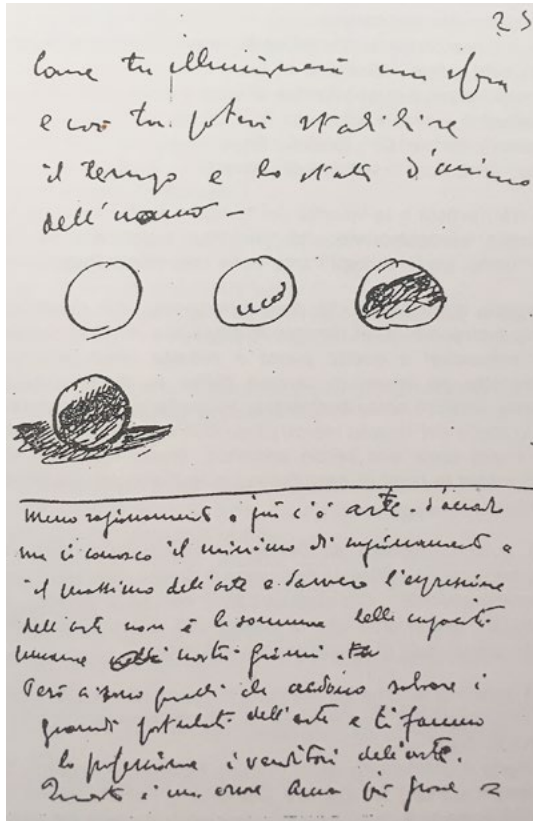
19 Si veda: G. Bianchi, *L'attività didattica di Mario Deluigi. Imparare a vedere l'arte*, Venezia 2010.

20 Leonardo ha dedicato molta attenzione all'osservazione e alla rappresentazione delle ombre su sfere, come si può vedere in numerosi suoi disegni e appunti.

21 G. Bianchi, *L'attività didattica di Mario Deluigi*, cit., p. 136.

22 "Del resto è noto oramai quello

che io penso per me: che l'idea dello spazio s'identifichi con l'idea della luce, e che la luce sia l'elemento attivo dello spazio", cfr. V. Guidi, *Presentazione*, in *Artisti Spaziali Veneziani. Bacci, Deluigi, De Toffoli, Guidi, Morandi Gino, Salvatore, Tancredi, Vinicio (247° Mostra del Cavallino)*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino), Venezia 1952. Ora pubblicato in *Lucio Fontana e gli Spaziali*, cit., pp. 78-79.



FIGG. 4-5
Appunti dal taccuino
di lezioni di Mario Deluigi,
primi anni cinquanta.

Lo spazio teorizzato è uno spazio universale, uno spazio cosmico pronto a ricevere e generare la luce, ovvero l'anima dell'uomo, e quindi ad accogliere ciò che sopravvive alla sua passeggera esistenza materiale nel tempo.

È uno spazio che va colto con lo spirito: "Lo spirito cerca la luce e toglie peso all'universo", scrive l'artista²³.

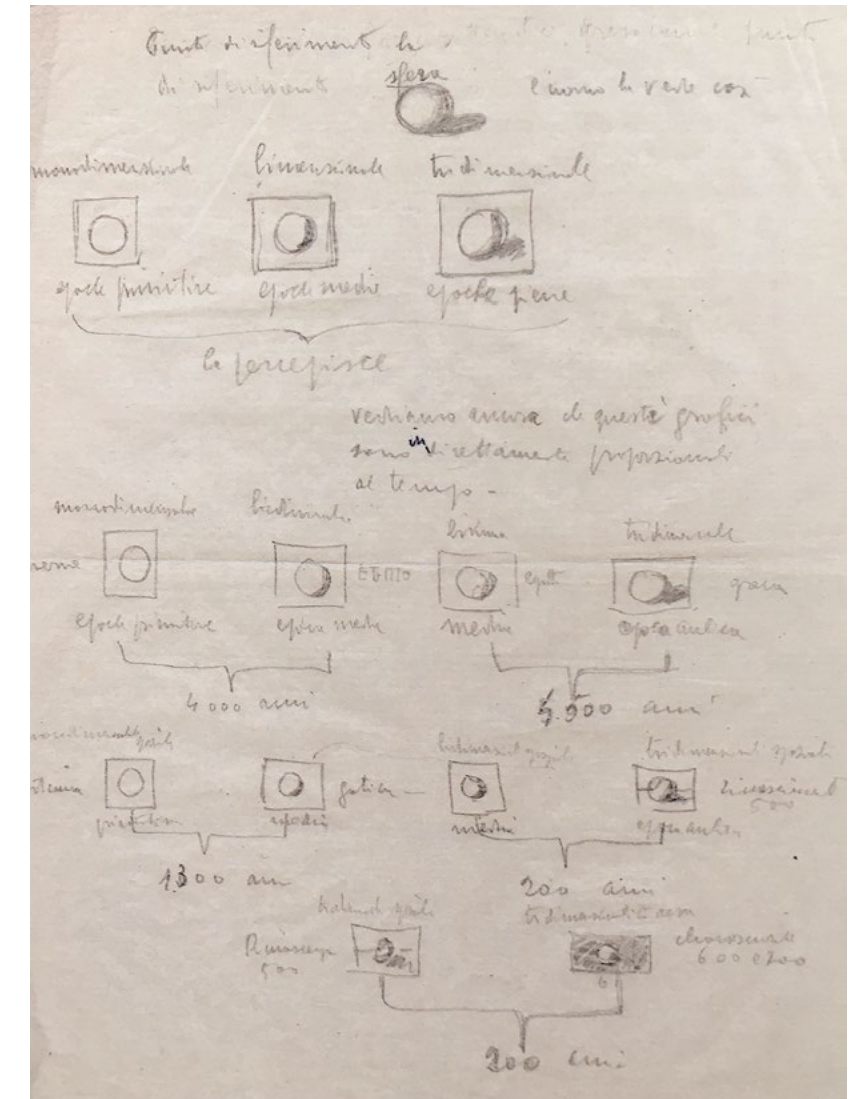
In questa visione non è lontano da Fontana che si era espresso in modo analogo: "L'arte spaziale astratta sarà l'arte che entrerà più facilmente nel concetto dell'umanità [...] sarà un'arte spirituale"²⁴.

Per raggiungere questo obiettivo, nei primi anni cinquanta Deluigi mette a punto una nuova tecnica, il *grattage*, che gli permette di 'costruire' la luce attraverso segni 'luminosi' incisi sulla superficie pittorica. Anche in questa scelta esecutiva non possiamo non considerare il confronto con Fontana e la sua ricerca avviata alla fine degli anni quaranta.

23 Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

24 L. Fontana, *La prima tavolozza del mondo l'arcobaleno*, pubblicato

in R. Sanesi, *Lucio Fontana*, Milano 1980, p. 126, ora pubblicato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 55.



"Segni e segni purché abbiano luce", annota con entusiasmo nei suoi taccuini²⁵.

Secondo Deluigi la tecnica, strettamente legata ai bisogni creativi dell'arte, è ciò che rende possibile il manifestarsi dei bisogni dello spirito legati direttamente alla condizione del tempo, che è la sola ragione che giustifica l'operare dell'artista.

Infatti, una delle costanti del pensiero di Deluigi riguarda la definizione di artista, non come genio, ma come colui che, delegato dalla collettività, deve rappresentare la spiritualità del suo tempo.

25 Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

Idea più volte espressa da Fontana e che ritroviamo già anche nel *Manifesto Blanco* del 1946: "È necessaria un'arte più strettamente in accordo con le esigenze del nuovo spirito"²⁶.

Nei *grattages* di Deluigi (come nei *Concetti spaziali* di Fontana) il segno-gesto è controllato nella sua libertà, ricercato nelle sue variazioni. Nulla è riservato al caso.

La luce è concepita come un valore strutturale che deve crearsi all'interno del dipinto, inteso come vera e propria 'sorgente' luminosa [FIG. 6].

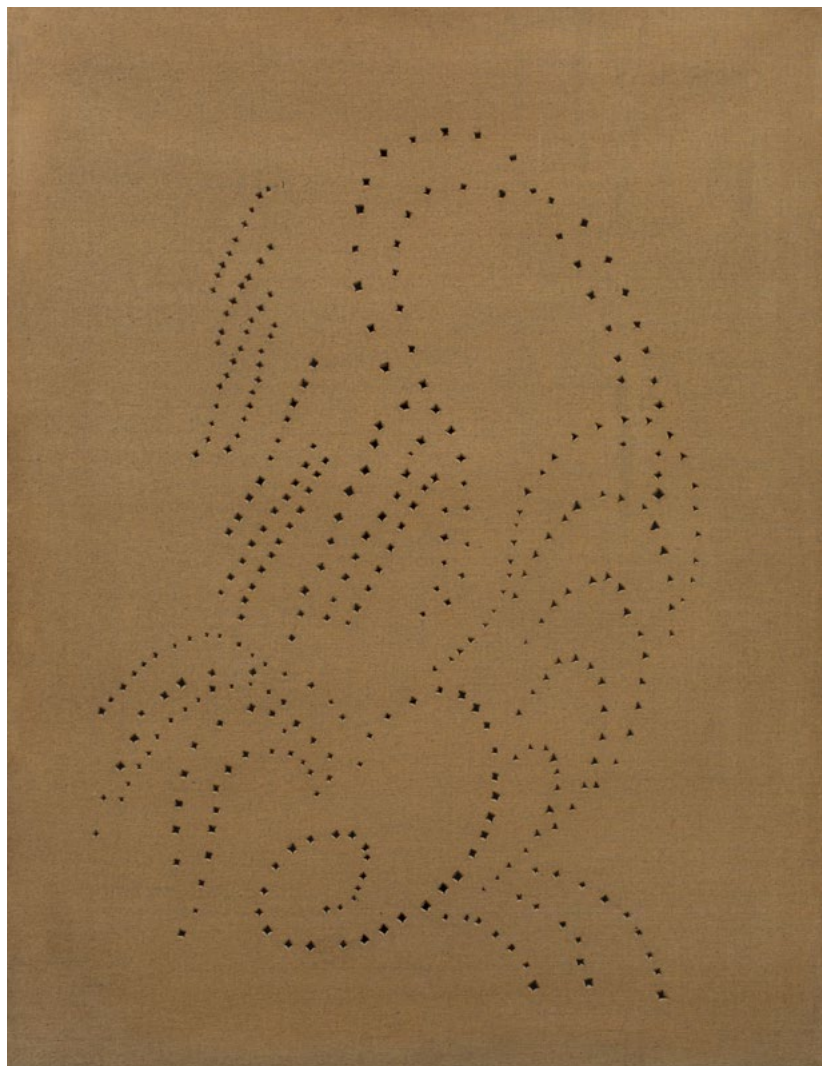


FIG. 6
Concetto spaziale, 1951.
Milano, Comune di Milano,
collezione Boschi-Di Stefano.

26 Si veda *Manifesto Blanco* (1946), ora pubblicato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 15.

Nelle sue opere la luce pura si manifesta e si percepisce in relazione dialettica con l'ombra, componente essenziale per ottenere profondità particolari. Per Deluigi il rapporto luce e ombra è una condizione esistenziale e spirituale: "A volte ho talmente paura di cavare tutto dal quadro che lascio delle ombre, che hanno l'unico scopo di chiarire il concetto della mia luce. Sono le ombre della mia paura. La paura che non rimanga nulla se non il deserto"²⁷.

Deluigi agisce e pensa come un pittore nell'affrontare la sua ricerca sulla luce.

A partire dalla fine degli anni quaranta, Fontana inizia a esplorare la relazione 'pittorica' tra spazio e materia, intervenendo con buchi e poi con tagli sulla tela, invitando a riflettere sullo spazio tridimensionale. Nel *Manifesto tecnico* del 1951 (scritto da Fontana) viene data una significativa definizione di scultura e di pittura: "LA SCULTURA è volume, base, altezza, profondità. LA PITTURA è descrizione"²⁸. Fontana 'pittore' non descrive, ma opera e ragiona come uno scultore.

Per quanto mi riguarda personalmente, tengo a precisare che la mia non è più propriamente pittura; è, semmai, una manifestazione d'arte plastica. I tagli e i buchi? Ah sì, ecco la mia ricerca oltre il piano usuale del quadro, verso una nuova dimensione. Lo spazio²⁹.

Ponendosi un problema di ordine plastico Fontana, naturalmente, non è indifferente all'incognita dell'ombra che ha sempre assillato gli scultori.

A tale proposito, a titolo esemplificativo, riprendiamo alcune parole di Arturo Martini, presa dai *Colloqui sulla scultura* con Gino Scarpa, che dichiara di essere alla ricerca di un'"ombra plastica", di un'ombra che possa rientrare nell'immagine come "fatto costruttivo", di un'ombra "imprigionata" nell'opera consapevole che: "l'ombra nostra [dello scultore] non esiste perché vagante e incapace di qualsiasi servizio costruttivo"³⁰.

Martini sottolinea che nella scultura "l'ombra è in balia di una luce fuori del nostro dominio, allora bisogna fermare l'ombra. E quindi trovare la costruzione"³¹. Ancora Martini:

Soltanto quando l'elemento complementare ombra sarà diventato una sostanza che l'artista possa dominare come

27 Documento manoscritto autografo conservato in AMD.

28 *Lucio Fontana e gli Spaziali*, cit., pp. 37-39.

29 L. Fontana, *Difendo i miei tagli*, "La Nazione", Firenze, 24 giugno

1966, ora pubblicato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, cit., pp. 72-73.

30 A. Martini, *Colloqui sulla scultura. 1944-1945. Raccolti da Gino Scarpa*, a cura di N. Stringa, Treviso 1997, p. 125.

31 Ivi, p. 187.

un solido capace di fecondare in libera volontà creativa l'elemento complementare luce, soltanto allora da quelle due forze centripete uscirà finalmente, come da due poli opposti, quella risultante plastica, che sarà per la scultura quello che per la pittura è il tono. La scultura da centrifuga diventerà centripeta, così che componendosi nel centro chiuderà il suo assoluto espressivo³².

L'idea di "ombra costruttiva" in una dimensione centripeta è riscontrabile nella "manifestazione d'arte plastica" di Fontana. Fontana fa dell'ombra una realtà, non un riflesso, una descrizione.

L'ombra, in questo contesto, si rivela aspetto nodale per manifestare il concetto di dimensione spaziale. Le ombre 'reali' create dai buchi e dai tagli aggiungono un ulteriore livello di significato e di percezione. L'ombra diventa quindi una componente chiave nell'esperienza visiva, riflettendo e amplificando le intenzioni dell'artista. In questo modo, Fontana lavora non solo con la luce e il colore, ma anche con l'ombra, rendendola parte integrante della sua ricerca artistica e della sua visione spaziale.

Fontana era interessato a superare lo spazio bidimensionale della tela alla ricerca della terza (e quarta) dimensione e in questo concetto l'ombra gioca un ruolo fondamentale.

La presenza dell'ombra sulla superficie ci porta a considerare anche un concetto di vuoto, di procurata assenza di materia che avvicina idealmente Fontana e Deluigi.

Nell'estate del 1953 (9-12 giugno) Deluigi presenta i suoi *grattages* al Cavallino e fuori dalla Galleria veneziana pone un cartello che illustra la sua poetica spaziale: "Lo spazio potrà ancora essere natura e vita perché la nostra terza dimensione è il valore plastico dei vuoti"³³. Definizione che può essere ben associata anche a una lettura dei *Concetti spaziali* di Fontana.

Deluigi torna su questo pensiero in un testo manoscritto riferito alle opere intitolate *Motivi sui vuoti* (datate 1953-1954), esposte in occasione della XXVII. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1954:

Ho chiamato 'Motivo sui vuoti' le opere con cui mi presento alla prossima Biennale di Venezia perché ho inteso così riassumere le mie ricerche, lunghe e laboriose, fatte allo scopo di trovare una via d'uscita all'arido bidimensionalismo postcubista e astrattista. A me sembra infatti che l'unico legittimo fondamento per un'attuale interpre-

32 Ivi, p. 248.

33 f. [Federico] c. [Castellani], *Deluigi:*

terza dimensione e valore plastico dei vuoti, "Il Gazzettino", 11 giugno 1953.

tazione figurativa sia nella riscoperta del valore di spazio adimensionale, concepito come vuoto plastico, cioè modulazione di luce e ombra³⁴ [FIG. 7].

L'idea di "spazio adimensionale" e di "vuoto plastico" è pienamente condivisa con Lucio Fontana che in più di un'occasione ha ribadito, facendo riferimento alla sua ricerca, di voler rappresentare il vuoto.

Alla domanda rivoltagli da Mario Pancera, "Che cosa cerca, Fontana con il suo modo di fare arte?", egli risponde: "Cerco il niente, il vuoto"³⁵.

Se nelle opere di Deluigi il vuoto è suggerito dalla presenza dell'ombra (colore risparmiato dai segni di luce), in Fontana l'ombra reale va a rappresentare quel *limen*, quella soglia, che è un labile confine tra il mondo materiale e quello immateriale [FIGG. 8-9].



FIG. 7
Mario Deluigi, *Motivo sui vuoti*, 1953-1954.
Collezione privata.

34 Documento manoscritto autografo conservato in AMD. Deluigi ritorna su questo concetto: "Soltanto l'atto d'amore, quale simbiosi perfetta e perciò atto vivo, crea per trasmutazione dell'essere sempre nella giusta economia della natura con implicita la morte. Il resto è nulla. Ma è proprio su questo nulla che procede l'invenzione.

Su questa strada mi sono buttato anch'io, considerando la realtà come non evidente per determinarsi in forma evocativa fatta di vuoto dove il tempo cala la sua fisionomia", "Evento", 3, 1956, p. 25.
35 M. Pancera, *Lucio Fontana e l'infinito* (1962-1963). Intervista ora pubblicata in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, cit., pp. 85-89.

In conclusione, l'analisi del rapporto tra Deluigi e Fontana rivela come, pur partendo da premesse simili e condividendo alcuni principi fondamentali dello Spazialismo, i due artisti abbiano sviluppato ricerche distinte ma complementari. Deluigi, fedele alla tradizione pittorica veneziana, ha esplorato lo spazio come condizione dell'uomo nel tempo, utilizzando la luce e l'ombra per evocare una dimensione spirituale e trascendente. Fontana, invece, ha perseguito una concezione più 'plastica' dello spazio, lavorando sulla tela come se fosse un volume tridimensionale e utilizzando l'ombra come elemento costruttivo per manifestare la sua idea di 'dimensione spaziale'.

Nonostante queste differenze, entrambi gli artisti hanno contribuito in modo significativo al dibattito sull'arte spaziale, ponendo l'accento sull'importanza del vuoto e dell'immateriale come vie



FIG. 8
Concetto spaziale, Attese,
1964. Collezione privata.

per superare i limiti della pittura tradizionale. La loro ricerca ha aperto nuove prospettive espressive, gettando le basi per ulteriori sviluppi nell'arte contemporanea.

Il confronto tra Deluigi e Fontana rappresenta un esempio eloquente di come lo Spazialismo, pur presentandosi come un movimento coeso, abbia saputo accogliere e valorizzare le diverse sensibilità dei suoi protagonisti, dando vita a un dialogo fecondo tra concezioni artistiche complementari ma distinte.

FIG. 9
Mario Deluigi, *Grattage*
G.A. 92, 1973-1975.
Collezione privata.



'LUOGHI FONTANIANI'
TRA ARGENTINA
E ITALIA

Daniela Alejandra Sbaraglia

Lorena Mouguelar

Luca Bochicchio

Sileno Salvagnini

Giorgina Bertolino

ENTRE DOS TIERRAS. LE MATRICI CULTURALI DI LUCIO FONTANA

Daniela Alejandra Sbaraglia

Sono nato a Rosario di Santa Fè, sul Paranà, mio padre era un bravo scultore, era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m'accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista Spaziale.

Lucio Fontana¹

Nel riconoscere le proprie origini artistiche, Lucio Fontana sottolinea il ruolo fondativo della propria tradizione familiare. Un'evocazione che, tuttavia, prelude al suo superamento: non più scultore, non più pittore, egli trascende queste "specifiche terminologie dell'arte" per librarsi come una farfalla nello spazio. Ma il suo volo mentale, il suo vitalismo immaginativo, sono resi possibili dalla padronanza del mestiere: disegnatore, scultore, pittore, ornatista, progettista, Fontana affonda le proprie radici in un sapere tecnico solido, tramandato da generazioni. Un'eredità concreta, fatta di strumenti, materiali e visione progettuale.

L'apprendistato presso il padre, Luigi Fontana, e l'incontro con Adolfo Wildt, presso cui studia all'Accademia di Brera, consolidano in lui la convinzione che ciò che si intende superare debba prima essere assimilato e dominato. Ne è un esempio *El auriga*² [FIG. 1], uno dei capolavori giovanili, in pieno stile wildtiano, emblema di quell'assoggettamento tecnico e ideale della materia e della forma volto a innalzarla su un piano altro, appreso dal maestro. Parimenti, non è un caso, forse, che il *Manifiesto Blanco* – atto fondativo dello Spazialismo – venga redatto nel 1946, anno della morte del padre Luigi: la scomparsa della figura paterna, concreta e operosa, sembra aprire simbolicamente lo spazio per una nuova concezione dell'arte, più mentale e sperimentale, ma mai slegata dalla dimensione tecnica e materiale da cui proviene.

Se la formazione di Fontana, sviluppatasi lungo l'arco degli anni venti tra Rosario e Milano, è permeata da una sostanza familiare d'origine che si riflette in una visione dell'arte come azione programmatica e disciplinata, d'altra parte – sin dai primi anni d'attività – l'artista sviluppa un'apertura ricettiva agli stimoli visivo-estetici derivanti dalla sua duplice cultura d'appartenenza, che ne fa, sin da subito, "artista dei due mondi". Altrettanto importante, nel percorso dell'artista, è infatti il dialogo tra componenti culturali diverse – "fra Europa e Sudamerica. Esattamente appunto l'asse di un filo diretto fra Italia e Argentina" – che, come sottolineato da Crispolti, condiziona in modo determinante le "matrici più intime della sua immaginazione"³.

1 *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, a cura di L. Sinisgalli, Milano 1954, p. 115.

2 CRSDA, cfr. n. 28 SC 12.

3 E. Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in CRSDA, I, pp. 16-18.



FIG. 1
El auriga, 1928. Ubicazione
ignota.

RADICI FAMILIARI E ARTISTICHE

Lucio Emilio Fontana nasce a Rosario di Santa Fe, Argentina, il 19 febbraio 1899⁴.

Sua madre, Lucia Rosario Bottini (1874-1925), era figlia di Laura Fontana, lombarda, e Jean Bottini, pittore e incisore italo-svizzero. Rimasta orfana in adolescenza e cresciuta dagli zii materni, Lucia frequentava gli ambienti bohémien rosarini, posando probabilmente come modella per diversi artisti, tra cui lo scultore Luigi Fontana (1865-1946). Dalla loro relazione fugace nacque Lucio, che visse con la madre fino all'età di sette anni, quando il padre lo riconobbe legalmente e lo condusse in Italia affinché ricevesse un'adeguata istruzione. Ciononostante, il legame tra madre e figlio non si interruppe: rimasta a Rosario, Lucia era tenuta informata sulla salute del

4 Per i dati biografici su Lucio Fontana e la sua famiglia si rimanda a D.A. Sbaraglia, R. Miranda, *Lucio Fontana, su*

familia y trayectoria, "Centro de Estudios Genealógicos e Históricos de Rosario", XXI, 12, 2023, pp. 167-220.

bambino tramite parenti milanesi e, soprattutto, manteneva con lui un legame diretto tramite lettere e disegni, come testimoniano alcune cartoline e l'*Autoritratto in veste da ufficiale*⁵. Alle origini, il disegno è per Fontana il mezzo espressivo che lo lega alla memoria del nonno pittore, Juan Bottini e, attraverso di lui, alla figura materna.

Luigi Fontana proveniva invece da una famiglia di decoratori lombardi, con una lunga tradizione nell'arte del ferro battuto, della stuccatura e della scultura architettonica⁶. Personaggio intraprendente e ambizioso, si era formato a Brera, frequentando gli studi di Pietro Calvi e Francesco Barzaghi e maturando una sensibilità plastica legata alla scuola lombarda romantico-verista. Parallelamente, si avvicinò ai rioni della Scapigliatura che animavano la Milano di fine Ottocento, attratto da un clima di rinnovamento che coinvolgeva anche le aule braidensi. Risulta infatti tra i firmatari della celebre petizione promossa da Medardo Rosso per l'introduzione del modello vivente in Accademia, scelta che rivela un orientamento artistico non convenzionale. La vicinanza agli epigoni della scuola impressionista lombarda (Medardo Rosso, Ernesto Bazzaro e Giuseppe Grandi) arricchì la sua cultura plastico-visiva di abbreviature formali e suggestioni luministiche nella materia di derivazione scapigliata. Emblematica del suo forte temperamento è la decisione di denunciare alla stampa locale l'"ingiusta" bocciatura sua e di alcuni compagni (tra cui il giovane Adolfo Wildt) agli esami braidensi, che tuttavia si concluse con la sua espulsione dall'Accademia⁷.

Di queste vicende Luigi Fontana si sarebbe guardato bene dal parlare una volta radicatosi in Argentina, dove emigrò in cerca di un riscatto professionale. Stabilitosi a Rosario nel 1891, aprì il primo studio di scultura della città, che in breve divenne una delle imprese più accreditate nell'ambito della scultura commemorativa e funeraria [FIG. 2]. Acquistate alcune cave di marmo nelle zone di Cordoba, Sierra Chica e Tandil⁸, nel 1906 si associò al pittore Giovanni Scarabelli (1874-1942) con cui fondò la Fontana y Scarabelli. A questa firma si deve, tra gli altri, il monumento all'Agricoltura Nacional di Esperanza di Santa Fe, realizzato nel 1910 nel clima della campagna monumentalistica nazionale collegata al centenario argentino.

5 Disegno attualmente non archiviato presso la Fondazione Lucio Fontana, proveniente dalla collezione Suaya di Rosario, eredi di Lucia Bottini.

6 Per un profilo su Luigi Fontana vedi D. Sbaraglia, *Cavalier Luigi Fontana. Scultore -1865-1946*, "L'uomo nero", XII, 11-12, maggio 2015, pp. 180-204; Ead., *Luigi Fontana: pioniere de la escultura en Rosario*, in *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, a cura di L. Malosetti Costa, Rosario 2017, pp. 67-78.

7 Per il rapporto tra i Fontana e Adolfo Wildt vedi D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt. Lucio Fontana ai tempi della formazione tra Argentina e Italia*, "Valori Tattili", 21/22, 2023, pp. 31-67.

8 Notizie sulle cave di marmo, che nel 1926 subirono un boicottaggio da parte dei marmorini scioperanti in "Democracia", 7, 21 aprile; 27 maggio; 21, 27 luglio; 18 agosto; 9 settembre; 4, 14, 25 ottobre 1926.

Ormai figura di spicco della collettività italiana a Rosario – dove ricopriva incarichi pubblici e dava lavoro a decine di connazionali – nel 1915 Luigi Fontana ricevette la nomina a cavaliere della Corona d'Italia, ponendo così le basi per il 'trionfale' rientro in Italia, dove lo attendeva il figlio Lucio.

Pur rimosso, il passato bohémien del genitore esercitò un chiaro ascendente su Fontana. Pochi giorni dopo la morte del cavaliere, il figlio scriveva al fratello Zino per chiedere una foto del padre, "quella da giovane con la barba"⁹ che gli ricordava i suoi 'eroici' anni milanesi. Il temperamento combattivo di Luigi Fontana, così come la sua vicinanza alla scuola impressionista lombarda, restituiva a Lucio il senso di un'appartenenza culturale precisa, oltre che l'eredità di un mestiere – fatto di fede e lotta per l'arte – acquisito nei primi anni di apprendistato artistico al fianco del padre.

LA FORMAZIONE PRESSO IL PADRE (1923-1924)

Come suggerito da Mouguelar, con ogni probabilità Fontana era rientrato in Argentina a fine del 1921¹⁰. Viaggiava a seguito del pa-



FIG. 2
Studio di Luigi Fontana
e Giovanni Scarabelli,
1910 circa, Rosario. Buenos
Aires, Archivo General
de la Nación.

9 Lettera a Zino Fontana dell'8 ottobre 1946, in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, p. 93, lettera 79.

10 Cfr. L. Mouguelar, *Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte*, "Tarea", X, 10, 2023, pp. 220-221.

dre, che aveva organizzato a Rosario un'esposizione di scultura italiana a scopo commerciale che si tenne nella galleria di Livio Castellani. La mostra comprendeva lavori di scultori orbitanti nella cerchia del cavaliere che questi sperava di piazzare a ornamento delle edicole realizzate dalla sua casa di sculture, nel tentativo di rilanciare l'attività segnata dalla crisi post-bellica. In effetti, tra il 1924 e il 1927, il cimitero monumentale El Salvador di Rosario si arricchì di opere come il *Pensatore* di Ernesto Bazzaro (edicola Sanguineti), del gruppo in marmo *La vita e la morte* di Leonardo Bistolfi (edicola Recagno) e del colossale bronzo *Il simbolo della Croce* di Michele Vedani (edicola Astengo)¹¹. Un insieme che, pur nell'eterogeneità linguistica, introduceva a Rosario un modernismo di impronta simbolista, di matrice italiana, con un ricorso a forme neo-cinquecentesche animate da un elegante dinamismo spaziale.

Dopo un periodo di lavoro trascorso nella *pampa gringa*, intento a gestire un'attività commerciale¹², almeno dal 1923 – anno in cui si scopre scultore – Fontana inizia a collaborare con la casa di sculture paterna, fino a sostituire il padre nella firma della società Fontana, Scarabelli y Cautero nel 1926¹³. Ha così avvio il suo periodo di formazione, durante il quale si affianca al genitore, supportandolo nei molteplici ruoli che l'attività prevedeva: dalla progettazione funeraria agli interventi di restauro, fino a incarichi di più ampio respiro architettonico, che includevano anche la gestione delle cave di marmo di famiglia¹⁴. Tra i lavori che coinvolgono la Fontana y Scarabelli a metà degli anni venti, sono documentati il restauro dei blocchi di marmo del primo monumento alla Bandiera¹⁵, originariamente scolpito da Lola Mora, e la partecipazione all'esecuzione delle strutture architettoniche del monumento ad Alvear di Antoine Bourdelle¹⁶, inaugurato nel 1926 a Buenos Aires.

Anche l'esperienza nel campo della progettazione funeraria si rivela determinante: accanto al padre, Fontana matura una piena consapevolezza della versatilità della scultura architettonica, sperimentando materiali eterogenei e tecniche di lavorazione differenti, utili a completare l'insieme delle cappelle funerarie, fatte di oggetti d'arredo, pavimenti marmorei intarsiati, vetrate e volte mosaicate. Una sinergia tra arti e ambiente evidente soprattutto nei complessi che ospitano i lavori di Bistolfi e Vedani, nei cui

11 Cfr. D.A. Sbaraglia, *Luigi y Lucio Fontana escultores. Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX*, "Tarea", V, 5, 2018, pp. 136-138.

12 E. Fabiani, *Un gaucho della Pampa ha fondato lo Spazialismo*, "Gente", 10 novembre 1961, pp. 56-58.

13 AFLF, documento datato ottobre 1926.

14 Vedi nota 8.

15 Il compito venne affidato a Luigi Fontana dall'intendente municipale Alfredo Rouillon, cfr. *De Rosario*, "Caras y Caretas", 1304, 29 settembre 1923.

16 Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública – CEDIAP, Fondo MOP - Dirección General de vías y comunicaciones y arquitectura, cod. id. 0174.

progetti si può ipotizzare la mano dello stesso Fontana¹⁷ [FIGG. 3-4]. Ma è soprattutto a contatto con la plastica paterna – che nel cimitero El Salvador conta almeno 300 interventi, tra loculi, edicole e mausolei, tra i quali spiccano quelli Ortiz (1891), Zubezu (1893), Pinasco (1902) e Bussaglia (1910) – che Fontana scopre la propria vocazione scultorea.

Del padre eredita il virtuosismo tecnico, specie nell'arte del ritratto, che lo porterà a partecipare e vincere un concorso per una placca commemorativa dedicata al chimico Louis Pasteur¹⁸, che segna l'avvio della sua attività di scultore¹⁹.

L'ESORDIO D'ARTISTA E LA PROMOZIONE DELL'ITALIANITÀ (1924-1925)

Fontana aveva partecipato come volontario alla Prima guerra mondiale. Al termine del conflitto, deluso dagli esiti della cosiddetta 'vittoria mutilata', fu, come molti altri reduci, attratto dalla figura di Mussolini. La sua adesione al fascismo, testimoniata dall'*Autoritratto in camicia nera*²⁰, è condivisa anche dal padre Luigi, che finanziò il fascio di Comabbio, paese natale della moglie Anita Campiglio, di cui diventerà podestà nel 1929.

È in questo contesto che si inserisce il progetto di esportazione di opere scultoree italiane in Argentina ideato dal cavaliere: un'iniziativa di chiara impronta commerciale che tuttavia finirà per collocarsi nel più ampio quadro della politica fascista di "promozione dell'italianità" all'estero²¹. Il progetto fu infatti facilitato dal clima di rinnovate relazioni tra Argentina e Italia, incentivato dalle missioni diplomatiche attivate a partire dal 1922, poco dopo la presa di potere di Mussolini, che diedero avvio a numerose iniziative 'culturali'. Come atto di reciprocità per la partecipazione degli artisti argentini alla XIII Biennale di Venezia del 1922, Buenos Aires ospitò l'anno seguente un'"Esposizione Italiana di Belle Arti"²², probabilmente visitata da Fontana, il quale poté confrontarsi con le declinazioni déco della scultura italiana contemporanea rappresentata da artisti come Adolfo Wildt, Attilio Selva, Libero Andreotti e Antonio Maraini. Ulteriori stimoli di matrice italiana pervennero dalla *Crociera della Regia Nave Italia*, che promosse in Sudamerica una mostra itinerante dei prodotti dell'industria e dell'arte italiana, curata da Leonardo Bistolfi e dal pittore Giulio Aristide Sartorio, all'epoca commissario governativo delle Belle arti del regime fascista. Tra le opere esposte figuravano *Le tre Marie* di Gaetano Previati, sei pannelli monocromi di Sartorio, opere di Plinio Nomellini, Boccioni, Casorati e – per la scultura, tra gli altri – Bistolfi, Attilio Selva, Silvio Tofanari, Arturo Dazzi ed Ercole Drei²³: un insieme eterogeneo che intendeva restituire l'immagine di un'arte nazionale rinnovata, tra tradizione simbolista e spiritualista, classicismo modernizzato, aperture avanguardistiche e un nuovo idealismo monumentale.

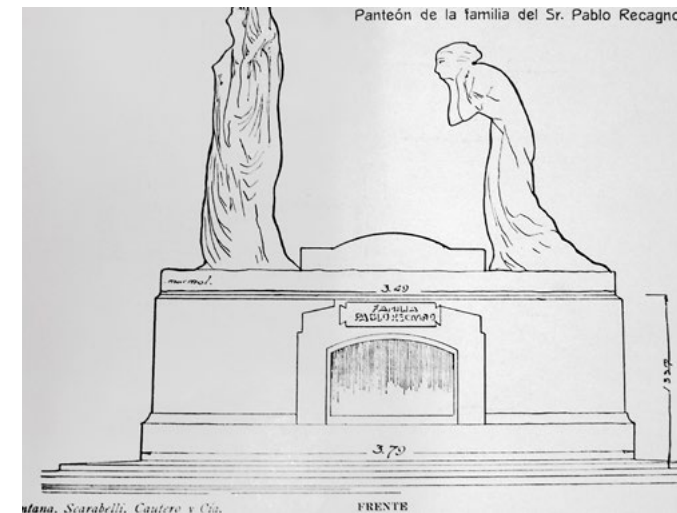
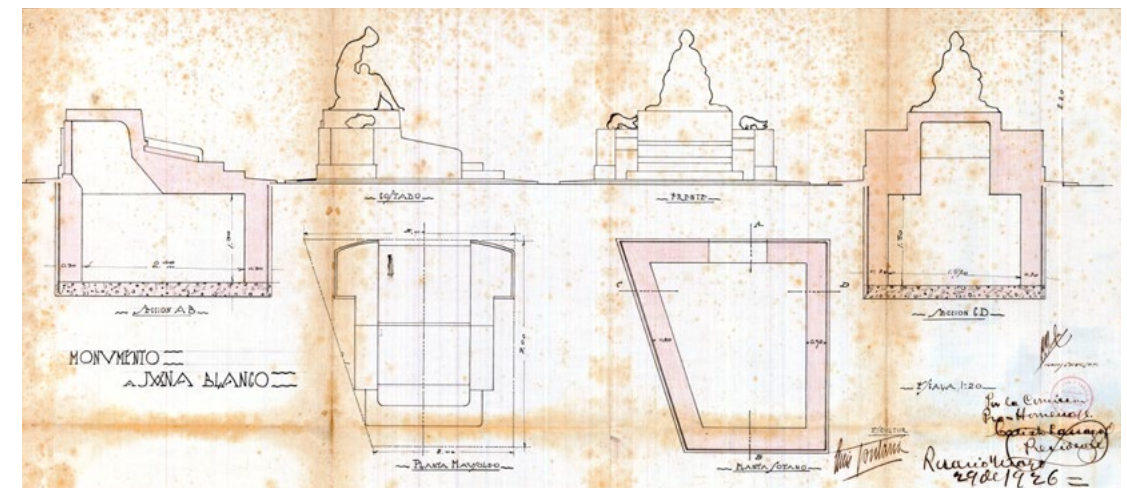


FIG. 3
Fontana, Scarabelli, Cautero e Cia, Edicola Recagno, foto del progetto (in "El constructor rosarino", agosto 1927).

FIG. 4
Progetto per il monumento a Juana Elena Blanco, 1925. Rosario, Archivio del cimitero monumentale El Salvador.



17 Il confronto tra i progetti realizzati dalla Fontana y Scarabelli, conservati presso l'Archivio del cimitero El Salvador, e il disegno autografo per il mausoleo a Juana Elena Blanco ha permesso di individuare diverse tavole affini per impostazione e grafia, tra cui quella dell'edicola Recagno, pubblicata in *Mausoleo Pablo Recagno*. Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia. *Cementerio del Salvador*, "El constructor rosarino", III, 46, 1 agosto 1927, pp. 21-33.

18 AFLF, cfr. n. 4544/1.

19 Cfr. D. Sbaraglia, *I Fontana e il ritratto:*

innovazione e tradizione di un genere tra XIX e XX secolo, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, a cura di F. Crivello e L. Zamparo, con la collaborazione di F. Boràgina, Torino 2019, pp. 257-264.

20 AFLF, cfr. n. 1785/194r.

21 Cfr. D.A. Sbaraglia, *Luigi y Lucio Fontana*, cit., pp. 134-148.

22 Cfr. D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 34-35.

23 Buenos Aires, Archivo Payrò, *Pintura, grabado y escultura*, "La Nación", maggio 1924.

A tale clima risponde anche l'attività di alcuni organi di stampa della collettività italiana in Argentina che, passati sotto l'influenza del regime, da un lato si configuravano come anelli di congiunzione tra due culture 'sorelle', dall'altro miravano a risvegliare nei migranti il sentimento dell'italianità, inteso come appartenenza a una civiltà da promuovere e difendere. Tra questi figura il mensile della Società Dante Alighieri di Rosario, "Italia", nella cui redazione Lucio Fontana entrò sul finire del 1924²⁴. I numeri di gennaio e febbraio del 1925, da lui interamente illustrati, presentano i "valori contemporanei" dell'arte italiana: la scultura di Adolfo Wildt, il "Tetiteatro" di Alberto Martini e il nascente gruppo Novecento. Allo stesso tempo, le illustrazioni concepite per il mensile restituiscono uno spaccato delle matrici culturali che, in quel momento, agiscono su Fontana.

Per la copertina, egli elabora la sua prima personificazione della Vittoria [FIG. 5]: una figura femminile filiforme e slanciata, in groppa a un cavallo alato, sintesi di linea floreale, costruzioni sintetiche e afflato vitalistico, affine agli esiti grafici di Adolfo Wildt o di Publio Morbiducci per la rivista "L'Eroica".



FIG. 5
Vittoria/Italia che cavalca Pegaso (copertina di "Italia", febbraio 1925). Bologna, Biblioteca Universitaria.

24 Per "Italia" vedi D.A. Sbaraglia, Luigi y Lucio Fontana, cit. pp. 135-147; Ead, Lucio Fontana in Argentina (1922-1928):

le origini, "Valori Tattili", 17, gennaio-giugno 2021, pp. 73-75.

La rubrica "I nostri valori contemporanei" è invece dominata dalla figura di un genio alato dai tratti mussoliniani, che emette dalle mani fiamme mutanti in sensuali personificazioni femminili, le quali sovrastano e schiacciano figure virili d'aspetto senile [FIG. 6]: un'immagine che sembra alludere al superamento dei 'passatismi' culturali sotto la guida del duce. Questo tipo di tensione ideologica poteva trovare alimento, a Rosario, nella figura dello scultore romano Guglielmo Gianninazzi (1880-1930), membro della collettività italiana, autore di opere come i mausolei Frutos e Grimaldi (entrambi nel cimitero El Salvador), e del monumento ad Alem, inaugurato nel 1922: opere di carattere dannunziano, retoriche ed estetizzanti, percorse da un marcato vitalismo. Un omaggio a Gianninazzi – arrestato a Milano nel marzo del 1925 per aver distrutto, al grido "Viva il Futurismo! Viva Mussolini!"²⁵, i bozzetti 'passatisti' del concorso per il monumento ai caduti – potrebbe trovarsi in una delle litografie realizzate da Fontana per "Italia": quella della Grazia²⁶ [FIG. 7], sul cui sfondo sembra presente una citazione della 'marcha funebre' del mausoleo Frutos, rielaborata in chiave espressionista.

È altrettanto significativo notare come un precedente iconografico del genio alato attorniato da sensuali ninfe – elemento chiave dell'illustrazione per la rubrica "I nostri valori contemporanei" – compaia già in Argentina, nella litografia *El Sueño*, realizzata nel 1913 da Alfredo Guido²⁷ [FIG. 8]. L'influenza di questo artista, tra i più affermati della scena rosarina, non è ancora stata adeguatamente



FIG. 6
I nostri valori contemporanei (in "Italia", febbraio 1925). Rosario, Società Dante Alighieri.

25 *Glorifichiamo il gesto futurista di Pizzi e Gianninazzi*, "L'Antenna. Giornale Universale d'arte del Duemila", I, 1,

25 marzo-9 aprile 1925.

26 "Italia", 2, febbraio 1925, p. 8.

27 "El Magazine", III, 20, febbraio 1913.

riconosciuta dalla critica. Eppure, la sua cifra simbolista, "enigmatica e spiritualista"²⁸, che a partire dagli anni venti si fa più aspra e sintetica per via delle aperture primitiviste in senso eurindico²⁹, appare affine alle componenti "insieme neo-cinquecentiste e secessioniste"³⁰ che percorrono le tavole illustrate di "Italia".

1925: TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Il 1925 coincide, per Fontana, con il debutto nei circoli espositivi locali. *Melodías*³¹ [FIG. 10], presentata all'VIII Salón di Rosario [FIG. 9], si inserisce coerentemente nella produzione d'esordio: un lavoro sospeso tra suggestioni bistolfiane e uno sguardo rivolto alla plastica argentina. Il riferimento, in questo caso, è alla *Dolorosa*³² [FIG. 11] di Alberto Lagos (1885-1960). Va ricordato che la scultura argentina di primo Novecento, fortemente influenzata dalla scuola francese, trovava in Rodin il principale modello, filtrato a livello locale tramite la plastica di artisti come Rogelio Yrurtia e, per l'appunto, Alberto Lagos.



FIG. 7
La Grazia (in "Italia",
febbraio 1925). Rosario,
Società Dante Alighieri.

28 A.B. Armando, *Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte*, in *La hora americana. 1910-1950*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), a cura di R. Amigo e A. Petrina, Buenos Aires 2014, pp. 189-203, in partic. p. 190.

29 Dottrina estetica che cercò di conciliare la ricerca di un'identità locale preispanica con l'apertura a un internazionalismo estetico, ispirata dal nazionalista R. Rojas e al suo saggio

Eurindia, 1924 e promossa a Rosario proprio dai fratelli Alfredo e Ángel Guido, cfr. D.A. Sbaraglia, *Lucio Fontana in Argentina. Dagli esordi al Manifiesto Blanco*, Milano 2025.

30 R. Bossaglia, *Scoperte: Il Fontana senza tagli*, "Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione", XIV, 164, giugno 1986, p. 77.

31 CRSDA, cfr. n. 25 SC 1.

32 Pubblicata in "Fray Mocho", XIII, 633, 10 giugno 1924.



FIG. 8
Alfredo Guido, *El sueño*
(in "El Magazine", febbraio
1913). Buenos Aires,
mercato antiquario.

FIG. 9
Alfredo Guido, copertina
del catalogo dell'VIII Salon
Rosario, 1925. Rosario, Museo
Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino.



Tuttavia, con l'aprirsi del secondo decennio, grazie alle borse di studio governative, le nuove generazioni – formatesi prevalentemente negli atelier parigini di Aristide Maillol e Antoine Bourdelle – introdussero un aggiornamento in direzione arcaico-espressionista (a cui si somma l'influenza internazionale di Meštrović) così come dei linguaggi di ritorno all'ordine. Tra questi vi fu Alfredo Bigatti, allievo di Bourdelle, che al Salón rosarino del 1925, presentò il basorilievo funerario *Piedad*³³, che rivela con chiarezza l'influenza dell'espressionismo 'barbarico' del maestro francese.

Questa influenza si avverte anche nella prima produzione di Lucio Fontana, vincitore quello stesso anno di alcuni concorsi locali: quello per la placca al calciatore rosarino Ernesto Celli³⁴ e quello per il mausoleo commemorativo all'educatrice Juana Elena Blanco. Come già nelle illustrazioni per "Italia", anche in queste opere convivono componenti estetiche differenti, con esiti talvolta dissonanti ma, proprio per questo, fortemente espressivi. Nota solo da fotografia³⁵, la placca Celli mostra il ricorso a forme naturalistiche nella figura plastica a tutto tondo del defunto, retaggio della

33 *VIII Salón Rosario*, catalogo della mostra, a cura di Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario 1925.

34 Cfr. AFLF.

35 Riprodotta in *En memoria de Ernesto Celli*, "La Capital", 18 giugno 1925.

ritrattistica paterna, mentre gli angeli dolenti laterali rivelano il ricorso a forme semplificate ed espressive.

Il monumento a Juana Elena Blanco³⁶, con il suo nitore plastico e la sintesi delle forme, si inserisce invece nel clima di ritorno all'ordine. Tuttavia, insieme alla lezione di Maillol e di "Novecento", si avverte nell'opera – caratterizzata dalla presenza di linee ondegianti e motivi a spirale incisi sulla materia – l'influenza di spinte arcaiciste e déco provenienti da entrambi i lati dell'oceano.

Alcune litografie pubblicate su "Italia" sono firmate «Lucio F.», sigla che l'artista comincia a utilizzare nel 1925 anche per la sua produzione funeraria d'esordio destinata al cimitero El Salvador, distinguendola così dalla più comune firma «L. Fontana» attribuibile al padre. Compare, ad esempio, nella placca funeraria della tomba Piovella, rappresentante la V stazione della Via Crucis³⁷ [FIG. 12]. L'opera segna un momento di transizione nella produzione di Fontana: vi convergono infatti un classicismo estetizzante (nella figura del Cireneo), il ricorso a semplificazioni primitiviste (nei volti del Cristo accasciato e della Vergine), raffinate stilizzazioni déco (negli angeli laterali) e un trattamento materico 'barbarico', che contribuisce a un effetto complessivo di forte espressività. L'insieme di queste componenti ibride, aggiornate in chiave avanguardista, colloca l'opera a cavallo tra 1925 e il 1926, momento che coincide



36 CRSDA, cfr. n. 27 A 1.

37 AFLF, cfr. n. 4545/1, segnalata per la prima volta in D. Sbaraglia, *Inedito di*

Lucio Fontana ai tempi della formazione in Argentina, "Contemporart", 84, ottobre-dicembre 2015, pp. 39-41.

FIG. 10
Melodías, 1924-1925.
Collezione privata.

FIG. 11
Alberto Lagos,
Dolorosa (in "Fray Mocho",
10 giugno 1924).

FIG. 12
Loculo Piovella,
1925-1926. Rosario,
cimitero monumentale
El Salvador.



con la partecipazione di Fontana al III Salón Anual di Santa Fe e all'Exposición de Higiene, Arte e Industria di Rosario dove presenta rispettivamente *Cristo*³⁸ e *Aurora*³⁹. In entrambe le sculture emerge una sintesi progressiva tra la tradizione rinascimentale italiana, da Piero della Francesca a Michelangelo, e soluzioni formali moderne, riconducibili alla lezione di Wildt e Archipenko, caratterizzate da un trattamento sintetico e da un'estetica astrattizzante.

L'interesse per Archipenko, a queste date, si spiega soprattutto con l'ingresso di Fontana nel circolo d'avanguardia rosarino gravitante intorno alla figura del pittore Julio Vanzo, che ampliò l'orizzonte plastico del giovane. Il gruppo, che includeva figure come il critico Juan Zocchi e il poeta Fausto Hernández, promuoveva attivamente a Rosario una "nuova sensibilità"⁴⁰ ispirata alle avanguardie europee; un clima che trovò eco nel passaggio in città di Filippo Tommaso Marinetti, ospite dell'associazione El Circulo nel luglio del 1926. Alla serata sul Futurismo integrale – tenutasi presso la Biblioteca Argentina – partecipò lo stesso Fontana, come attestato da una fotografia pubblicata su "Fray Mocho", che lo ritrae accanto a Marinetti e a sua moglie, l'artista Benedetta Cappa⁴¹.

38 L'identificazione di *Cristo* col gesso visibile in una fotografia appartenuta a Lucia Bottini è stata proposta in D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 36-39.

39 *Aurora*, invece, potrebbe corrispondere a CRSDA, cfr. n. 26 SC 1. Nel titolo potrebbe infatti leggersi un omaggio

al Michelangelo della Sagrestia Nuova, cfr. D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 36-39.

40 Si veda il contributo di Mouguelar in questi atti.

41 *Fray Mocho en Rosario de Santa Fe*, "Fray Mocho", XV, 742, 13 luglio 1926.

Alla luce di questi elementi, il linguaggio plastico di Fontana in questo periodo si configura come un complesso intreccio di riferimenti culturali: da un lato, l'eredità simbolista e melodica di Bistolfi e Alfredo Guido; dall'altro, una tensione espressionista, filtrata attraverso le lezioni di Wildt e Bourdelle, cui si affianca un primo interesse verso le sperimentazioni dell'avanguardia futurista e cubista. Fu con questo ricco bagaglio culturale ed esperienziale che Fontana arrivò alla scuola di Adolfo Wildt, dove non tardò ad affermarsi come uno dei suoi più promettenti allievi.

WILDT: L'ERESIA DELLA FORMA

Giunto a Milano nel novembre del 1927, Fontana frequenta dapprima lo studio di Wildt e successivamente i suoi corsi all'Accademia di Brera – prima alla Scuola del marmo, serale, e poi alla Scuola speciale di scultura, dove viene ammesso nel marzo 1928⁴². Presso il maestro, approfondisce l'uso programmatico di componenti figurative eterogenee che già avevano contraddistinto, in modo intuitivo, la sua prima produzione argentina. Wildt incoraggiava infatti i suoi allievi ad ampliare il proprio bagaglio visivo, attingendo a modelli classici, gotici, barocchi e contemporanei, supportati dall'uso della fotografia, dei calchi e dalla presenza del modello vivente in aula, spesso impiegato per verificare pose ispirate a sculture o dipinti.

L'azzardo visivo derivante dalla combinazione di linguaggi formali, il dominio esasperato della materia e la concezione della forma come divenire plastico, basato sull'intreccio tra "il vuoto come forma significante" e il pieno come "involucro, limite", diventano veicoli poetici di una concezione mentale ed "eretica" dell'arte⁴³.

Questo approccio emerge chiaramente nelle opere di Fontana datate al 1928. Tra queste: la raffinata *Madonna* intagliata nel marmo rosa di Zandobbio, per l'edicola Mapelli, di impronta goticogeggiante [FIG. 13]; il rilievo del *San Sebastiano*⁴⁴, espressionista e barocco; *Auriga*, che rielabora modelli attici, fidiaci e quattrocenteschi.

L'uso di calchi classici e rinascimentali alla scuola di Wildt è testimoniato da un volto in marmo, firmato e datato 1928, rielaborazione in stile déco del *Cristo della Pietà vaticana*⁴⁵.

42 Per la formazione presso Wildt cfr. P. Mola, *Wildt e Brera, breve storia di un'utopia*, "Arte Lombarda", 104, 1993, pp. 69-77; Ead., *Miscellanea wildtiana*, "Arte Lombarda", 113/114/115, 1995, pp. 160-161; L.M. Barbero, *Wildt un magistero ideale: Fausto Melotti e Lucio Fontana*, in *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte

Moderna), a cura di P. Zatti, Milano 2015, pp. 103-112; D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 31-67.

43 Cfr. D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 45-59.

44 Rispettivamente AFLF, cfr. n. 3879/2; CRSDA, cfr. n. 28 SC 11.

45 Cfr. D.A. Sbaraglia, *Al lume di Wildt*, cit., pp. 45-59.

FIG. 13
Madonna, 1927-1928.
Collezione privata.



Questo 'esercizio scolastico' – evocativo di certe maschere wildtiane – viene inserito da Fontana nella decorazione di una piccola cappella funeraria⁴⁶, inizialmente commissionata al padre e poi passata a lui e al cugino architetto, Bruno Fontana. In questo progetto l'artista mette a frutto l'esperienza professionale maturata alla Fontana y Scarabelli, curando la decorazione interna della cappella, concepita – in rimando all'iconografia trinitaria di Masaccio – come spazio tripartito: nella parte inferiore, più in ombra e allusiva alla dimensione umana, trova posto un *Cristo crocifisso* in bronzo patinato⁴⁷; al centro, illuminato da una vetrata, il volto del *Cristo* in marmo che, grazie all'insero della fiammella bronzea raffigurante lo Spirito Santo, assume la funzione simbolica di *Dio padre*; in alto, un disegno geometrico in tessere mosaicate oro e rame che, attraverso il riverbero della luce, evoca lo spazio metafisico della volta celeste [FIGG. 14-15].

L'insieme, grazie alla pluralità dei materiali impiegati e dei linguaggi formali – non intesi in chiave decorativa, ma come veri

46 Complesso archiviato presso AFLF, cfr. n. 4490/1.

47 Il modello in argilla è visibile nella

foto dello studio di via G. Govone, scattata da Gianni Mari verso fine 1928 (AFLF).

strumenti espressivi, attivati dalla componente luministica – si configura come un esempio precoce di progettazione ambientale integrata: uno “spazio”⁴⁸ *ante litteram*, in cui elementi scultorei, architettonici e ornamentali dialogano in maniera volutamente dissonante, generando un effetto perturbante sullo spettatore. Un azzardo espressivo e concettuale, che rappresenta forse la lezione più profonda appresa da Fontana alla scuola di Wildt, destinata a riaffiorare nell'intera sua opera.



FIG. 14
Testa virile (Cristo/Dio
padre e la fiammella
dello Spirito Santo), 1928.
Collezione privata.

48 Su questa linea, cfr. M. Villa,
*Die Ambienti spaziali: Genese und
Ergebnisse einer radikalen Erkundung*,
in Lucio Fontana. *Erwartung*

(Attesa), catalogo della mostra
(Wuppertal, Von der Heydt Museum),
a cura di R. Mönig e B. Eickhoff,
Köln 2024, p. 52.

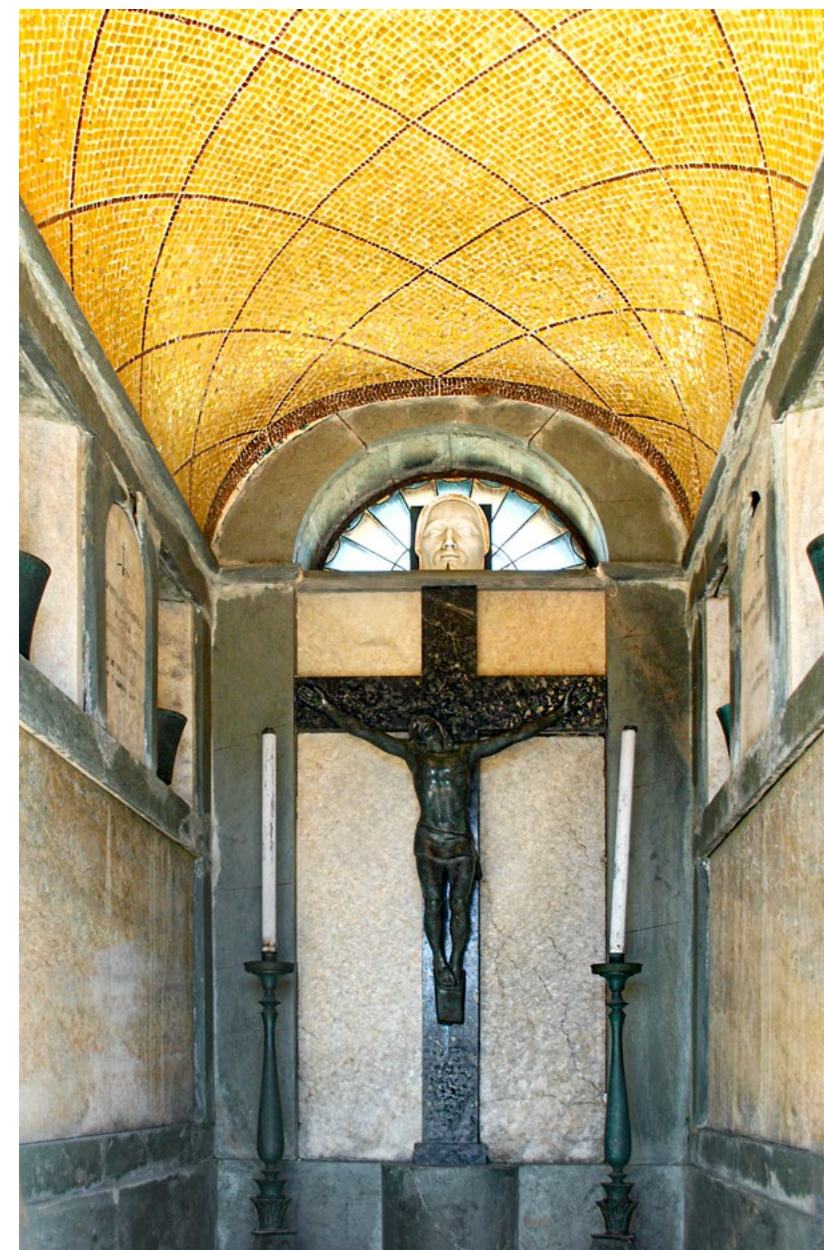


FIG. 15
Bruno Fontana, Lucio
Fontana, Cappella
funeraria, 1928-1929.
Collezione privata.

LUCIO FONTANA E LA “NUOVA SENSIBILITÀ” NELL'ARTE ARGENTINA

Lorena Mouguelar

AMICIZIE, TESTI E IMMAGINI

Lucio Fontana è un nome ineludibile nella storia dell'arte moderna, in particolare per il suo ruolo nell'ambito dello Spazialismo, del Concettualismo e dell'arte Informale, movimenti che sconvolgono lo scenario europeo del secondo dopoguerra. Tuttavia, l'atteggiamento dirompente e anticonformista che caratterizza tutto il percorso artistico di Fontana ha origini molto più remote. Poco dopo essere entrato a far parte dell'atelier del padre, alcune conoscenze ed esperienze lo spinsero a cambiare radicalmente il modo di affrontare la pratica artistica, un cambiamento che risulta determinante per la sua carriera.

È a Rosario che Lucio Fontana decide di essere uno scultore, proprio nel momento di esplosione creativa delle avanguardie estetiche in Argentina. Il ritorno in patria di figure paradigmatiche dell'arte nuova come Emilio Pettoruti, Xul Solar o Norah Borges avviene in un contesto favorevole in vari sensi. Negli anni venti, la prosperità economica che accompagna l'inizio del governo di Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928) stimola la crescita di un collezionismo orientato a ciò che veniva prodotto nel paese. Il graduale ingresso nel mercato dell'arte moderna argentina, favorito inizialmente dall'interruzione degli scambi commerciali a seguito della Prima guerra mondiale, coincide con l'apertura di nuovi spazi destinati all'esposizione e alla vendita di opere d'arte¹. Sebbene questo processo abbia il suo epicentro nella capitale, le grandi città dell'interno, come Córdoba o Rosario, non ne rimangono estranee.

Con questo saggio intendo presentare brevemente alcune delle amicizie giovanili che Lucio Fontana strinse durante la sua permanenza a Rosario, così come alcuni testi programmatici e immagini che circolavano nell'Argentina di quel periodo, per poter così spiegare quali furono le condizioni che resero possibili i suoi esperimenti iniziali con l'avanguardia. Le sculture che espone nei saloni organizzati dal gruppo Nexus e le riproduzioni delle sue opere nelle riviste culturali editate a Rosario mostrano la sua precoce assimilazione delle tendenze 'primitiviste' e sintetiche. L'analisi di queste opere permette di notare il suo sguardo verso riferimenti estetici radicalizzati e una forte volontà di differenziazione, persino all'interno del panorama aperto dalle correnti innovative nell'arte argentina.

¹ Negli anni venti comincia a delinearsi a Buenos Aires un nuovo tipo di collezionismo, promosso in gran parte dalla classe media agiata, che include non solo l'arte moderna europea del XIX secolo e del periodo tra le due guerre, ma anche le varianti peculiari

della modernità nazionale. In questo processo risulta fondamentale il lavoro svolto da istituzioni come l'Asociación Amigos del Arte che inizia le sue attività nel luglio del 1924. Cfr. M.E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires 2013.

IL FENOMENO MARTINFIERRISTA

Lucio Fontana rientra a Rosario probabilmente nel dicembre del 1921, quando suo padre organizza una mostra di scultura italiana presso il salone Castellani². A poca distanza dall'atelier di Luigi Fontana abita Julio Vanzo, giornalista e illustratore, che rientra a sua volta in città dopo aver lavorato alcuni mesi nelle redazioni di Buenos Aires. Durante il suo soggiorno nella capitale del paese, Vanzo si avvicina agli artisti e scrittori legati alla rivista murale "Prisma", una pubblicazione di avanguardia che – assieme alle riviste "Proa" e "Martín Fierro" – dà inizio al movimento culturale conosciuto con il nome di "martinfierrismo"³. Gli editori della rivista svolgono un importante lavoro di distribuzione delle copie non solo nelle città dell'interno del paese, ma anche negli Stati confinanti⁴. Tra questi editori c'è il poeta Francisco Piñero che, assieme a Julio Vanzo, affigge ai muri di Rosario il foglio originale su cui si possono leggere poemi ultraisti accompagnati dalle immagini di Norah Borges.

Rientrati da un lungo soggiorno europeo, Jorge Luis Borges e sua sorella Norah riversano nelle pubblicazioni di Buenos Aires le loro esperienze con il Cubismo, l'Espressionismo tedesco e l'Ultraismo spagnolo, promuovendo per la prima volta in Argentina un programma di rinnovamento che articola elementi letterari e plastici. Le incisioni di Norah Borges su "Prisma", così come le mostre realizzate a Buenos Aires dai pittori Pedro Figari e Ramón Gómez Cornet nel 1921, segnano le tappe inaugurali in un processo di cambiamento estetico che si consolida nel corso del decennio. Le xilografie di Norah Borges ricompaiono nella 'prima epoca' della rivista "Proa", pubblicata tra il 1922 e il 1923 [FIG. 1]. Alcune di quelle immagini, con i loro volti spigolosi e le deformazioni espressive, evidenziano il fascino dell'autrice per le rivisitazioni primitiviste delle maschere africane⁵.

Sebbene questo tipo di riprese stilistiche non trovi continuità nella produzione di Norah Borges, il primitivismo mantiene uno spazio considerevole nelle pubblicazioni periodiche argentine⁶. Nelle pagine della rivista "Martín Fierro" i riferimenti alla modernità urbana e tecnologica dialogano con elementi antichi di millenni,

2 L. Mouguelar, *Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte*, "Anuario TAREA", 10, 2023, pp. 216-249.
3 B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 2020.
4 J. Ledesma, *Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraismo, martinfierrismo*, in *Historia crítica de la literatura argentina*, VII, Rupturas, a cura di C. Manzoni, Buenos

Aires 2009, pp. 167-199.

5 P. Artundo, *Norah Borges: obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires 1994.

6 Sul concetto di primitivismo e sul suo rapporto con i percorsi dell'arte occidentale tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, cfr. il capitolo di G. Perry, *El primitivismo y "lo moderno"*, in C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid 1998, pp. 7-89.

FIG. 1
Norah Borges, *Ajedrez*,
ca. 1922 (in "Proa",
dicembre 1922).



mentre a livello visivo si equiparano le opere di artisti europei o americani contemporanei a sculture o ceramiche preispaniche. Come sostengono Armando e Fantoni: "Martín Fierro seleziona e valorizza esemplari di arte 'primitiva' in grado di riaffermare le qualità astratte e concettuali del tipo di arte che, in modo militante, la rivista tentava di diffondere e promuovere"⁷.

Con il manifesto scritto da Oliverio Gironde, il gruppo martinfierrista si distingue dagli altri progetti culturali, definisce il proprio programma estetico e cerca alleati tra i potenziali collaboratori e lettori, convocando "tutti coloro che siano in grado di percepire che ci troviamo in presenza di una NUOVA sensibilità e di una NUOVA comprensione, che, nel metterci d'accordo con noi stessi, ci disvela panorami insospettati e nuovi mezzi e nuove forme di espressione"⁸. Attraverso testi critici e immagini, la rivista insiste su quelle caratteristiche che differenziano l'arte nuova dalle convenzioni rappresentative: la forza strutturale, l'efficacia plastica e il disinteresse per la dimensione narrativa⁹.

Uno degli scultori promossi dalla rivista è Pablo Curatella Manes, che in quegli anni frequenta l'atelier parigino di Antoine Bourdelle.

7 A. Armando, G. Fantoni, *El "primitivismo" martinfierrista: de Gironde a Xul Solar*, in *Oliverio Gironde. Obra completa*, a cura di R. Antelo, Madrid 1999, p. 479.
8 *Manifiesto de "Martín Fierro"*, "Martín

Fierro", I, 4, maggio 1924, pp. 1-2. Il maiuscolo corrisponde all'originale.

9 Per un'analisi del programma estetico promosso dal gruppo, cfr. D. Wechsler, *Frente a la solemnidad... Arte y crítica en Martín Fierro*, in *El periódico Martín*

Nella recensione della sua mostra individuale alla Galleria Witcomb di Buenos Aires nel 1924, Alberto Prebisch sostiene che nell'opera di Curatella Manes la natura è un pretesto per "giungere a un sistema di forme pure, di vita propria e intensa"¹⁰. Tuttavia, questo nuovo senso della forma scultorea, architettonico e costruttivo, affonda le sue radici in epoche antiche, come l'Egitto o la Grecia arcaica. Così facendo, l'avanguardia argentina ripropone il doppio gioco dell'avanguardia storica dell'incrociare lo sguardo rivolto al passato con la tensione futura¹¹.

Tra le riproduzioni che accompagnano l'articolo si trova la versione in bronzo di *La femme au gros manteau* (1921-1923 ca.) [FIG. 2]. L'opera di piani intersecati che combina linee rette e curve viene anche esposta presso il Salón Nacional de Bellas Artes del 1923 e, pur non ottenendo alcun riconoscimento ufficiale, entra immediatamente a far parte della collezione di Marcelo T. de Alvear¹². Si tratta di una donna moderna rappresentata in modo sintetico e privo di ogni



FIG. 2
Pablo Curatella Manes,
La femme au gros manteau,
1921-1923 ca. Buenos
Aires, Museo Nacional
de Bellas Artes.

Fierro en las artes y en las letras 1924-1927, catalogo della mostra (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), a cura di S. Baur, Buenos Aires 2010, pp. 35-42.

10 A. Prebisch, *Pablo Curatella Manes*, "Martín Fierro", I, 12/13, novembre 1924, p. 6.

11 A. Armando, G. Fantoni, *Arte "primitivo" y búsquedas nacionales: pequeñas historias de escultores argentinos*, "Studi latinoamericani", 2, 2006, pp. 373-393.

12 P. Artundo, in *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, a cura di R. Amigo, Buenos Aires 2011, pp. 769-771.

ornamento, di volumi solidi e massicci. Se quest'opera di Curatella Manes assume un carattere eccezionale nell'ambito del salone del 1923, un anno dopo si trova invece a dialogare con gli altri lavori presenti nella già citata mostra personale dell'artista, il quale "allontanandosi dal reale arriva a una quasi astrazione delle forme pure"¹³.

LA CERCHIA DEGLI AMICI MODERNI

In questo contesto culturale e dopo aver vinto il concorso per la placca commemorativa intitolata a Louis Pasteur¹⁴ [FIG. 3] che presenta al pubblico nel mese di giugno 1923, Lucio Fontana decide di dedicarsi alla scultura¹⁵. Le ore di lavoro assieme al padre, figura nota in città e in costante contatto con l'arte italiana, costituiscono la solida base su cui si fonda la carriera di Lucio¹⁶. Grazie all'esperienza acquisita nell'impresa paterna ottiene l'incarico del monumento a Juana Elena Blanco (1926)¹⁷ e partecipa a concorsi per placche commemorative come quella di Ernesto Celli (1925)¹⁸ ed Enrique Marc (1926)¹⁹.

FIG. 3
Louis Pasteur, 1923. Rosario,
Escuela Superior de
Comercio "Libertador Gral.
San Martín".



13 *Ibidem*.

14 AFLF, cfr. n. 4544/1.

15 Prima della sua collocazione definitiva, l'opera viene esposta in vetrina alla galleria di Livio Castellani, lo stesso spazio che un paio d'anni prima aveva ospitato la mostra organizzata da Luigi Fontana.

16 L'importanza di questa fase è stata segnalata precocemente da E. Ghilioni, *Fontana, Rosario: tres momentos*, in *Lucio Fontana: un seminario. Argentina: tres trabajos invitados*. Arestizabal / Ghilioni / Giunta, Santiago de Chile 1998, pp. 23-94. Con riferimento al lavoro del giovane Lucio presso l'impresa

Fontana y Scarabelli e l'appoggio della collettività italiana si veda D. Sbaraglia, *Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX*, "Anuario TAREA", 5, 2018, pp. 118-155.

17 CRSDA, cfr. n. 27 A 1. L'opera in bronzo è esposta nello studio Fontana e Scarabelli nel settembre del 1926, prima della sua collocazione definitiva. Tuttavia, l'ingurazione ufficiale è ritardata di quasi un anno.

18 Cfr. AFLF.

19 Un'analisi del monumento a Juana Elena Blanco e del bozzetto per la targa in memoria di Ernesto Celli

Tuttavia, Luigi e Lucio Fontana hanno aspettative diverse e le tensioni tra i due non tardano a emergere. È forse per questo motivo che, verso il 1925, Lucio comincia a condividere un atelier con Julio Vanzo che diventa presto il punto d'incontro per artisti e intellettuali aperti al dibattito sulle nuove idee. Qui discutono sulle mostre di arte moderna organizzate nelle principali città del paese fin dagli anni venti, condividono libri che arrivano dalle metropoli e, soprattutto, le riviste nazionali e straniere che il gruppo riesce a procurarsi in modo eccezionale per l'epoca. Dalle latinoamericane come "Martín Fierro" di Buenos Aires e "La Sierra" di Lima sino a quelle europee come "Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques" di Parigi o "La Fiera Letteraria" di Milano, le pubblicazioni periodiche permettono un aggiornamento quasi immediato rispetto alle idee e alle immagini in circolazione in contesti remoti. Con la volontà di partecipare al processo di cambiamento culturale che attraversa gran parte del mondo occidentale, nell'atelier si elaborano strategie per la promozione della 'nuova sensibilità' e una produzione in dialogo costante con le tendenze moderne e di avanguardia. La sinergia creativa tra Vanzo e Fontana dà origine a opere dirompenti in cui le influenze reciproche a livello tematico e formale sono costanti²⁰.

Julio Vanzo è un pittore autodidatta che lavora, fin da giovanissimo, nelle redazioni di giornali e riviste, dove entra in contatto con giornalisti, scrittori e artisti di diverse generazioni²¹. Comincia disegnando caricature e illustrazioni per diversi media grafici, e allo stesso tempo realizza una serie di 'esperienze' plastiche, che però mostra solo a un ristretto numero di colleghi. Alcune di queste immagini, custodite gelosamente dall'artista fino alla sua morte, sottolineano la radicalità di quelle ricerche iniziali. Dall'*Autorretrato* del 1919 [FIG. 4], costruito con piani sfaccettati ad alta luminosità, sino alla serie di nudi a inchiostro del 1921, dove la disinvoltura morale si unisce alla sintesi geometrica tipica di alcuni movimenti del periodo tra le due guerre,

si può trovare in L. Mouguelar, *Figuras en los márgenes*, cit. Nel 1926 Fontana realizza anche un bozzetto ad oggi disperso per una targa in onore di Enrique Marc, rispondendo a un bando rivolto a pochi scultori cittadini dalla Commissione incaricata di rendergli omaggio.

20 La vicinanza tematica, stilistica e ideologica che favorisce la vita nell'atelier, così come lo stimolo che rappresenta la presenza frequente di intellettuali e scrittori come Juan Zocchi, sono analizzati in L. Mouguelar, *De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de*

Julio Vanzo y Lucio Fontana, in *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, a cura di M. Baldasarre e S. Dolinko, Buenos Aires 2012, pp. 275-302.

21 Sui suoi inizi nel mondo della grafica e sul ruolo in quest'ambito di Eugenio Fornells, artista e maestro di origine catalana, si veda L. Mouguelar, *Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX*, "Caiana", 6, 2015, pp. 119-132.

22 L. Mouguelar, 1919: *Cubismo y Futurismo en Rosario*, "Separata", V, 2005, 10, pp. 13-27.

questi piccoli lavori su carta non hanno un orizzonte di attesa immediato²².

Da parte sua, Lucio Fontana ha una personalità inquieta e un carattere affabile che lo portano a stringere amicizie con altri giovani di Rosario della stessa generazione, anch'essi attratti dall'arte moderna. Tra loro vi sono lo scultore Antonio Palau, formatosi in Spagna e assistente nell'atelier di Luigi, o il pittore Domingo Candia, che nel 1923 rientra dal suo primo viaggio in Italia. Dal 1914 Candia studia a Firenze, scenario di un vivace clima culturale animato dalle figure rappresentative del "ritorno all'ordine", dal gruppo futurista riunito attorno alla rivista "Lacerba" e da artisti connazionali come Pablo Curatella Manes ed Emilio Pettoruti.



FIG. 4
Julio Vanzo, *Autorretrato*,
1919. Rosario, Museo
Castagnino+macro.

Domingo Candia prende lezioni da Giovanni Costetti e nel suo studio incontra pittori di Rosario come Augusto Schiavoni, Manuel Musto e César Caggiano. In momenti diversi, ognuno di loro ritorna a Rosario e presenta al pubblico locale le proprie poetiche personali, tutte rappresentazioni figurative di stampo moderno che vengono ammesse nei saloni ufficiali. Per loro, il viaggio europeo rappresenta non soltanto un'istanza formativa ma anche un modo di validare le proprie scelte estetiche, che trovano un limite nell'ingresso al mercato. Lo stesso Domingo Candia, appena rientrato in Argentina, partecipa al VI *Salón de Otoño* del 1923 con una notevole quantità di opere, tra cui *Autorretrato* [FIG. 5]. In quest'olio, che raffigura l'artista nel suo atelier con pennellate marcate e una costruzione solida, attira l'attenzione il frammento del quadro visibile alle spalle del protagonista. Una rappresentazione nella rappresentazione in cui il pittore si avvicina all'astrazione e alla geometria, sebbene nella sua opera non abbandoni mai il rapporto con il la realtà.

Conoscitore delle tendenze d'avanguardia, Candia si orienta – come i suoi compagni di percorso in Italia – verso le correnti restaurative del periodo tra le guerre. Tuttavia, al di là delle sue preferenze, è un interlocutore consapevole con cui Lucio Fontana e Julio Vanzo possono conversare di arte moderna.



FIG. 5
Domingo Candia, *Autorretrato*,
1923. Rosario, Museo
Castagnino+macro.

Un indizio di questo rapporto amicale appare su "Italia", una pubblicazione periodica cui Fontana partecipa come illustratore e membro del comitato di redazione. In questi ruoli si occupa di molte copertine e immagini interne con disegni legati all'universo simbolista²³. Nel numero di novembre del 1925, arriva da Parigi il saluto di Domenico Candia, presentato in qualità di critico pittorico della rivista e "carissimo amico"²⁴. Candia, infatti, in quel periodo inizia un percorso di formazione in Francia sotto la guida di André Lhote, lasciando a Rosario amicizie che perdurano nonostante le distanze.

Nel 1926, la copertina di "Italia" si rinnova, cambiando l'immagine e caratteri tipografici [FIG. 6]. Anche se il disegno non è firmato, l'estrema sintesi e le linee geometriche, così come la vicinanza stilistica con le altre illustrazioni eseguite da Julio Vanzo nello stesso anno, permettono di affermare che si tratta di un'opera sua. La partecipazione di Fontana, Candia e Vanzo nella stessa rivista conferma un legame che si espande in iniziative successive come "La Gaceta del Sur", un periodico culturale innovatore pubblicato a Rosario nel 1928, nel quale si incontrano nuovamente attraverso le loro opere.



FIG. 6
Julio Vanzo (?), copertina
di "Italia", febbraio-marzo
1926. Rosario, Museo
de la Ciudad Wladimir
Mikielievich.

23 Un'analisi completa di quelle illustrazioni si trova in D. Sbaraglia, *Lucio Fontana in Argentina (1922-1928): le origini*, "Valori tattili", 17, 2021, pp. 65-97.

24 "Italia", VII, 8, novembre 1925, p. 29. Nella stessa pagina pubblicano le condoglianze per il lutto subito da Lucio Fontana.

AZIONI COLLETTIVE A ROSARIO

Nel 1925 la carriera professionale di Lucio Fontana ottiene una notevole visibilità: per la prima volta invia opere a tutti i saloni ufficiali della provincia e partecipa, assieme a venti artisti attivi a Rosario, alla costituzione formale del gruppo Nexus. Quasi due decenni prima, un altro gruppo Nexus (1907-1911) aveva consolidato a Buenos Aires il processo di istituzionalizzazione dello spazio artistico e aveva occupato un posto centrale nel salone nazionale, nell'Accademia di Belli Arti e, di conseguenza, anche nel mercato²⁵. Scegliendo lo stesso nome, gli artisti di Rosario ambiscono a imitare il ruolo svolto da quel primo Nexus, sebbene dall'interno del paese. In effetti, promuovono una costante attività espositiva nonché uno spazio di formazione, prendono posizione riguardo alle politiche pubbliche in materia culturale e arrivano a organizzare un salone esclusivamente destinato agli artisti della città²⁶.

Nei due saloni organizzati dal gruppo Nexus, Lucio Fontana decide di presentare delle opere molto diverse da quelle che propone alle esposizioni ufficiali e per cui sarà presto noto nella regione. Al momento della seconda edizione, inaugurata a settembre del 1927, Fontana ha in programma di rientrare a Milano a breve, sia per consolidare la sua formazione come scultore, sia per cercare orizzonti che ritiene più favorevoli all'arte moderna. Forse il viaggio imminente lo spinge a esporre la sua produzione artistica più radicalizzata: una medaglia, due figure in gesso e una ceramica che portano un giornalista a definirlo "avanguardista rosarino"²⁷. Il termine, in italiano nel quotidiano locale, può derivare tanto dalle parole dello stesso artista – che spesso mescola lo spagnolo con la lingua paterna – quanto dalla recente visita in Argentina di Filippo Tommaso Marinetti e dalle sue ripercussioni sui mezzi di comunicazione di massa.

Nel contesto di un tour in America Latina, l'attività di Marinetti come conferenziere suscita controversie che precedono, accompagnano e seguono le sue conferenze a Buenos Aires, Córdoba e Rosario, dove si presenta nel giugno del 1926. Una settimana dopo il fugace soggiorno di Marinetti, si inaugura il *Primer Salón de Artistas Rosarinos* organizzato dal gruppo Nexus e i comunicati sull'evento convivono sulle pagine della stampa locale con articoli dedicati al Futurismo. Si annuncia persino la prossima mostra a Rosario dell'artista che, secondo la critica, è il rappresentante del

25 L. Malosetti Costa, *Las instituciones y el arte en el Centenario*, in *Las artes en torno al Centenario: estado de la cuestión (1905-1915)*, a cura di R.M. Ravera e R. Blanco, Buenos Aires 2010, pp. 49-59.

26 Sviluppo tali questioni in L. Mouguelar, *Espacios, recursos e imágenes en disputa:*

el arte en Rosario en la década de 1920, "Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio", 19, 2025, pp. 144-164.

27 *Salón Nexus. El avanguardista rosarino Lucio Fontana*, "La Capital", Rosario, 16 settembre 1927, p. 5.

movimento nel contesto argentino: il platense Emilio Pettoruti, la cui esposizione avverrà però solo nell'ottobre del 1927.

Qualche mese prima, in occasione della *Segunda Exposición de Artistas Rosarinos* del gruppo Nexus Lucio Fontana espone *Charleston*, un pezzo di maiolica, secondo il catalogo della mostra. Con quest'opera, l'artista dà inizio alle sperimentazioni con un materiale che nelle sue mani assume forme imprevedibili²⁸. Al momento di partire per l'Italia, affida alcune opere all'amico Vanzo e gli chiede presto delle fotografie, in particolare di questo lavoro²⁹. Anni dopo, nel suo articolo *Le mie ceramiche* del 1939 sottolinea l'importanza di quella prima opera in quanto tappa iniziale di un lungo percorso che si svilupperà in modo sistematico a partire dai suoi soggiorni negli atelier di Sèvres e Albisola nel corso degli anni trenta³⁰.

L'unica scultura nota e simile per soggetto a quanto esposto al Salón è *Ballerina di Charleston* [FIG. 7]³¹, una giovane che si slancia in varie direzioni, sottolineando l'interesse per quel dinamismo tanto caro al movimento futurista. È plausibile che lo spunto iniziale per l'opera siano i nuovi balli che furoreggiano negli anni venti, e in particolare le immagini di Joséphine Baker, che dal suo arrivo a Parigi nel 1925 diventa protagonista di film, manifesti e fotografie che circolano sia in Europa che in America [FIG. 8]. Il linguaggio art déco permea tanto la grafica pubblicitaria della "Venere d'ebano" quanto la figura di Fontana smaltata di nero, che combina un torso frontale con una testa di profilo. Risulta altresì suggestiva la vicinanza sul piano tematico e strutturale con *Danse* [FIG. 9]

28 CRSC.

29 Alla fine della lettera dice testualmente: "Ah, fammi un grosso favore, vedi se riesci a prendere altre fotografie delle mie cose e a mandarmele, ne ho bisogno, in particolare il 'Charleston'". Lucio Fontana. *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, pp. 199-201, lettera 240 (datata al 7 novembre 1927).

30 L. Fontana, *Le mie ceramiche*, "Tempo", 21 settembre 1939 (riportata in CRSC, I, p. 150). Nell'articolo, Fontana parla di una figura maschile: "il 'Ballerino di Charleston' acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Rosario di Santa Fe". Tuttavia, il riferimento a una presunta galleria specializzata in arte moderna a Rosario, verso il 1926, lascia dei dubbi riguardo all'esattezza dei suoi ricordi.

31 CRSDA, cfr. n. 26 SC 4. A partire dal ritrovamento del catalogo della *Segunda Exposición de Artistas Rosarinos*, organizzata dal gruppo Nexus, in cui figura l'elenco delle opere presentate – tra le quali una ceramica intitolata *Charleston* di Lucio Fontana –, ho ipotizzato che la *Ballerina di*

Charleston, conservata in una collezione privata di Milano (in precedenza appartenente a Julio Vanzo e successivamente a Juan Zocchi), fosse in realtà la ceramica esposta nel 1927. Ho infatti formulato questa ipotesi in L. Mouguelar, *Los comienzos de Fontana en el arte. Primer acercamiento al "primitivismo"*, "Avances", 14, 2009, pp. 161-175, dove ho analizzato tale opera, smaltata in nero, in relazione alle correnti primitiviste, ai miti sull'erotismo della razza nera e, in particolare, all'impatto delle danze sensuali di Joséphine Baker. Tuttavia, analisi recenti sulla materialità, menzionate in *Mani-Fattura. Le ceramiche di Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di S. Hecker, Venezia 2025, p. 18, nota 14, confermano che si tratta di un gesso secondo quanto indicato nel CRSDA. Rimane pertanto aperto l'interrogativo riguardo a quella prima ceramica di Lucio Fontana, così come la possibilità che nel 1927 egli abbia presentato una



della pittrice belga Tour Donas (pseudonimo di Marthe Donas), la cui opera legata al post-cubismo e all'astrazione si diffonde nel primo dopoguerra attraverso riviste d'avanguardia come l'italiana "Noi" e la tedesca "Der Sturm"³². In questo modo, la scultura di Fontana offre indizi dei diversi stimoli che agiscono su una sensibilità intimamente connessa con la vita contemporanea.

Al Salón Nexus del 1927 Lucio Fontana espone anche *Maternità* [FIG. 10]³³, un tema già affrontato nell'edizione precedente e che in questo caso risolve a partire dall'iconografia della Madonna dell'Umiltà, in una versione più sintetica e compatta. Il corpo massiccio della donna, dai ritmi curvilinei e saldamente

FIG. 7
Ballerina di Charleston, 1926.
Collezione privata.

FIG. 8
Paul Colin, *Bal Nègre*, 1927.

versione della *Ballerina di Charleston* o un'opera differente sul medesimo tema. In questa direzione si orienta la ricerca condotta da Daniela Sbaraglia, in corso di pubblicazione all'epoca della stesura del presente saggio (cfr. D.A. Sbaraglia, *Lucio Fontana in Argentina. Dagli esordi al Manifesto Blanco*, Milano 2025). Desidero esprimere la mia gratitudine alla dottoressa Maria Villa, vicepresidente della Fondazione Lucio Fontana di Milano, per i preziosi suggerimenti.

32 Marthe Donas instaura un legame personale con Archipenko, il quale la introduce in diversi ambienti d'avanguardia sotto uno pseudonimo maschile, presentandola come suo 'discepolo'. Per quanto riguarda il suo percorso iniziale nel mondo dell'arte e la precoce affermazione a livello internazionale, si veda *Marthe Donas à Genève, surgissement d'une artiste...*, catalogo della mostra (Ittre, Musée Marthe Donas), a cura di M. Dalozze, Ittre 2023.

33 CRSDA, cfr. n. 26 A 2.

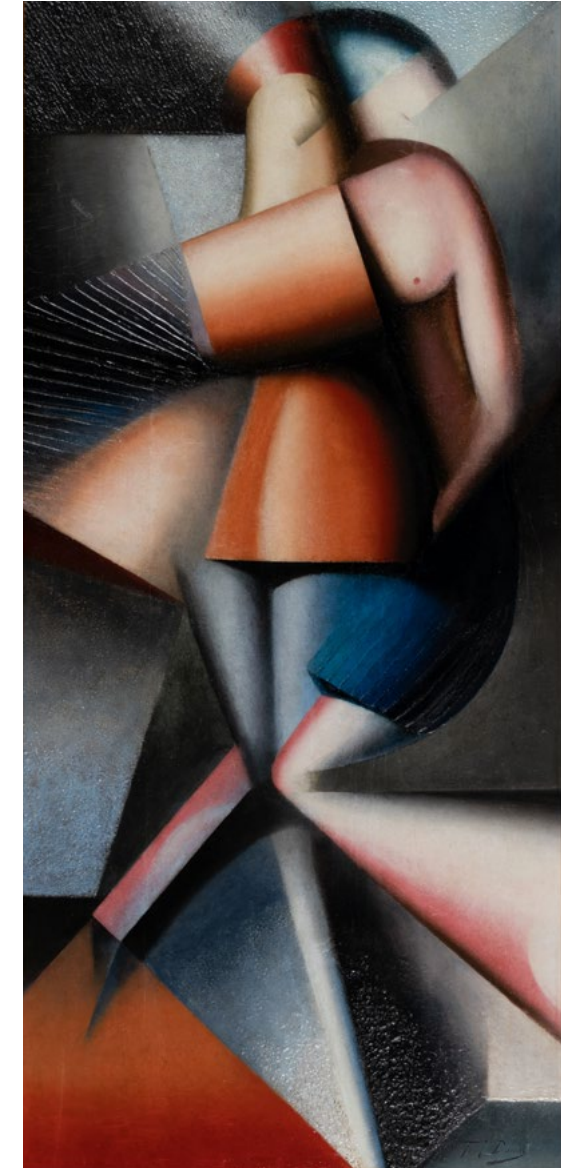


FIG. 9
Marthe Donas, *Danse*, 1919.
Izu, Ikeda Museum of 20th Century Art.

ancorato al suolo, sostiene e abbraccia il bambino. La figura – priva di lineamenti, con mani prismatiche e volumi deformati che privilegiano l'aspetto espressivo della rappresentazione – esplicita la comunanza di interessi con Julio Vanzo. E infatti, poche settimane dopo, in una mostra di arte argentina organizzata dai fratelli Guido presso il Salón Witcomb di Rosario, Vanzo espone un acquerello caratterizzato da un alto grado di astrazione dal titolo *Toilette* (1927) [FIG. 11]. Anche questa rappresentazione del camerino con le attrici nude, dai contorni netti e dai colori piatti, non trova spazio nei saloni ufficiali.

FIG. 10
Maternità, 1926.
Collezione privata.



FIG. 11
Julio Vanzo, *Toilette*,
1927. Rosario, Museo
Castagnino+macro.

UN'ANTENNA DELL'ARTE NUOVA

Nella Rosario del 1927 le produzioni più recenti di Lucio Fontana e di Julio Vanzo possono essere esposte soltanto in eventi organizzati dagli stessi artisti. Consapevoli della distanza tra le loro ricerche estetiche e il gusto del pubblico, iniziano a elaborare – insieme ad altri scrittori concittadini come Fausto Hernández, Armando Cascella, Juan Zocchi e Miguel La Rosa – progetti destinati a diffondere la “nuova sensibilità” nelle lettere e nelle arti. Da queste alleanze nasce in primo luogo “Ahora”, un periodico orientato a promuovere cambiamenti radicali nel contesto culturale³⁴.

Julio Vanzo, oltre a scrivere gli editoriali artistici, si occupa anche dell'impostazione grafica. La stessa immagine che disegna per il manifesto pubblicitario fa parte dell'intestazione del periodico: un uomo nudo che si lancia nel vuoto, una figura spogliata da ogni vincolo sociale che avanza verso un futuro ignoto [FIG. 12].

FIG. 12
Julio Vanzo, copertina
di “Ahora”, gennaio 1928.



34 Nell'ambito delle piccole riviste o dei periodici culturali si stringono amicizie e legami professionali, alleanze e posizionamenti verso l'esterno. Si tratta di gruppi fluidi e di scarsa durata nel tempo, “formazioni” per usare un

termine di Raymond Williams, il cui studio consente un approccio vivido al cambiamento culturale nel momento stesso in cui sta avvenendo. Cfr. R. Williams, *Sociologia de la cultura*, Buenos Aires 2015.

L'incisione, con i suoi tratti marcati e contorni spigolosi dalle evidenti reminiscenze primitiviste, può essere messa in relazione con l'Espressionismo tedesco e, in particolare, con le ballerine di Ernst Kirchner e di Maria Uhden³⁵.

Nel primo numero di "Ahora", gli unici artisti argentini presenti con le loro opere sono Julio Vanzo e Lucio Fontana. Uno dei gessi riprodotti è *La mujer y el balde* [FIG. 13]³⁶, di Fontana, esposto al già citato Salón Nexus. Si tratta di un nudo estremamente sintetico e dalle forme arrotondate, con forti contrasti tra volumi massicci e spazi vuoti. La postura da antica divinità, con la curva del fianco enfatizzata e le braccia sollevate a scoprire il torso nudo, è l'asse strutturale a partire dal quale Fontana genera una rappresentazione 'primitivista', priva di ogni naturalismo in virtù delle sue semplificazioni formali e rozza nella sua materialità.

La testa ripiegata all'interno del braccio ha un lontano antecedente nell'*Arianna addormentata*, un riferimento classico ripreso da Alexander Archipenko, artista contemporaneo di grande influenza sull'opera giovanile di Fontana. Penso in particolare a *Le Repos* (1911) o a *Femme se coiffant* (1913) [FIG. 14], opere esposte a Berlino verso il 1921 e presto diffuse tramite "Der Sturm". La stessa postura compare nelle figure iniziali di Milly Steger – un'artista operante nel circolo di Herwalth Walden – la cui scultura d'una donna nuda, in piedi, che si stiracchia è a sua volta pubblicata su "Ahora" con il titolo *Despertar*. La scelta di specifici riferimenti europei che si manifestano nella componente visiva del periodico è un modo di legittimare le poetiche personali dei collaboratori rosarini³⁷.

Le sculture di Lucio Fontana incorniciano un testo programmatico firmato da Juan Zocchi, con cui lo scrittore annuncia l'ingresso di Rosario nel movimento rinnovatore della letteratura nazionale: "Rosario è terra vergine per la 'nuova sensibilità' [...] Ma è più che vergine, propizia. Concavità assetata, l'opulenza esteriore dell'anca chiama il giovane audace. [...] Rosario è lavoro, produzione, tecnica, tecnica!, primitivismo moderno dal solco profondo pronto per una letteratura che inizia 'ora'"³⁸. L'intersezione tra alcuni aspetti della vita contemporanea e i riferimenti a un mondo primigenio e sensuale attraversa tanto il testo di Zocchi, quanto le immagini di Fontana e di Vanzo. Il primitivismo – come corrente dell'arte moderna che

35 Negli anni venti e all'inizio del decennio successivo, le produzioni di artiste donne occupano un posto considerevole nelle iniziative dirette da Herwalth Walden, in gran parte grazie all'impulso della sua compagna, Nell Roslund. Le loro opere e le loro strade sono state riproposte in mostre e pubblicazioni recenti che rivisitano il movimento espressionista.

36 CRSDA, cfr. n. 26-27 SC 2.

37 Sulla selezione di immagini che stanno operando simultaneamente in città tanto distanti come Berlino, Parigi, Firenze, Buenos Aires o Rosario, si veda L. Mouguelar, *Alianzas y estrategias para la difusión del modernismo estético en Rosario: Ahora y La Gaceta del Sur*, "Separata", XVIII, 26, Rosario 2020, pp. 39-67.

38 J. Zocchi, *Ahora Rosario*, "Ahora", I, 1, 4 febbraio 1928, p. 5.

FIG. 13
La mujer y el balde,
1926-1927. Collezione
privata.

FIG. 14
Alexander Archipenko,
Femme se coiffant
(in "Der Sturm",
settembre 1921).



cerca di vivificare la cultura occidentale a partire da uno sguardo rivolto a tempi e spazi lontani, un ritorno alle origini – è una scelta estetica che si può osservare nei nudi semplificati dalle forme smussate e dai volumi pesanti riprodotti su "Ahora".

Dal suo manifesto, stampato sia nel poster pubblicitario sia nel primo numero, "Ahora" si presenta come "un'antenna di Rosario" ed effettivamente diffonde le ultime novità cittadine in ambito letterario e artistico, ricevendo e accogliendo al tempo stesso anche diverse proposte dai centri metropolitani³⁹. In questo senso, risulta significativo che i riferimenti estetici invocati dal gruppo non provengano da Buenos Aires bensì direttamente dallo scenario europeo. All'interno dell'ampio panorama artistico del periodo compreso tra le due guerre, i redattori selezionano immagini assolutamente personali e radicalizzate, come l'astrattismo lirico di matrice espressionista del tedesco Rudolf Bauer o l'incrocio tra Cubismo ed Espressionismo del russo Marc Chagall [FIG. 15]. Le sue opere – e molte altre di quelle menzionate in quest'articolo – sono riprodotte anche su "Der Sturm", confermando in questo modo i ricordi di Vanzo sull'impatto che la rivista ebbe nella sua gioventù.

La politica di scambi e collegamenti con altri centri di produzione culturale fu una costante da parte di Herwalth Walden, direttore della rivista, il quale inviò una collaborazione speciale per la "Gaceta del Sur" in cui difendeva un'"arte vivente" basata sulla sensibilità verso i colori e le forme⁴⁰. Poco prima, nel secondo numero di "Ahora",

39 "Ahora", I, 1, 4 febbraio 1928, p. 1.

40 H. Walden, *El arte viviente*, "La Gaceta del Sur", I, 4/5, giugno/luglio 1928, p. 3.

sono tradotti alcuni dei poemi del libro di Walden, *Im Geschweig der Liebe*, pubblicato nel 1925⁴¹: non sarebbe dunque sorprendente se lo scrittore e gallerista tedesco avesse anche fornito i cliché per le riproduzioni delle opere, così come aveva fatto nel 1921 su richiesta di Jorge Luis Borges.

In conclusione, la disponibilità che questi giovani avanguardisti hanno di opere e materiali a stampa legati alla "nuova sensibilità", così come il contatto diretto sia con artisti moderni che ritornano dall'Europa, sia con promotori culturali attivi provenienti da diverse latitudini, permette di spiegare l'emergere, a Rosario, di immagini considerate dirompenti per l'arte argentina degli anni venti. Nel caso particolare di Lucio Fontana, questa congiuntura favorisce il suo primo approccio al primitivismo. Allo stesso tempo, è il germe di un modo peculiare di generare il cambiamento culturale che si basa sulle pratiche collettive, che se talvolta ambiscono a diffondere e a validare l'arte moderna, in altre occasioni, invece, assumono un carattere di rottura. Questi sono gli aspetti del percorso artistico di Fontana che, pur nati a Rosario, hanno trovato a Milano uno spazio favorevole al loro sviluppo.

41 H. Walden, *En el silencio del amor*, "Ahora", I, 2, 25 febbraio 1928, p. 1. La rivista pubblica poesie tratte dal libro di Walden, tradotte da Nany B.

di Zocchi, che potrebbe essere stata la moglie di Juan Zocchi, sebbene finora non siano state reperite fonti che lo confermino.



FIG. 15
Marc Chagall, *Interieur*,
1912 (in "Der Sturm",
giugno 1920).

LO SPAZIALISMO DEL VASARO. LA RUOTA NELL'ANTRO: NOTE INTORNO A UN FORTUNATO DISEGNO DI LUCIO FONTANA

Luca Bochicchio

Questo contributo si pone come riflessione laterale all'esperienza di Lucio Fontana con il *medium* ceramico, all'interno della manifattura Mazzotti Giuseppe di Albisola (MGA)¹. Metodologicamente si colloca nel solco della recente riconsiderazione storica e critica dell'opera in ceramica di Fontana, che fra le più rappresentative tappe espositive annovera la retrospettiva al Musée d'Art Moderne di Parigi del 2014, curata da Choghakate Kazarian e Sébastien Gokalp, seguita dalla mostra del 2019 al Met Breuer di New York, per giungere infine alla mostra di sculture del 2022 alla galleria Hauser & Wirth di New York, curata da Luca Massimo Barbero². Tutte e tre le mostre si caratterizzano per una significativa presenza di opere ceramiche, in stretto dialogo con quelle in altri materiali, fino ad arrivare alle prime mostre di sole ceramiche, quella del 2018 al Centro Esposizioni MuDA di Albisola, curata da chi scrive, e quella alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia, a cura di Sharon Hecker, nel 2025.

Questa successione espositiva si è svolta nell'alveo di una più generale rivalutazione critica della ceramica nella storia dell'arte moderna e contemporanea, ma soprattutto in parallelo alla preparazione del catalogo ragionato delle opere in ceramica di Lucio Fontana, da parte della omonima Fondazione, pubblicato nel 2022 a cura di Barbero, in continuità con i precedenti studi e cataloghi ragionati della collana curata da Enrico Crispolti³.

È in questo contesto che ho iniziato a occuparmi della ceramica di Fontana, con uno sguardo particolare alle vicende che hanno legato l'artista all'ambiente creativo, produttivo e culturale di Albisola, tra il 1936 e i primi anni sessanta. I due principali contributi in tal senso sono stati la mappatura delle manifatture albisolesi in cui Fontana ha operato, che comprendeva la ricognizione puntuale sulle relazioni stabilite dall'artista in quel contesto, e la riedizione

1 Si tratta della manifattura fondata da Giuseppe Mazzotti, detto Bausin, nel 1903 ad Albisola Marina. Intorno al 1934 la fabbrica si trasferisce da Pozzo Garitta alla foce del torrente Sansobbia, in un nuovo edificio progettato da Nicolaj Diulgheroff in stile futurista. Si tratta di una ditta artigiana a conduzione familiare. Quando raggiunge il pieno regime vi lavorano i capostipiti Giuseppe Mazzotti e Celestina Gerbino Promis, e i tre figli Torido, Tullio (all'anagrafe Spartaco) e Vittoria. Grazie all'attività artistica e organizzativa di Tullio, chiamato Tullio d'Albisola a partire dalla sua adesione al movimento futurista nel 1928, la fabbrica diventa meta di artisti provenienti da diverse città italiane, soprattutto, ma non solo, esponenti del Futurismo. Per un inquadramento generale sull'attività di Tullio, perlomeno nella prima metà

del Novecento, si veda *La ceramica futurista da Balla a Tullio d'Albisola*, a cura di E. Crispolti, Firenze 1982.

2 Nell'ordine, si vedano *Lucio Fontana. Rétrospective*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne), a cura di C. Kazarian e S. Gokalp, Paris 2014; *Lucio Fontana. On the Threshold*, catalogo della mostra (New York, Met Breuer), a cura di I. Candela, New York 2019; *Lucio Fontana: Sculpture*, catalogo della mostra (New York, Hauser & Wirth), a cura di L.M. Barbero, New York 2022. Significativo, al fine del nostro discorso, che tutte e tre le mostre citate siano state progettate con la collaborazione della Fondazione Lucio Fontana, indice di un preciso intento scientifico orientato anche a dare il giusto peso all'attività plastica in ceramica dell'artista.

3 CROC e CRSDA.

critica delle lettere a Tullio d'Albisola⁴. Entrambi gli affondi si basavano su un puntuale riscontro sulle opere, incrociando la revisione di fonti secondarie, come corrispondenze, articoli di giornale, volantini, brochure e fotografie, conservate negli archivi di Tullio d'Albisola e della Fondazione Lucio Fontana, ma anche nelle raccolte private di ceramisti o personaggi della cultura albisolese. D'altro canto, mettere a fuoco le sfaccettature psicologiche, biografiche e artistiche di Tullio, così come le caratteristiche e il ruolo delle diverse figure artigiane all'interno della fabbrica Giuseppe Mazzotti, si è rivelata una necessità indispensabile a chiarire l'ambiente intorno al quale si muoveva Lucio Fontana in una fase tanto importante della sua carriera⁵.

La scelta di questo contributo può dirsi laterale in quanto l'oggetto di analisi non è la produzione ceramica in sé ma un disegno di Fontana del 1938, parte di una più ampia serie, in cui il riferimento alla ceramica è triplice: da un lato l'opera è emanazione del rapporto privilegiato dell'artista con Tullio d'Albisola e la manifattura Mazzotti; per un altro verso il soggetto da cui trae il titolo è il tornio del ceramista; infine, esso costituisce il precedente storico forse più importante di tutta un'altra serie di realizzazioni propriamente spazialiste di Fontana, quindi post 1946, richiamando implicitamente in esse la gravidanza seminale del lavoro scultoreo in ceramica.

Il disegno si intitola *La ruota nell'antro*⁶ e specifico subito che la ruota è quella che serve ad azionare il tornio, mentre l'antro è il laboratorio del vasaio.

4 Il primo contributo nasceva nel 2018 parallelamente al progetto espositivo *Nascita della materia. Lucio Fontana e Albisola*, in occasione dei cinquant'anni dalla morte di Fontana, curato da chi scrive in collaborazione con Enrico Crispolti e Paola Valenti e realizzato dal Museo Diffuso di Albissola Marina in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana: L. Bochicchio, *Lucio Fontana e Albisola: appunti per una "biografia spregiudicata"*, in *Lucio Fontana e Albisola*, catalogo della mostra (Albissola Marina, MuDA; Savona, Museo d'Arte di Palazzo Gavotti e Museo della Ceramica), a cura di L. Bochicchio, E. Crispolti e P. Valenti, Albissola Marina 2018. Per il carteggio Fontana-Tullio rimando a L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola 1936-1964*, a cura di L. Bochicchio, Milano 2023.

5 La più approfondita ricostruzione di una parte dell'attività e della biografia di Tullio d'Albisola si trova in L. Bochicchio, *Tullio d'Albisola between Futurism and Fascism*, in *The International Yearbook of Futurism Studies*, a cura di G. Berghaus, X,

Berlin 2020, pp. 149-171. Dalla mostra *Nascita della materia* del 2018 (cfr. nota precedente) è nato un primo approfondimento - L. Bochicchio, *Lucio Fontana tra tecnica e media: dalla ceramica riflessata alla macchina da presa*, "Faenza. Bollettino Internazionale del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza", CIV, 2, 2018, pp. 78-93 - ripreso e approfondito in L. Bochicchio, *Lucio Fontana nel laboratorio Mazzotti di Albisola: relazioni e processi, tecniche e materiali*, in *Mani-Fattura. Le ceramiche di Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di S. Hecker, Venezia 2025, pp. 41-51. Sempre sui rapporti tra Fontana e l'ambiente ceramico albisolese si veda L. Bochicchio, *Picasso est Picasso, mais Fontana avait commencé avant lui*, in *Un futuro c'è stato / Il y a bien eu un futur*, catalogo della mostra (Rodez, Musée Soulages), a cura di P. Campiglio, B. Decron e A. Meunier, Paris 2024, pp. 47-53.

6 CROC, cfr. n. 38 DTA 10.

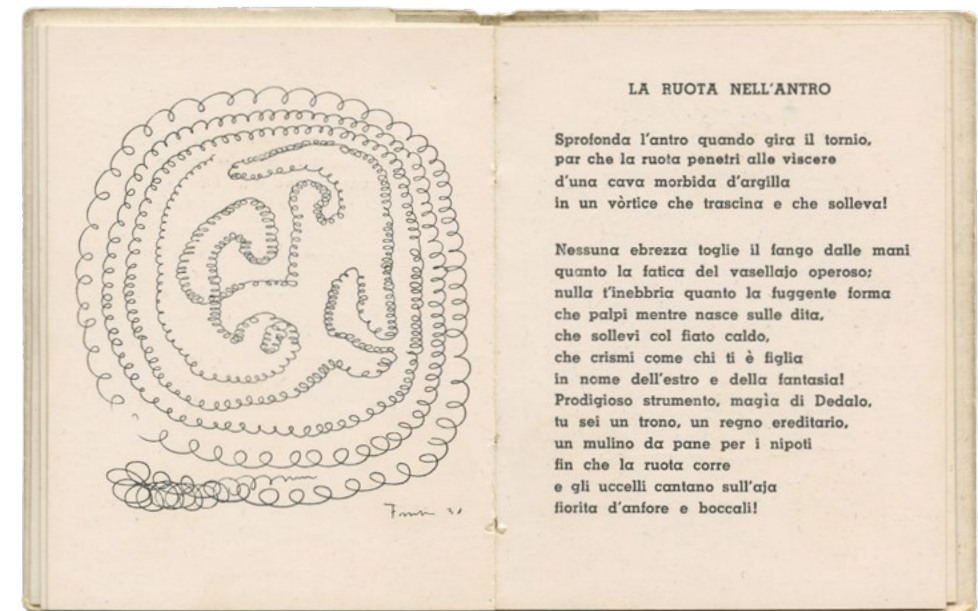
Va poi detto che il disegno non sarebbe così significativo e importante se non fosse un'opera totalmente astratta, anzi informale, lontana da qualsiasi restituzione descrittiva e letterale del soggetto rappresentato, fosse anche la figurazione di derivazione surrealista e futurista che caratterizza il linguaggio grafico di Fontana in quel periodo.

La seconda considerazione preliminare è la discreta fortuna critica di questo singolo disegno. Viene infatti scelto per illustrare la copertina del primo tomo del *Catalogo ragionato delle opere su carta* di Fontana, e viene collocato in una posizione di primo piano all'interno della mostra al Met Breuer, nella sezione di apertura, di fronte alla prima *ouverture* sulla produzione ceramica. Come vedremo in conclusione di saggio, il disegno riscuote anche l'interesse di Bruno Munari, che ne abbozza una copia in una corrispondenza privata.

Attestatone dunque l'interesse trasversale da parte dei contemporanei e della critica postuma, cerchiamo di comprendere perché questa carta può calamitare diversi livelli di senso all'interno di una produzione artistica variegata ed estesa come quella di Lucio Fontana.

L'opera fa parte di una raccolta di diciassette disegni, identificati nel catalogo ragionato delle carte dal 38 DTA 1 al 17'. Vengono eseguiti da Fontana su richiesta di Tullio d'Albisola nel 1938 per accompagnare il suo poema in cinque tempi, pubblicato poi nel 1943 sotto il titolo di *Racconto* per l'Insegna del Pesce d'Oro di Giovanni Scheiwiller [FIG. 1].

FIG. 1
La ruota nell'antro, 1938
(in T. d'Albisola, *Racconto*,
Milano 1943).



Si tratta, come anticipato all'inizio, di un'opera eccentrica per l'epoca, anticipatrice dei futuri disegni e progetti dichiaratamente spazialisti. L'individuazione della fucina artigiana come luogo magico in cui si generano forme libere, a partire dall'argilla tenera, converge in quest'opera da due direzioni: il titolo, poetico ed evocativo e quindi in linea, come vedremo, con i versi di Tullio ai quali si ispira, rimanda al valore simbolico e mitologico del laboratorio ceramico, immaginato come una caverna, mentre la fenomenologia visiva del disegno esprime un flusso autogenerativo, continuo e dinamico, basato sul segno spiralato e arabescato, proprio come avviene nella manipolazione dell'argilla amorfa sul tornio che gira.

Da una lettera scritta da Fontana a Tullio il 12 gennaio 1938, capiamo che egli già allora si propone di mediare con Scheiwiller per la pubblicazione presso Hoepli di un non meglio specificato "copione" scritto dall'amico ceramista e poeta. È possibile si tratti del poema in questione come no, anche perché a oggi esiste ancora l'incertezza su una sceneggiatura scritta da Tullio per il cinema e rimasta inedita.

Una successiva traccia, ben più solida, dell'evoluzione del progetto editoriale si trova in una minuta di lettera inviata da Tullio a Giovanni Scheiwiller il 22 gennaio 1942⁸:

A vostro gradito cenno di richiesta, vi mando in lettura e visione il mio poemetto artigiano e le illustrazioni a penna di Lucio Fontana. Il titolo, in copertina, potrebbe essere semplicemente Racconto. I 5 tempi sono stati seguiti da Fontana si può dire verso per verso, come indicano i 21 numeri a lapis. Il disegno numero 1 è lo schizzo per il mio ritratto plastico che andrebbe fuori testo. La nota di Marinetti chiude e avvala il libricino che contiene tutte le sofferenze e le gioie della mia vita vasara e della nostra piccola arte. Non è il caso di dirvi che scritto e disegni sono di una sincerità fuori discussione. Mi auguro che siano da voi ritenuti degni di pubblicazione tra i pesci d'oro molto cordialmente
Tullio Mazzotti

PS

In caso di edizione vi raccomando i disegni che esigo di ritorno nel miglior stato possibile e anche nel caso di tiratura limitata come a vostra consuetudine di collezione, quante copie potrei prenotare?

Questo documento rivela qualcosa della natura dell'intervento di Fontana (che ha accompagnato "verso per verso" il poema) e dice molto di più sull'autore dei versi: in queste poche righe Tullio fornisce una sorta di identikit della sua doppia vocazione poetica e artigiana, quasi un contraltare del ritratto dedicatogli da Fontana, che alla fine non rientrerà nell'edizione di Scheiwiller.

Il ritratto a Tullio d'Albisola assume i connotati di un microgenere artistico a sé stante, tanti sono quelli eseguiti dai più diversi artisti, tutti passati regolarmente dalla sua fabbrica. Quello disegnato da Fontana nel 1938 può essere inserito per un confronto accanto a quelli di Bruno Munari ed Enrico Prampolini, entrambi del 1929. La parentela più prossima è ovviamente quella con Prampolini, simile nell'impostazione spaziale, con i segmenti che tagliano e definiscono lo spazio della pagina, ma ben diverso nell'espressività del tratto grafico, più nervoso e organico nel caso di Fontana. Risulta per questo interessante dare uno sguardo anche al disegno di Munari, illustrativo e dall'ironia spregiudicata, dove Tullio si trasforma in un cactus con gli occhiali. Proprio quest'ultimo elemento diventa l'attributo costante in pressoché tutta la ritrattistica di Tullio d'Albisola, che nella realtà portava infatti gli occhialetti tondi con la montatura spessa⁹ [FIGG. 2-3].

Dei diciassette disegni realizzati da Fontana per il poema di Tullio, soltanto quattordici vengono pubblicati all'interno dell'edizione del 1943 (come già detto, anche il ritratto viene escluso)¹⁰. Racconto tratta dei luoghi dell'anima cari al poeta: ceramista cresciuto in famiglia di ceramisti, cantore di una microstoria quotidiana fatta di duro lavoro ai torni, ai forni e ai banchi della decorazione dei vasi e dei piatti. Protagonista assoluto, insieme al forno, è il cortile di Pozzo Garitta, posto al confine occidentale dell'attuale borgo di Albissola Marina, dove fino al 1934 trova sede il laboratorio di Giuseppe Mazzotti, fondato nel 1903, e dove tra i tanti artisti che lì prendono studio nel corso del secolo scorso c'è anche Fontana, tra il 1947 circa e il 1959¹¹. Pozzo Garitta è una corte secentesca formata da un affastellarsi di architetture vernacolari industriali (fornaci a legna

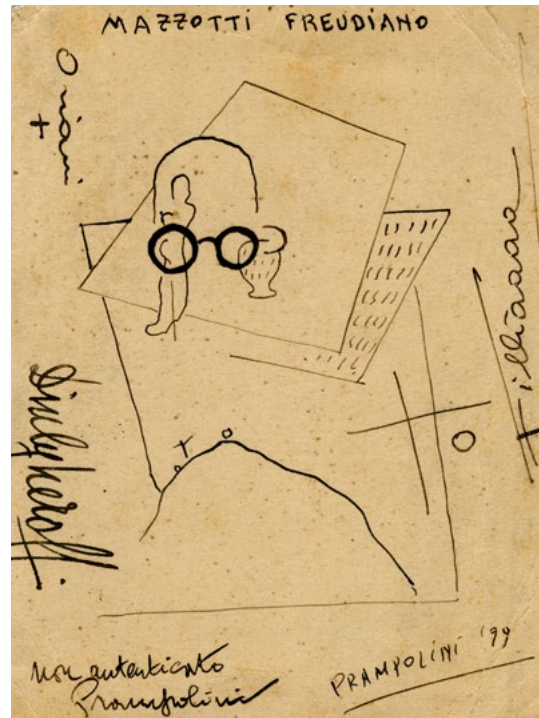
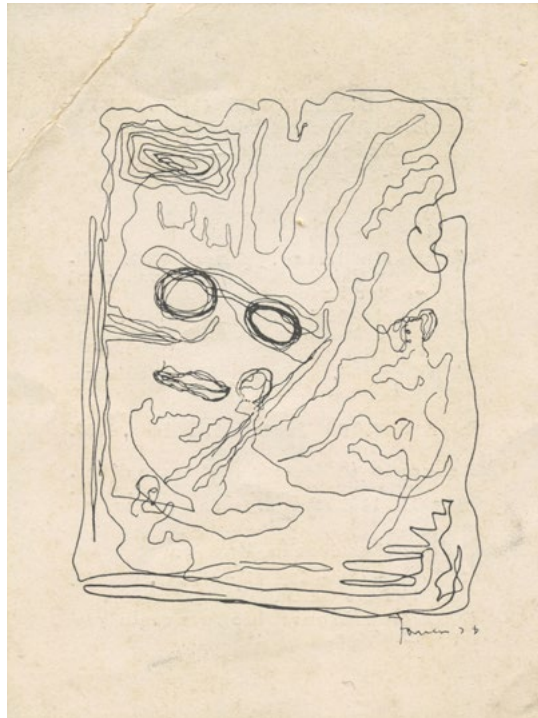
8 Dalle verifiche effettuate presso il centro di documentazione Apice, non vi è traccia della lettera di Tullio d'Albisola nel fondo di Giovanni Scheiwiller. La minuta è conservata nell'Archivio Tullio d'Albisola.

9 I ritratti a Tullio d'Albisola eseguiti da Enrico Prampolini (1929), Bruno Munari (1929), Nicolaj Diulgheroff (1929), Fillia (1932), Felice Vellan (1933), Gifio (1933), Lucio Fontana (1938) e Agenore Fabbri (1967) sono pubblicati nella sezione "Attività culturali" del sito ufficiale di Tullio d'Albisola:

<https://www.tulliodalbisola.it/attivita_culturali.html>.

10 CROC, cfr. nn. 38 DTA 1-14. Per il ritratto CROC, cfr. n. 38 DTA 15.

11 A Pozzo Garitta, oltre alla prima sede della Mazzotti Giuseppe, c'erano ad esempio i laboratori dei ceramisti Bartolomeo Tortarolo detto il Bianco (già dipendente della Mazzotti e spesso citato nelle prime lettere di Fontana a Tullio) e Umberto Ghersi, con cui collaborò anche Fontana dopo il 1947, e quelli di artisti come Emanuele Luzzati e, appunto, Lucio Fontana. Tra il 1959 e il 1960 Fontana lascia lo studio



per la cottura delle ceramiche) che insistono sul cortile acciottolato con le tipiche scalette in muratura che uniscono i bassifondi delle botteghe alle più alte stanze delle abitazioni. Nelle poesie di Tullio si illuminano di senso e di passione lirica ed erotica operaie e operai, il forno e il vicolo, persino l'albero di fico che cresce nel cortile.

I disegni con cui Fontana accompagna le poesie vengono citati da Enrico Crispolti anche come evidenza di quella "dimensione di concettualità" sempre più "spaziale", riscontrabile nell'attività disegnativa man mano che dalle prime progettualità architettoniche si arriva alle visioni "cosmiche", passando proprio attraverso la tangenza all'"idealismo cosmico" prampoliniano" di cui quei disegni offrono un evidente saggio¹².

FIG. 2
Ritratto di Tullio d'Albisola,
1938. Collezione privata.

FIG. 3
Enrico Prampolini,
Mazzotti freudiano (Ritratto
di Tullio d'Albisola), 1929.
Collezione privata.

(un locale a pianterreno accanto alla storica trattoria La Garitta, dove si esibivano cantanti e cabarettisti come il duo composto da Paolo Villaggio e Fabrizio De André) al più giovane artista Mario Rossello, il quale a sua volta lo cede all'artista Adriano Bocca, che oggi ne è ancora proprietario e ne ha agevolato l'utilizzo da parte dello studio di architettura di Gianluca Peluffo. Si segnalano anche le voci a firma di chi scrive *Albisola, Tullio d'Albisola*, e *Studio di Pozzo Garitta* nel

Dizionario Lucio Fontana, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023.
12 E. Crispolti, *Un ruolo strutturalmente fondante*, in CROC, I, p. 24. Crispolti cita anche l'importante scoperta di Paolo Campiglio, nel 1996, di quasi duecento disegni coincidenti per periodo a quelli realizzati da Fontana per Tullio. Cfr. *Lucio Fontana. I disegni della raccolta Crippa in Varese*, catalogo della mostra (Varese, Sala Veratti), a cura di P. Campiglio, Varese 1996.

Come evidenziato da Barbero, questi disegni "rappresentano un unicum", una sorta di "epistolario e dedica" della relazione con Tullio. A differenza del vero epistolario, ovvero il carteggio che nasce tra i due in una dimensione assolutamente privata e confidenziale (che la storiografia critica pensa bene di violare per amor di scienza), Fontana si cimenta in questa "dedica" illustrata "conoscendo bene sin dall'inizio la natura pubblica e il destino editoriale di questi fogli". Pertanto, "vi si legge chiaramente la volontà manifesta di dimostrare e illustrare la propria capacità di articolare queste date tipologie del proprio segno riccamente e volutamente diversificate"¹³.

In questa panoramica di possibilità linguistiche offerta da Fontana attraverso la cartella di disegni, *La ruota nell'antro* costituisce secondo Barbero la prova "in cui il disegno fontaniano affronta, costruisce non più come mera descrizione o traduzione di un'idea scultorea, ma s'impadronisce pienamente delle proprie valenze espressive, concettuali, per entrare in una nuova forma di simbologia rappresentativa spaziale verso cui convergeranno le sue future ricerche grafiche"¹⁴.

Per comprendere il momento e il contesto, sia privato che sociale, in cui nasce questo disegno così particolare all'interno di una altrettanto significativa serie, va innanzitutto considerato cosa trova Fontana al suo arrivo alla Mazzotti. Per prima cosa, egli trova in Tullio un artista coetaneo, nato nel suo stesso anno, con riferimenti culturali e desideri simili¹⁵. Inoltre, Tullio è molto legato alla sua famiglia, con cui condivide il lavoro nella fabbrica paterna; una dimensione simile a quella vissuta da Fontana a Rosario de Santa Fe, nella *marmoreria* del padre, dalla quale egli in quel momento si trova distante per una scelta di vita non facile e sofferta. I continui riferimenti, nelle lettere a Tullio, all'ospitalità della sua famiglia e all'affetto e alla stima che nutre per Giuseppe Mazzotti si possono spiegare, a mio parere, con questa dimensione familiare e operosa ritrovata da parte di Fontana alla MGA.

Cosa c'entra questo con *La ruota nell'antro*? Il poema *Racconto* è interamente incentrato sul tema popolare della dignità e della fatica di un mestiere, quello del vasaio, che tira fuori oggetti nobilissimi e splendidi dalla terra bagnata e sporca, una metafora della vita

13 L.M. Barbero, *I disegni del sodalizio con Tullio d'Albisola: un racconto del 1938 e dintorni*, in CROC, I, p. 72.

14 *Ibidem*.

15 Questo si può dedurre oggi non soltanto dal tenore delle lettere che i due si scambiano ma anche dalla scoperta della scultura *Ballerina di Charleston* (CRSDA, cfr. n. 26 SC 4) realizzata da

Fontana prima di tornare in Italia dall'Argentina nel 1927. Nella mostra *Trentatré futuristi* del 1929 alla Galleria Pesaro di Milano, Fontana potrebbe quindi aver apprezzato la *Brocca Baker* realizzata da Tullio d'Albisola, ispirata alle sinuosità esotiche della ballerina Joséphine Baker, soggetto probabile anche della *Ballerina di Charleston*.

della gente umile e semplice del vicolo di Pozzo Garitta, da dove provengono anche Tullio e la sua famiglia¹⁶.

Fontana aderisce pienamente a questo spirito, è evidente nei disegni che illustrano *Il forno da vasi*, una delle poesie del *Racconto*, dove vasi, brocche e forme floreali prendono vita negli scomparti del forno, "dipanando il filo dell'inventio" fontaniana¹⁷. Ed è ancora più evidente nella nota esclamazione contenuta nella lettera a Tullio del 21 giugno 1938, euforica sì e per nulla ironica: "Se non faccio il fesso per Ottobre i forni Albisolesi dovranno darmi l'alloro di ceramista consacrato. Ceramista! splendido! l'aristocrazia dell'arte della scultura"¹⁸.

Poi vi è una sfera più marcatamente professionale e storica: entrando e visitando i laboratori Mazzotti insieme a Tullio, Fontana può prendere visione dello stato dell'arte. Sullo sfondo della produzione decorativa commerciale, egli vede i risultati delle molte collaborazioni artistiche. Fra tutte, spiccano quelle rappresentative di due polarità, fra le quali si muoverà anche Fontana nelle sue iniziali creazioni ceramiche: il novello *animalier* Salvatore Fancello e l'astrazione aero-futurista di Fillia¹⁹. Non è un caso che nel manifesto futurista *Ceramica e Aereoceramica*, pubblicato nella "Gazzetta del Popolo" il 7 settembre 1938 da Filippo Tommaso Marinetti in collaborazione con Tullio d'Albisola, Fontana venga citato come scultore astrattista insieme a Fillia.

Possiamo certo immaginare che nel 1938 (o anche prima), nel proporre a Fontana di illustrare il suo nuovo poema, Tullio mostri all'amico le pubblicazioni già realizzate, a partire dalla più recente *A.A.A. 500.000 Urgonmi*, edita da Morreale nel 1937. Ma soprattutto gli avrà mostrato i libri di versi illustrati da altri artisti futuristi, quali Nino Strada (*L'incidente*, Edizione Chiattonne, 1935) e Bruno Munari (*L'anguria lirica*, Edizione Lito-Latta, 1934)²⁰.

È chiaro che Fontana vede e guarda tutto, tenendone conto per quello che sembra a tutti gli effetti un personale *catalogo delle forme possibili*. Possiamo quasi immaginarlo divertirsi a dedicare a Marinetti il disegno più prampoliniano e futurista della raccolta: *Vicolo Pozzo della Garitta*²¹ [FIG. 4] (ma nella riproduzione

16 Come già anticipato in nota in precedenza (si veda nota 11), si tratta di una prospettiva poetica simile a quella adottata trent'anni più tardi da cantautori come Fabrizio De André nella vicina Genova.

17 Lucio Fontana: *il disegno*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini), a cura di F. Gualdoni, Bologna 1990, p. 9.

18 L. Fontana, *Lettere a Tullio*, cit., p. 45.

19 L. Bochicchio, *Commento critico*

al carteggio, in L. Fontana, *Lettere a Tullio*, cit., p. 112.

20 Su *L'anguria lirica* (*Lungo poema passionale*), seconda Lito-Latta realizzata da Tullio d'Albisola dopo averne curato la prima con versi di Marinetti, segnalò il recente, poderoso, studio monografico di D. Colucci, *Italian Futurism and the Poetry of Materiality. The Tin-Litho Book* L'Anguria Lirica, Leiden-Boston 2024.

21 CROC, cfr. n. 38 DTA 7.

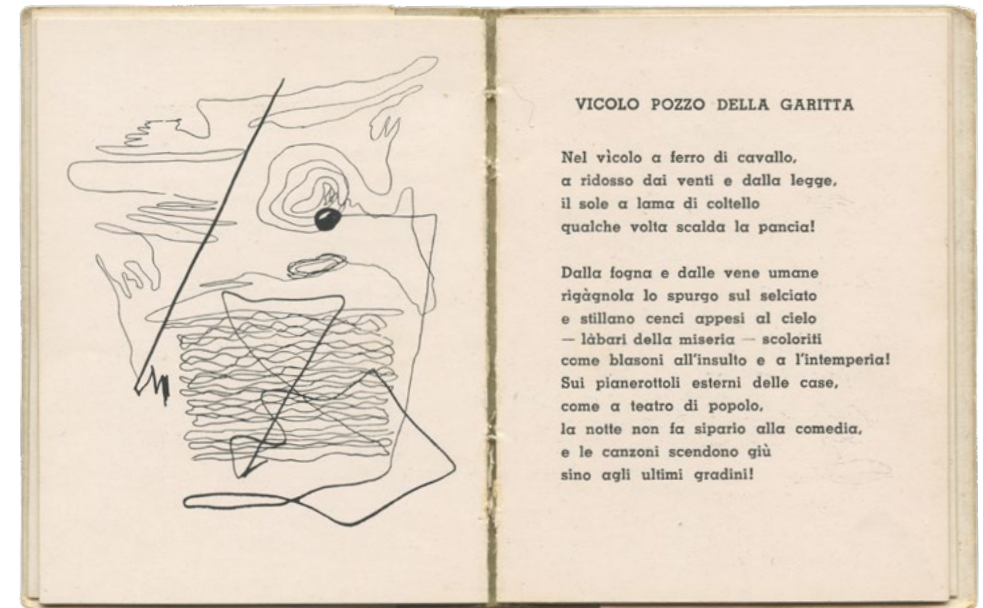


FIG. 4
Vicolo Pozzo della Garitta,
1938 (in T. d'Albisola,
Racconto, Milano 1943).

pubblicata da Scheiwiller la dedica viene rimossa); oppure a rifare Munari, riprendendo quasi letteralmente e reinterprestando, nel secondo disegno che accompagna *La gente del vicolo*²², la sua illustrazione per la pagina *L'una Le due Silenzio* di *L'anguria lirica* [FIGG. 5-6].

Infine, ascoltati i racconti di Tullio e forse anche conosciuto il suo amico milanese Ferruccio Frumento, "l'aviatore" della dedica non censurata nel disegno finale per *Vicolo Pozzo della Garitta* (*Frumento aviatore*)²³, crea un'immagine onirica e di un irresistibile automatismo psichico con cui rappresenta a suo modo la dimensione del volo tanto cara ai futuristi [FIG. 7].

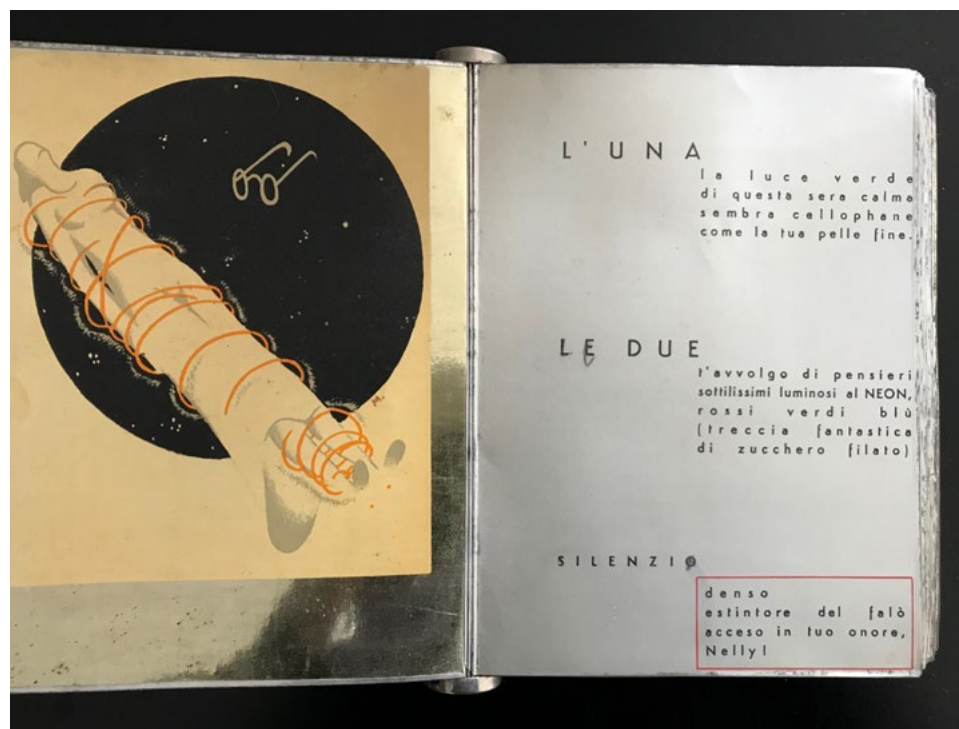
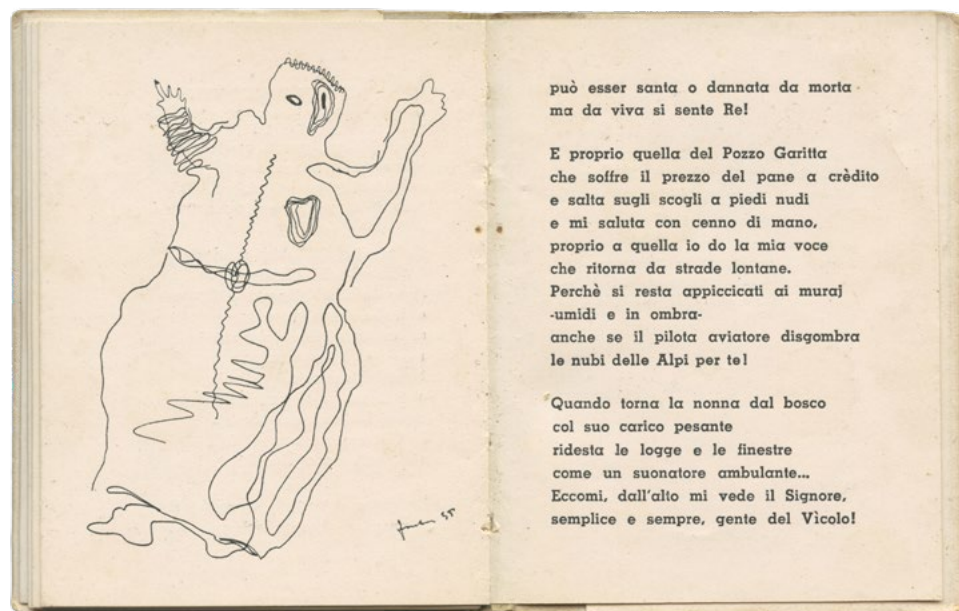
In realtà, la presenza di Frumento nella biografia di Tullio ha tutt'altro valore, essendo lui a intervenire in più di un'occasione in soccorso dell'amico albisolese, minacciato dai dirigenti savonesi del governo fascista²⁴.

22 CROC, cfr. n. 38 DTA 14.

23 CROC, cfr. n. 38 DTA 9.

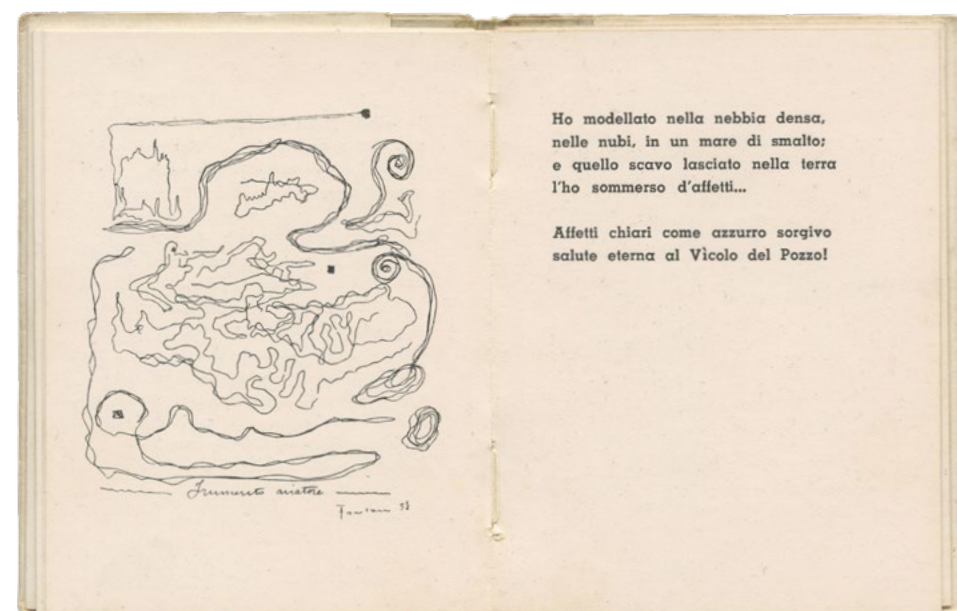
24 Da quel poco che si è potuto ricostruire a oggi, affidandosi ai documenti rinvenuti nell'archivio di Tullio d'Albisola, Frumento è il marito di Margherita Carosio, soprano genovese con cui Tullio condivide amicizia e interessi culturali e mondani. Il ventennio sotto il regime trascorre per il giovane ceramista tra alti e bassi, politicamente parlando.

I suoi complicati rapporti con i quadri fascisti locali rinverdiscono periodicamente le minacce alla sua incolumità, in occasione del riaccendersi delle tensioni con la resistenza interna nel territorio savonese, mai realmente sopita. Il rapporto di amicizia e stima reciproca che lo lega a Marinetti non è sufficiente a proteggere Tullio dai rischi delle minacce e così interviene Frumento, il quale ha ottime entrate col governo e agevola per ben due



volte l'espatrio temporaneo dell'amico in Spagna. Frumento è aviatore e di Tullio conserviamo anche una foto in divisa da pilota,

probabilmente scattata in occasione di uno di questi viaggi. Si veda in proposito L. Bochicchio, *Tullio d'Albisola between Futurism*, cit.



Forse a Frumento potrebbero riferirsi i versi tratti da *La gente del vicolo*: "Perché si resta appiccicati a muraj / -umidi e in ombra- / anche se il pilota aviatore disgombrava / le nubi delle Alpi per te!" [FIG. 8].

Passando in rassegna i quattordici disegni di *Racconto* si possono chiaramente individuare e raggruppare le principali varianti espressive di cui dà sfoggio l'autore, ben sintetizzate da Barbero²⁵.

Fra queste, apparentemente una fra le tante, priva di un posizionamento strategico all'interno del libretto, la composizione d'apertura per la poesia *La ruota nell'antro* spicca ed emerge come eccentrica novità, *unicum* formale ed espressivo che si distingue da tutti gli altri disegni. Una composizione che Barbero vede giustamente come "una sorta d'incunabolo di tutta la sua poetica grafica"²⁶.

La poesia di Tullio è struggente e ricca di immagini, forse tanto ricca che Fontana decide di dedicarle una partitura di pura musicalità visiva, completamente astratta. Il fatto è che si tratta per la prima volta di un'astrazione non geometrica, di un "dinamismo automatico"²⁷: "è lì che la china si arrovella, supera la calligrafia in una sorta di spirale che tende a dischiudersi in uno spazio sollecitato dal segno"²⁸.

FIG. 5

La gente del vicolo, 1938
(in T. d'Albisola, *Racconto*,
Milano 1943).

FIG. 6

T. d'Albisola, *L'anguria
lirica*, Savona 1934,
particolare con illustrazione
di Bruno Munari.

FIG. 7

*Vicolo Pozzo della
Garitta (Frumento aviatore)*,
1938 (in T. d'Albisola,
Racconto, Milano 1943).

25 L.M. Barbero (*I disegni del sodalizio*, cit., p. 72) individua il "segno ad artiglio acuto", la "struttura architettonica e spaziale" di memoria futurista, le figure classiche ottenute per

generazione di forme fantastiche, non esenti da spunti ironici.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.



FIG. 8
Tullio d'Albisola aviatore,
anni trenta. Collezione
privata.

Il tratto spiralato, effettivamente, genera spazialità indirette tra una voluta del segno e l'altra, restituendo al contempo un senso di dinamismo, e quindi di movimento, che accompagna la poesia non in senso descrittivo e figurato ma come ritmo e contrappunto intertestuale: "Sprofonda l'antro quando gira il tornio, / par che la ruota penetri alle viscere d'una cava morbida d'argilla / in un vortice che trascina e che solleva! / [...]; nulla t'inebbria quanto la fuggente forma / che palpi mentre nasce sulle dita"²⁹.

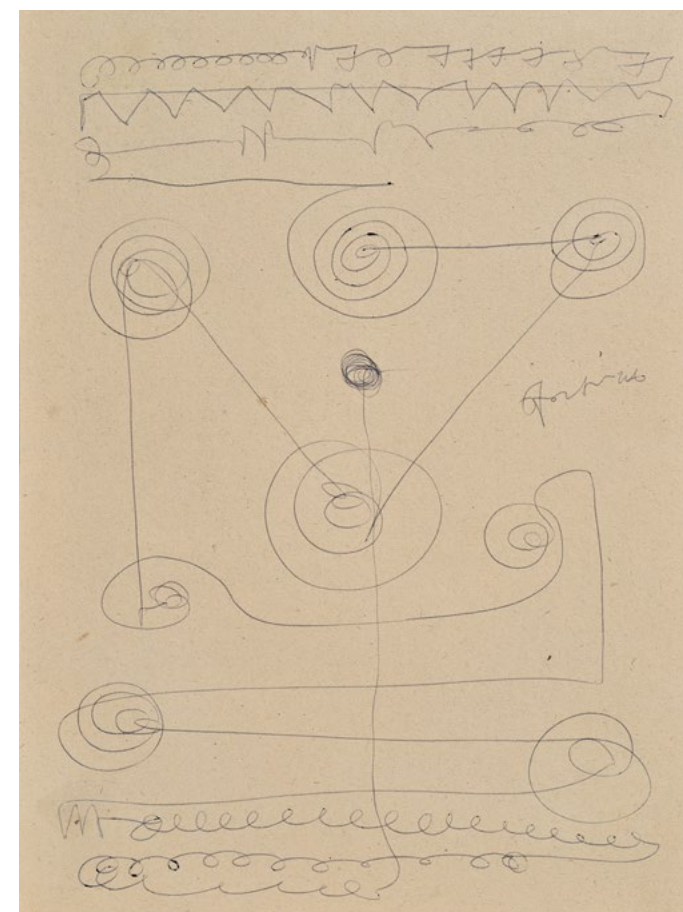
Ci troviamo di fronte a un circuito intertestuale a tre anelli integrati. Il primo è il disegno, il secondo è la poesia, il terzo è il soggetto di entrambi: la ruota nell'antro. Partendo dalla fine, attraverso il moto circolare del tornio, dalla materia informe accarezzata tra le dita crescono forme che prima non c'erano (andando a riempire

29 T. d'Albisola, *La ruota nell'antro*, in Id., *Racconto*, Milano 1943, p. n.n.

i forni illustrati dagli altri disegni di *Racconto*). Analogamente, il poeta cesella le parole, inventando concatenazioni e creando così immagini nuove. Infine, Fontana con il solo tratto di penna fa crescere, in un moto circolare a spirale, un'energeia dinamica che restituisce proprio la libera creazione di una nuova immagine.

Così come è possibile, anche per gli altri disegni, individuare similitudini in analoghe opere cartacee di Fontana, ma di anni successivi³⁰ FIG. 9], anche per *La ruota nell'antro* le comparazioni possono rivelarsi utili a evidenziare quanto sia stata precoce, in questo disegno del 1938, la virata concettuale e spaziale.

FIG. 9
Concetto spaziale, 1946.
Milano, Fondazione Lucio
Fontana.



30 Il disegno dedicato a "Frumento aviatore" mostra interessanti analogie con la costruzione spaziale dei disegni per i *Teatrini* del 1964, a titolo di esempio CROC, cfr. n. 64-65 DSP 342 r. Ma il caso più vistoso di quanto affermato da Crispolti a proposito della necessità del confronto con l'idealismo cosmico di Prampolini

per arrivare alla definizione dei *Concetti spaziali* successivi, si ritrova a mio avviso in disegni della serie dei *Concetti* del 1946, come CROC, cfr. nn. 46 DSP 42-46 DSP 44, che sembrano trovare un vistoso precedente nel disegno dedicato a Marinetti che illustra *Vicolo Pozzo della Garitta* all'interno di *Racconto*.

Anzitutto, nella serie di illustrazioni per *Six contes de La Fontaine* del 1963³¹ si può trovare una sorta di sintesi delle soluzioni già sperimentate nel 1938 nei disegni per *Racconto*. In particolare, nei *Six contes* il movimento del segno lineare continuo, a generare al contempo spazialità articolate e abbozzi di figure non ancora sviluppate³² [FIG. 10], sembra riprendere da un lato *La ruota nell'antro* per le vorticosità ad andamento dinamico, dall'altro lato però anche una compartizione della pagina presente nelle raffigurazioni di *Il forno da vasi*³³ o nel secondo disegno per *La ruota nell'antro*³⁴ [FIG. 11].

Tutta la serie dei disegni per i primi *Concetti spaziali* del 1946 si basa su diversi esperimenti intorno all'uso del movimento spirale e vorticoso del segno (in questo, preparando sicuramente il terreno anche per la prima fase 'nuclearista' di Enrico Baj del 1951-1955 [FIG. 12]).

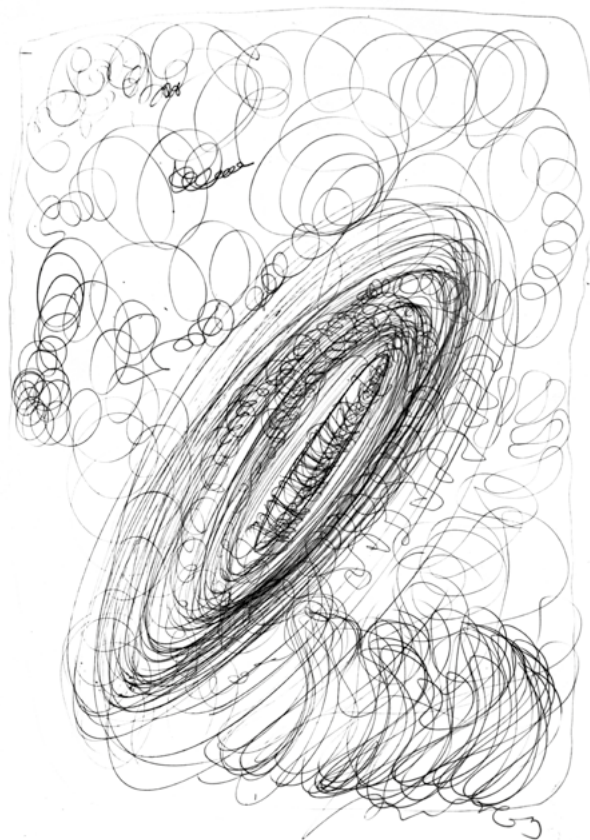
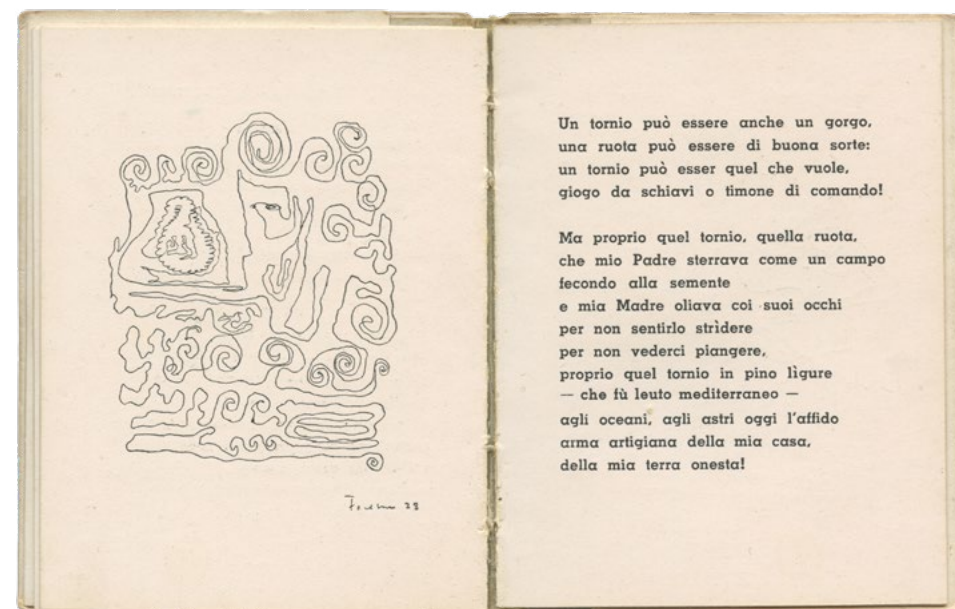


FIG. 10
Illustrazione per *Six contes de La Fontaine*, 1963.
Collezione privata.

31 CROC, cfr. nn. 63 DVA 3, 63 DVA 4,
63 DVA 5, 63 DVA 6.
32 CROC, cfr. nn. 63 DVA 10, 63 DVA 11.

33 CROC, cfr. n. 38 DTA 5.
34 CROC, cfr. n. 38 DTA 11.



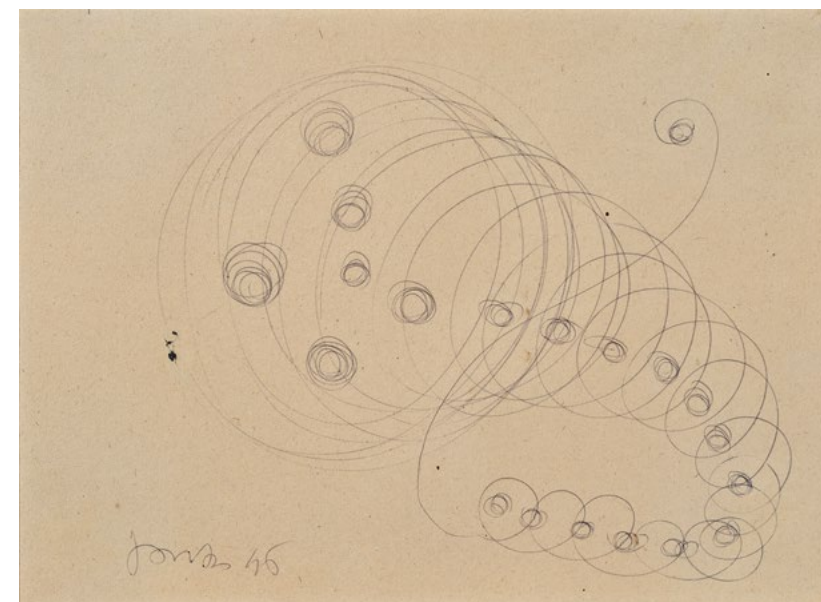
Un tornio può essere anche un gorgo,
una ruota può essere di buona sorte:
un tornio può esser quel che vuole,
giogo da schiavi o timone di comando!

Ma proprio quel tornio, quella ruota,
che mio Padre sterrava come un campo
fecondo alla semente
e mia Madre oliava coi suoi occhi
per non sentirlo stridere
per non vederci piangere,
proprio quel tornio in pino ligure
— che fù leuto mediterraneo —
agli oceani, agli astri oggi l'affido
arma artigiana della mia casa,
della mia terra onesta!

Fontana 22

FIG. 11
La ruota nell'antro, 1938
(in T. d'Albisola, *Racconto*,
Milano 1943).

FIG. 12
Concetto spaziale, 1946.
Collezione privata.



In particolare, poi, osservando *Concetti spaziali* totalmente spirale³⁵, sembra dimostrato il carattere fondativo e pionieristico del disegno *La ruota nell'antro*, precedente di ben tredici anni [FIG. 13].

35 CROC, cfr. n. 51 DSP 16.

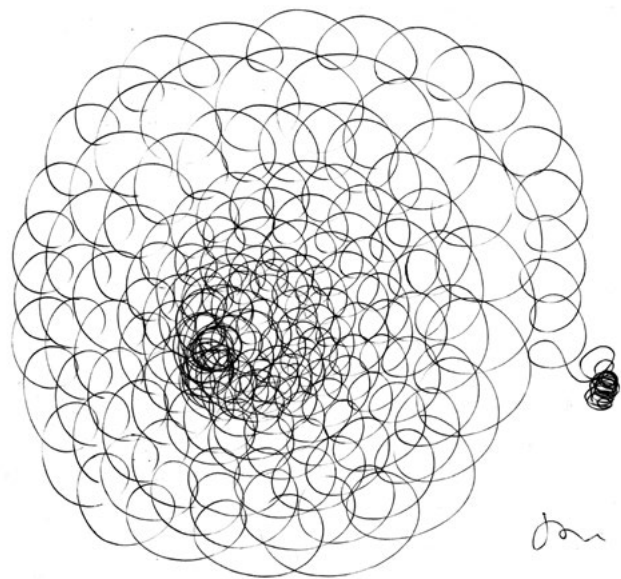


FIG. 13
Concetto spaziale, 1951.
Torino, Galleria d'Arte
Moderna.

Tuttavia, a dispetto dell'apparente somiglianza tra *La ruota nell'antro* e le diverse tipologie di "disegni spaziali" della fine degli anni quaranta e dei primi cinquanta, trovo interessante che il primo si distingua ancora, rispetto ai secondi, per una costruzione ben definita dello spazio nell'economia della pagina. Benché mascherato dall'originalità ed eccentricità della doppia spirale generale e particolare (a simulare, forse, con singolare anticipo sui temi spaziali, il doppio moto di rivoluzione e orbita dei corpi celesti intorno al sole), l'impianto sottinteso a *La ruota nell'antro* è nutrito ancora da una forte tensione architettonica, che sale dagli spazi generati in negativo sulla pagina dal segno di inchiostro. Quel genere di spazialità che si crea anche nei *Teatrini*, come rilevato proprio da Crispolti, che forse non è altro che la materializzazione del vuoto attraverso il movimento del segno, che diventerà basilare per Fontana nei successivi sviluppi dello Spazialismo.

A questo punto, l'ultimo atto della breve storia del disegno *La ruota nell'antro* riguarda un caso molto particolare di ricezione e citazione da parte dei contemporanei.

Una lettera di Bruno Munari a Tullio d'Albisola, già nota³⁶, acquisisce un senso particolare, se letta alla luce dell'analisi fatta in questo breve contributo [FIG. 14].

36 La lettera è stata pubblicata nel secondo volume dei *Quaderni di Tullio D'Albisola*, a cura di D. Presotto, Savona 1981.

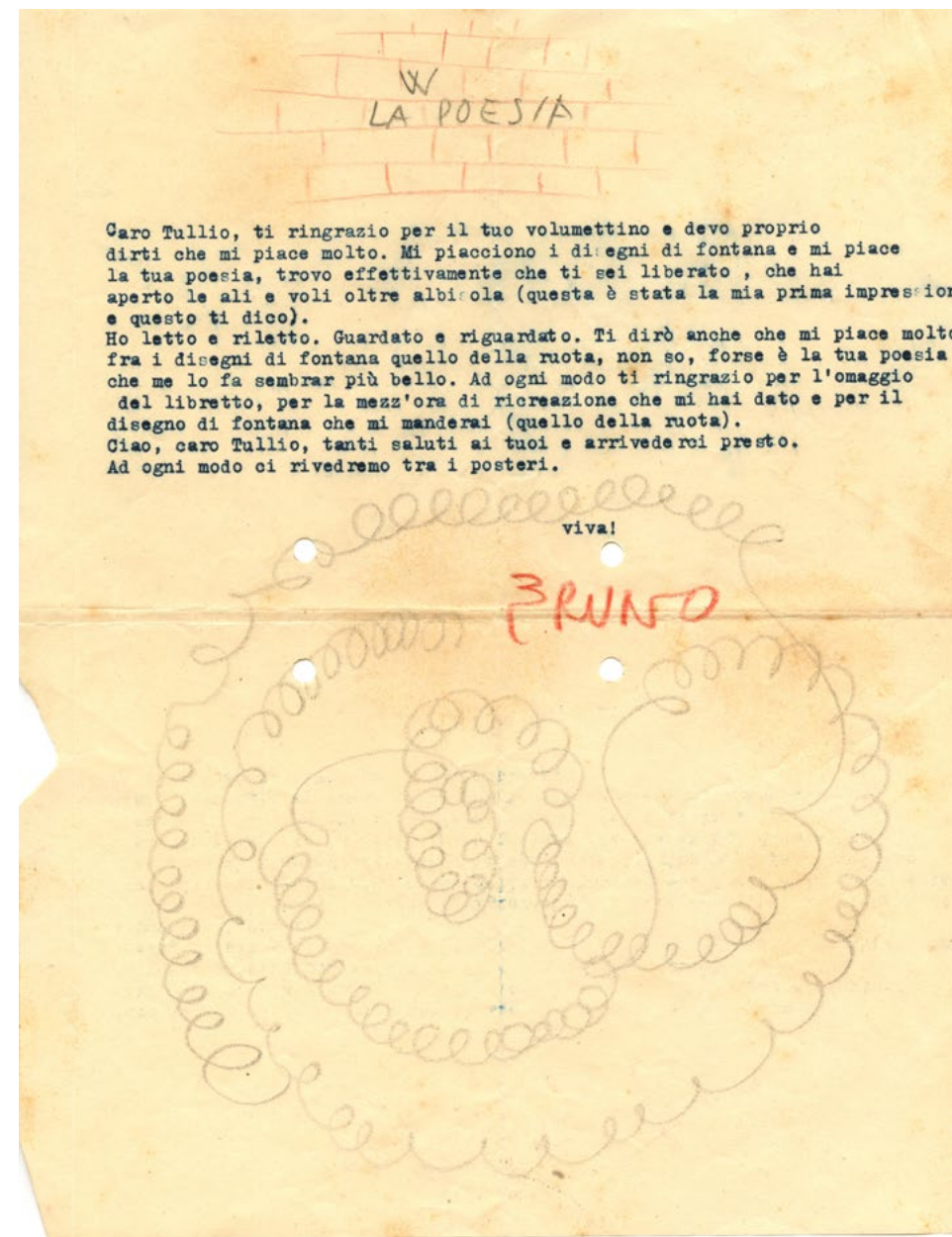


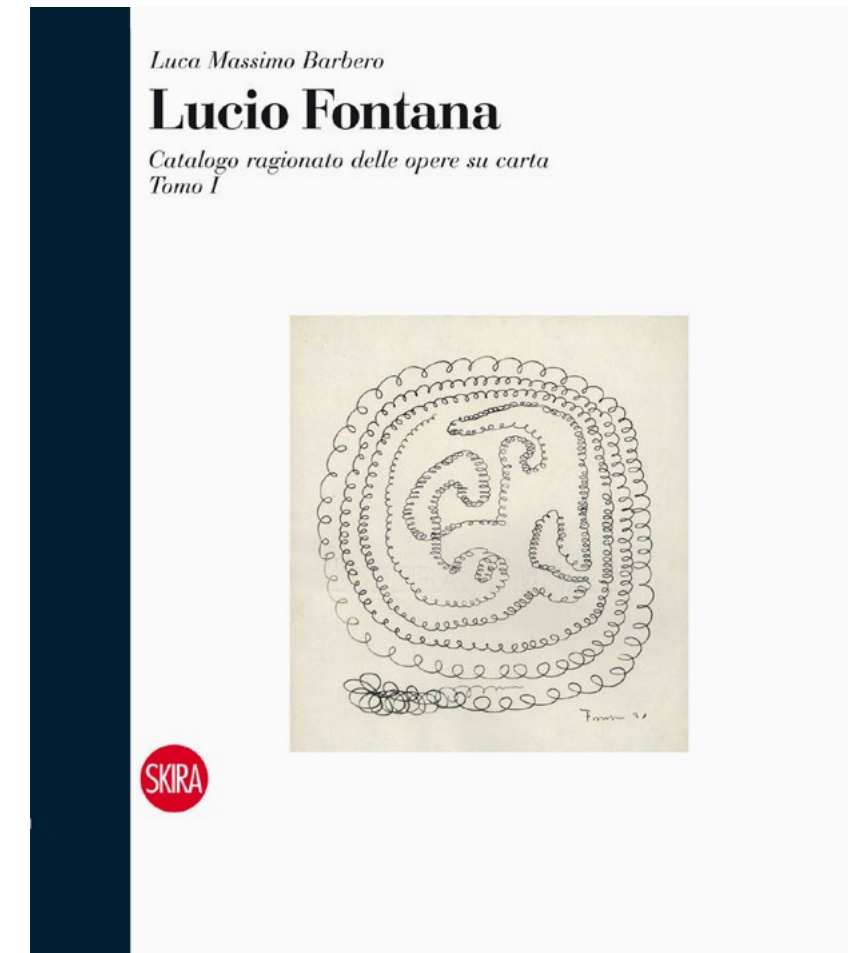
FIG. 14
Lettera di Bruno Munari
a Tullio d'Albisola, 1943.
Collezione privata.

W LA POESIA [disegno]

Caro Tullio, ti ringrazio per il tuo volumettino e devo proprio dirti che mi piace molto. Mi piacciono i disegni di fontana e mi piace la tua poesia, trovo effettivamente che ti sei liberato, che hai aperto le ali e voli oltre albisola (questa è stata la mia prima impressione e questo ti dico). Ho letto e riletto. Guardato e riguardato. Ti dirò anche che mi piace molto fra i disegni di fontana quello della ruota, non so, forse è la tua poesia che me lo fa sembrare più bello. Ad ogni modo ti ringrazio per l'omaggio del libretto, per la mezz'ora di ricreazione che mi hai dato e per il disegno di fontana che mi manderai (quello della ruota). Ciao, caro Tullio, tanti saluti ai tuoi e arrivederci presto. Ad ogni modo ci rivedremo tra i posteri.
viva!
Bruno

Ricevuto in omaggio il poemetto da Tullio, Munari invia il classico messaggio di ringraziamento e, nella fattispecie, di apprezzamento. Nell'articolare un minimo ma puntuale giudizio sullo stile poetico dell'amico ("mi piace la tua poesia, trovo effettivamente che ti sei liberato, che hai aperto le ali e voli oltre albisola"), Munari intercetta subito la novità di un disegno in particolare: *La ruota nell'antro*. A quel punto l'artista aggiunge una nota ironica ma significativa. Ringrazia Tullio in anticipo per omaggiarlo del disegno in oggetto e, soprattutto, improvvisa un gesto di appropriazione che non si addice proprio ai futuristi (i quali, come tutti i modernisti, facevano dell'originalità e dell'anti-imitazione una questione vitale): sulla seconda metà del foglio, con una matita, Munari rifà, copia o interpreta, una propria versione di *La ruota nell'antro*, inaugurando così, inconsapevolmente, la fortuna critica di questo disegno [FIG. 15].

FIG. 15
Copertina di Lucio Fontana.
Catalogo ragionato delle
opere su carta, a cura di L.M.
Barbero, I, Milano 2013.



FONTANA E LE BIENNALI DI VENEZIA

Sileno Salvagnini

Il rapporto tra Lucio Fontana e la Biennale di Venezia fu, specie nel decennio 1948-1958, di certo problematico. Per tale ragione è il periodo su cui mi soffermerò maggiormente, limitandomi a fare solo brevi cenni alle sue partecipazioni ad altre Biennali di quando era in vita, vale a dire fino al 1968.

Leggendo i documenti dell'epoca si ha la netta sensazione che fosse poco compreso nella sua grandezza, se non qualche volta snobbato, di certo guardato con sufficienza. Un chiaro esempio sta nel fatto che delle due mostre antologiche – o, come si diceva allora, 'complessive' – del 1954 e del 1958 la Biennale non fece alcuna ripresa fotografica degli allestimenti: assenza assai rara per la stragrande maggioranza degli artisti che le realizzavano.

Fontana esordì per la prima volta all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1930 con due opere scultoree, *Eva* e *Vittoria fascista*¹. Appena diplomatosi a Brera, quindi praticamente uno sconosciuto, fu invitato senza doversi sottoporre al giudizio della giuria. Tuttavia, benché Fontana le avesse messe in vendita a prezzi superscontati, come rivela una sua lettera alla segreteria della Biennale, datata "Milano 20 giugno VIII", non trovarono acquirenti².

Per molti anni poi non partecipò più alla Biennale, riservando la sua presenza all'ambiente milanese, specie fra gli architetti razionalisti – che furono anche i primissimi suoi collezionisti – ed esponendo, in particolare alle Triennali o all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, anche opere scultoree di grandi dimensioni: come la *Vittoria*³ del 1936 [FIG. 1], scultura in gesso di 5 metri purtroppo distrutta poiché non acquistata dal ministero dell'Educazione nazionale, sebbene l'ispettore Giulio Carlo Argan avesse avuto in dotazione 30 mila lire per fare compere, ma non avendo trovato, a suo dire, nulla di interessante alla Triennale del 1936⁴.

Nel 1940 Fontana andò in Argentina e tornò in Italia dopo la guerra. Nel 1948 partecipò alla XXIV. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia come scultore con cinque opere. Anche in questo caso non dovette sottoporsi al giudizio ma venne invitato direttamente⁵.

1 CRSDA, cfr. nn. 28 SC 8; 29 SC 1.

2 Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (da qui in poi ASAC), *Scatole nere*, b. 60, *Esposizione Internazionale d'Arte, 1930. Corrispondenza varia 1929 - 31*, fasc. F, *Corrispondenza alfabetica*.

3 CRSDA, cfr. n. 36 A 1.

4 Mi permetto in proposito di rimandare a S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna 2000, p. 58.

5 Vedi il catalogo della XXIV. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1948, p. 173, nn. 29-33.



FIG. 1
Gruppo per il Salone
della Vittoria, 1936, Milano,
VI Triennale.

Come risulta dalla Scheda di notifica⁶, espose Gallo, un mosaico datato 1948⁷ [FIG. 2] e acquistato dalla GNAM; due *Maschere*⁸ [FIGG. 3-4]; la celebre *Scultura spaziale*⁹; e, infine, un *Crocifisso*, oggi alla Galerie Karsten Greve di St. Moritz¹⁰.

Assai più interessante la sua partecipazione alla Biennale del 1950. Come è riportato nel fondamentale volume di lettere di Fontana, pubblicato nel 1999 da Paolo Campiglio¹¹, il 19 novembre 1949 Fontana scrisse al segretario generale dell'Ente Rodolfo Pallucchini:

6 Vedi ASAC, *Arti visive*, b. 15, XXIV *Esposizione Internazionale d'Arte*, 1948, *Schede di Notificazione delle opere*.

7 CRSDA, cfr. n. 48 SC 1. Nella scheda di notifica Fontana aveva scritto "1947".

8 CRSC, cfr. nn. 48 SC 11, 48 SC 12.

9 CRSDA, cfr. n. 47 SC 1. Nella scheda di notifica Fontana aveva scritto "1948".

10 CRSC, cfr. n. 48 FCR 8.

11 Cfr. *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, p. 150, lettera 146.

FIG. 2
Gallo, 1948.



Egregio signore,
desidererei presentarmi alla Biennale di Venezia con l'*Ambiente Spaziale* [...] Se Lei, o la Commissione crede opportuno posso inviarle in forma più dettagliata quali siano le mie intenzioni e le ragioni della polemica Spaziale¹².

Nel febbraio dello stesso anno, Fontana aveva realizzato alla Galleria del Naviglio di Milano di Carlo Cardazzo il primo *Ambiente spaziale a luce nera*¹³: una pionieristica se non quasi preistorica 'istallazione' – poiché veniva infatti molti anni prima sia di quelle

12 Vedi ASAC, *Arti visive*, b. 27, XXV. *Esposizione Internazionale d'Arte del 1950. Corrispondenza F - M 1949-1950*, fasc. F 1949-1950, lettera manoscritta, datata "Albissola, 19 - 11 - 1949";

trascritta in *Lucio Fontana. Lettere*, cit., p. 150, lettera 146. Sottolineature nell'originale.

13 CRSDA, cfr. n. 48-49 A 2.



dei gruppi cinetico-concettuali degli anni cinquanta e sessanta, sia di quelle di Beuys, sia, ancora, dell' "ambiente azzurro" di Yves Klein alla galleria parigina di Iris Clert¹⁴.

Come spiega in nota Campiglio nelle ricordate *Lettere*, Pallucchini rispose dicendo che sfortunatamente s'era riunita da pochi giorni la sottocommissione, la quale aveva già deciso che sale allestire e che artisti invitare¹⁵: un modo abbastanza sbrigativo per non complicare la già ingarbugliata matassa di quella prima Biennale postbellica. In realtà, se era vero che la sottocommissione s'era appena riunita, si trattava tuttavia di una riunione interlocutoria, perché le due decisionali si sarebbero tenute nei primi mesi del 1950. Se certo non era facile che nel 1949 il tipo di operazioni suggerite da Fontana fosse capito (e non solo in Italia), nondimeno va sottolineata la doppiezza di Pallucchini.

14 Per una ricostruzione moderna degli ambienti spaziali dello scultore italoargentino, vedi Lucio Fontana. *Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca), a cura di M. Pugliese, B. Ferriani e V. Todoli, Milano 2018.

15 Vedi la copia della lettera dattiloscritta

con cui Pallucchini rispose a Lucio Fontana il 26 novembre 1949; ASAC, *Arti visive*, b. 27, XV *Esposizione Internazionale d'Arte del 1950. Corrispondenza F - M 1949-1950*, fasc. F 1949-1950, cit.; trascritta in Lucio Fontana. *Lettere*, cit., p. 150, lettera 146, nota 1.

FIG. 3
Maschera, 1948.

FIG. 4
Maschera, 1948.
Collezione privata.

Fontana finì per partecipare comunque a quell'edizione, ma in modo abbastanza casuale. Fu Gio Ponti a proporre, l'8 gennaio 1950, al segretario dell'Istituto Veneto per il Lavoro (una sorta di antesignano dell'attuale Confartigianato) Giuseppe Dell'Oro di fare una grande mostra di ceramiche di pittori e scultori che facesse da corollario ad alcune ceramiche di Picasso, possedute da Vittorio Emanuele Barbaroux, allegando inoltre una bozza di possibili artisti da invitare, fra i quali Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi, Pietro Consagra, Aligi Sassu. Dell'Oro lo comunicò immediatamente a Pallucchini, che in data 24 gennaio rispose a Ponti affermando di trovare il progetto "simpatico"¹⁶: aggettivo indicativo della poca considerazione riservata alla ceramica. Mesi dopo, il 27 aprile, Gio Ponti inviò una lettera piuttosto tagliente a Dell'Oro, di cui vale la pena citare qualche brano:

vedo che è stato detto di inviare subito (cosa ingenua, come se questa gente che non si sognava neppure l'invito fosse pronta con le cose) e che si desideravano cose piccole (altra cosa che deriva dal non conoscere le ceramiche di Leoncillo, Fontana, Melotti, Cascella, Consagner [sic] ecc.) che sono tutt'altro che piccole.

Anzi, occorre dire subito che mandino invece le loro cose importanti e grandi, altrimenti avrete una delle solite esposizioni di ceramichette e che sarà un fiasco garantito¹⁷.

Evidentemente il fondatore di "Domus" aveva vedute assai aperte, ben diverse da quelle degli storici dell'arte che gestivano i vertici della Biennale. Avendo fra l'altro lavorato a Padova sia nella progettazione del Liviano che del Rettorato e nella realizzazione dei relativi arredi¹⁸, tendeva non a formulare giudizi di valore aprioristici sugli artisti delle cosiddette arti 'minori' rispetto a quelli delle arti 'maggiori', a patto che ceramisti, smaltatori, vetrai e così via non imitassero pedissequamente i secondi, ma mirassero a valorizzare le proprie tecniche e i relativi materiali impiegandoli come arti autonome.

Non era stato quindi un caso che Fontana, in un celebre articolo su "Tempo" del 1939, si fosse risolutamente definito "uno scultore e

16 Copia lettera dattiloscritta di Pallucchini a Dall'Oro, 24 gennaio 1950; ASAC, *Arti visive*, b. 24, XXV *Esposizione Internazionale d'arte. Mostre personali [...]*, fasc. *Mostra delle ceramiche pittori e scultori*.

17 *Ibidem*, copia lettera su carta intestata "Gio Ponti Architetto", datata "Milano, 27 aprile 1950", sottolineature nel testo originale.

18 Vedi *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008, *passim* pp. 258 sgg. e 280 sgg.; e per l'autonomia delle arti decorative, vedi anche G. Ponti, *De Poli. Smalti. Enamels. Émaux. Emaille. Esmaltes*, Milano 1958, p. n.n.

non un ceramista"¹⁹: era infatti consapevole di come la critica fosse incline a svalutare quest'arte. In effetti il suo approccio alla scultura era assai simile a quello di Arturo Martini: vale a dire, a quello di un 'modellatore', poiché, come affermava quest'ultimo, "anche solo stringendo la creta, uno scultore autentico può dare scultura"²⁰.

Ma le analogie terminavano qua: Martini voleva quasi 'idealizzare' la frivolezza, la tematica non aulica del soggetto (anzi, la "lussuria", per usare un suo termine) per mezzo delle qualità intrinseche del gesto dello scultore – manipolatore che, per prepotenza di qualità creative, superava di slancio ogni possibile kitsch; al contrario, Fontana non sentiva questo peccato d'origine, amava la forma in sé, e l'azione stessa, per nulla biasimevole, così come i soggetti tipici della modernità: per tale ragione lo si potrebbe definire un artista pop *ante litteram*.

La commissione della Biennale decise in primo luogo di non esporre anche ceramiche di Picasso, per non sminuire le opere degli italiani, e di spargere le diverse opere per tutte le sale. Quelle di Fontana comparvero con la dizione "Sculture" nella sala XXXIX, comprendente fra gli altri dipinti di Toti Scialoja, Titina Maselli, Remo Brindisi, Giovanni Stradone²¹.

Le tre opere inviate da Fontana furono *Crocifisso*²², e due *Battaglie*²³ tutte di ceramica riflessata, queste ultime due in collezione privata veneziana [FIGG. 5-6].

Il 14 settembre 1951 Fontana tornò alla carica proponendo a Pallucchini, per l'esposizione del 1952, l'*Ambiente spaziale* che non era stato possibile presentare in precedenza essendo stata avanzata la richiesta in ritardo, ricordando inoltre che in Francia era nato il Groupe Espace dove "i concetti erano i medesimi enunciati nei manifesti spazialisti del 1947 e 1948 dal Gruppo italiano"²⁴. Ma non gli venne data risposta e non esporrà alla Biennale del 1952.

Sarà invece presente con una personale all'edizione 1954. Ci si potrebbe chiedere: ma se non era ben visto, perché addirittura concedergli una personale?

In mancanza di altri dati avanzo l'ipotesi che ciò costituisse una sorta di risarcimento per quanto era accaduto alla I Biennale di San Paolo del 1951, esposizione realizzata col supporto determinante dell'omonima veneziana, dove Fontana aveva mandato due opere.

19 Vedi L. Fontana, *Le mie ceramiche*, (Venezia, Biennale), Venezia 1950, "Tempo", 21 settembre 1939; riportato in CRSC, I, p. 150.

20 Vedi A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti* [Venezia 1945], a cura di E. Pontiggia, Milano 2001, p. 53.

21 Vedi XXV Biennale di Venezia. *Catalogo*, catalogo della mostra

(Venezia, Biennale), Venezia 1950, p. 170, nn. 19-21.

22 CRSC, cfr. n. 49 SC 18.

23 CRSC, cfr. nn. 50 FPS 29, 50 FPS 30, con riproduzioni a colori.

24 Vedi Lucio Fontana. *Lettere*, cit., pp. 150-151, lettera 147.

25 CRSC, cfr. n. 48 SC 24.



FIG. 5
Battaglia, 1950.

FIG. 6
Battaglia, 1950.
Collezione privata.

Una di queste due, il *Vescovo*²⁵, fu danneggiata, per cui l'11 gennaio 1952 il Museo d'Arte Moderna di San Paolo, nella figura del suo presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, propose di comprarla per 100 mila lire, riconoscendo che la somma era esigua, ma confidando sul fatto che l'artista avrebbe accettato poiché l'opera sarebbe entrata in un museo²⁶.

Fontana verosimilmente non accettò, perché, come mi ha confermato Ana Gonçalves Magalhães, direttrice del Museo dell'Università di San Paolo, l'opera non figura nei musei della città. Senonché, come risulta da un'altra lettera del presidente della Biennale di San Paolo del 13 marzo 1952²⁷ [FIG. 7], il *Vescovo* risulta effettivamente venduto a un acquirente non specificato per 100 mila lire, meno un 5% per diritti di segreteria che andò alla Biennale di San Paolo. Nella scheda del *Vescovo*²⁸ Crispolti afferma che è

26 Vedi lettera dattiloscritta di due fogli di Francisco Matarazzo Sobrinho, su carta intestata "Museu de Arte Moderna de S. Paulo", datata "San Paolo, 11 gennaio 1952"; ASAC, *Mostre all'Estero, Biennali di San Paolo del Brasile 1950 - 1974*, b. 1, fasc. 4, *Corrispondenza col Museo di San Paolo e avv. Pacileo*.

27 Vedi lettera dattiloscritta di tre fogli, i primi due su carta intestata "I Bional

Museu de Arte Moderna de S. Paulo"; ASAC, *Mostre all'Estero, Biennali di San Paolo del Brasile 1950 - 1974*, b. 1, fasc. 5, *Corrispondenza relativa ai premi ottenuti dagli artisti italiani*.
28 CRSC, cfr. n. 48 SC 24. Nella medesima scheda si legge "n. 127", facendo probabilmente riferimento al catalogo generale dell'esposizione, consultabile online all'indirizzo <https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>;

re 35
20491
16 3
5

Il Museo di Rio de Janeiro ci ha pagato direttamente le 400.000 mila lire dal quadro di Campigli "Le due attrici" senza beneficiare del 20% concesso dall'artista.

Nelle 164.500 di diritti conteggiatici da Profili sono comprese le 20.000 di percentuale di Segreteria sul quadro predetto.

Dai 4.010.000 di cui parla la lettera di Profili, come somma finale da rimettere a Venezia, vengono detratte le 400.000 lire predette e le 320.000 del quadro "Diablo" di Campigli, che ci verrà pagato col tramite ufficiale.

Detratta anche la percentuale della Segreteria, rimangono £. 3.125.500.= che costituiscono l'effettiva rimessa che sarà fatta a Venezia.

VENDITE			
Pirandello "Bagnanti"	200.000	netto	190.000 ✓
Afro "Passeggiata archeol." e "Nuovo test."	230.000	"	218.500 ✓
Paulucci "Vele" e "Rada"	240.000	"	228.000 ✓
Morandi "Paese"	25.000	"	23.750 ✓
De Pisis "Il turco" "La Cout" e "Case a Br." (a Geiger ne vanno consegnate, per conto 480.000)	510.000	"	484.500 ✓
Campigli "Giocco a carte" (Gall. Domus)	" (450.000)	"	"
sc. 20%	" 360.000	"	342.000 ✓
- "Busto" (Sig.ra Pinto)	" (250.000)	"	"
sconto 20%	" 200.000	"	180.000 ✓
- "Nudo" (Museo di Rio de Jan.)	" (250.000)	"	"
sconto 20%	" 200.000	"	160.000 ✓
(sul "Nudo" la Seg. di San Paolo ha rinunciato alla percentuale di £. 10.000)			
Carra' "Il fiume"	" 200.000	"	190.000 ✓
Fontana "Il vescovo"	" 100.000	"	95.000 ✓
Bartolini "Poeta lungo il fiume" e "Fonte San Gennaro"	" 40.000	"	38.000 ✓
Maccari "Rit. di Morandi" e "Champagne"	" 25.000	"	23.750 ✓
Viviani "8 pezzi"	" 230.000	"	218.500 ✓
Vespignani "Mietitura" e "Scalo I"	" 120.000	"	114.000 ✓
Ciarrocchi "Gli am. di Via Valle" "Gli amanti alla pass. archeologica"	" 40.000	"	38.000 ✓
			£. 2.604.000
		Fazzini "Gatto"	" 475.000 ✓
		su £. 500.000 al netto	
			£. 3.079.000
			2.876.000
			273.000
			0.045.500
			3.079.000

stato esposto a San Paolo nel 1951 e, proveniente dalla medesima città di Franco Gerodetti, era posseduto da un collezionista di Tokyo. Osservando la foto dell'Archivio della Biennale e la pagina del catalogo della mostra di San Paolo che la riproduce, si vede che le opere coincidono [FIG. 8]²⁹.

Chiudo la breve parentesi su San Paolo ricordando che Fontana sarà invitato una seconda volta all'edizione del 1959, dove presentò dodici opere: il numero più alto tra gli artisti italiani partecipanti.

Alla Biennale di Venezia del 1954 Fontana presentò diciotto opere che comprendevano alcune delle sculture astratte degli anni

FIG. 7
Lettera del presidente della Biennale di San Paolo, Francisco Matarazzo Sobrinho, 13 marzo 1952.

FIG. 8
Vescovo, 1948.



trenta, ma anche un cospicuo numero di *Concetti spaziali*. Dopo una prima proposta di far scrivere la prefazione a Berto Morucchio, fu scelto invece Giampiero Giani, il quale realizzò uno dei testi più straordinari su Fontana, ponendosi come precursore assoluto nel campo della critica sull'artista italoargentino. Riassumendo, Giani indicò Fontana come una sorta di profeta, perennemente controcorrente, pervaso di una forza ma anche di una malinconia quasi esistenziale, e concludendo con la nota locuzione di Giovenale "propter vita, vivendi perdere causas (per vivere, mandare in rovina le ragioni dello stesso vivere)"³⁰.

Questa volta Fontana era speranzoso, per cui mandò molte lettere chiedendo gli spazi a disposizione, indicando il colore da

invece nel catalogo specifico della mostra era indicato al 122, si veda *Artistas Italianos de Hoje na Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo* Brazil outubro-dezembro

1951, trad. it. L. Marchiori, Venezia 1951, p. 48.
29 CRSC, cfr. n. 48 SC 24; quest'opera viene confermata in una collezione privata di Tokyo.

30 Vedi G. Giani, *Lucio Fontana*, in XXVII. *Esposizione Biennale Internazionale*

d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1954, pp. 113-115.

usare come sfondo alla sala³¹, fornendo indicazioni sui collezionisti³², in particolare per le opere degli anni trenta, per lo più architetti e ingegneri. Anche qui si pone uno dei tanti, piccoli problemi di filologia: a proposito di *Le ospiti*³³ [FIG. 9], Ludovico Barbiano di Belgiojoso indicò come anno di realizzazione il 1936/1937, mentre Fontana il 1934. Ora, si sa che per svariate ragioni non sempre gli artisti sono precisi, e Fontana non faceva eccezione; tuttavia, va sottolineato che Crispolti data quest'opera, in gesso colorato, al 1933 con un "?", ipotizzando che sia stata esposta quell'anno alla Galleria Milano di Barbaroux.

Ben presto però le illusioni di Fontana svanirono. Innanzitutto, Pallucchini gli comunicò che non poteva collocare opere al centro della sala, ma solo ai lati; inoltre, la superficie lineare non era di circa 38 metri, come riteneva, ma solo di 28, poiché si dovevano



FIG. 9
Le ospiti, 1933.

considerare le porte, gli scrisse il direttore di Segreteria. Gli venne comunque assegnata una piccola sala, la XIV, in condivisione con altri artisti ma soprattutto con la personale di Leoncillo. Fra le opere che Fontana espose, la famosa *Scultura astratta* del 1934 [FIG. 10], danneggiata e forse distrutta in quella Biennale, e altri celebri *Concetti spaziali*³⁴.

La delusione di Fontana fu grande. Al termine della mostra, il 30 novembre 1954 lo scultore inviò una lettera accorata a Pallucchini, scrivendo fra l'altro:



FIG. 10
Scultura astratta, 1934.

31 Vedi lettera manoscritta datata "Milano, 16 - 5 - 54", con pezzo di carta verde per indicare colore sfondo della sala; ASAC, *Arti Visive*, b. 53, *Esposizione Internazionale d'Arte del 1954*, fasc. Fontana Lucio - Studio: via Monforte, 23 - Milano; *Abitazione Via Porpora 12 - Milano. Mostra ciclica di scultura*; riprodotta in

Lucio Fontana. *Lettere*, cit., p. 157, lettera 161.

32 ASAC, *Arti Visive*, b. 53, *Esposizione Internazionale d'Arte del 1954*, fasc. Fontana Lucio, cit., lettera manoscritta, datata "Milano, 15 - 2 - 54"; riprodotta in Lucio Fontana. *Lettere*, cit., p. 154, lettera 156.

33 CRSDA, cfr. n. 33 SC 3.

34 Vedi ad esempio *Concetto spaziale*, CRSDA, cfr. n. 51 B 13. Per quanto riguarda la *Scultura astratta*, nessuna delle due citate in catalogo da Crispolti è riportata come esposta alla Biennale del 1954 (CRSDA, cfr. nn. 34 SC 12, 34 SC 13). Foto recenti, come precisa la Fondazione Lucio Fontana,

consentono di indicare quella esposta alla Biennale 1954, e danneggiata, come si vedrà dalla lettera dello scultore *infra* e nota 35, con la 34 SC 13, evidentemente realizzata da Fontana in un periodo successivo a quella distrutta del 1934, ma antecedente alla Biennale del 1954.

Purtroppo 2 tavolette astratte del "1932" mi sono arrivate rotte, ed una non è di mia proprietà, come pure è spezzata in due la scultura in ferro. I quadri spaziali malmenati vilanamente, di questo non tengo certamente responsabile la Biennale, però penso che alla mia sala è mancata la vigilanza dovuta. Vi sono fori strappati e manomessi. I responsabili della spedizione di ritorno non se ne sono accorti o hanno pensato che erano opere di nessun valore artistico? Come non sono stato preavvisato di questi danni?³⁵

La risposta del 4 dicembre 1954 di Pallucchini, apparentemente assai cordiale, in realtà fu assai acerba poiché sembrava imputare allo stesso Fontana la responsabilità di tali danni:

Caro Fontana [sono venuto a sapere che] le due tavolette astratte del 1932, giunte intere a Venezia, erano state danneggiate durante il collocamento da te stesso curato: infatti una delle due tavolette, da te applicata alla parete col mezzo di una striscia di carta gommata, è caduta per insufficienza di adesione del sostegno; l'altra, collocata momentaneamente su una base forse troppo stretta, e comunque non fissata al piede perché in periodo di prova, è caduta a terra prima dell'inaugurazione³⁶.

Pallucchini quindi concluse affermando che la vigilanza delle sale c'era stata, ma che non si poteva pensare che fosse in grado di impedire ogni mala azione.

Che differenza, nello stile e soprattutto nella considerazione di tali lavori, rispetto, per esempio, a un Piero Bottoni, proprietario di una *Tavoletta graffita* di Fontana del 1939, il quale, concedendo il prestito, raccomandò a Pallucchini il 15 marzo 1954 "che il gesso in particolar modo venga assicurato in relazione alla sua delicatezza e all'eccezionale rarità dell'opera dello scultore Fontana"³⁷!

Le perplessità del segretario della Biennale erano le medesime di molta stampa dell'epoca, che attaccò brutalmente Fontana, in particolare con il più importante giornale dell'epoca, il "Corriere

35 Lettera manoscritta, datata "Milano, 30 - 11- 54"; ASAC, *Arti Visive*, b. 53, *Esposizione Internazionale d'Arte del 1954*, fasc. *Fontana Lucio*, cit.; riprodotta in *Lucio Fontana. Lettere*, cit., pp. 157-158, lettera 163.

36 Copia lettera dattiloscritta, datata "Venezia, 4 dicembre 1954", ASAC, *Arti Visive*, b. 53, *Esposizione Internazionale d'Arte del 1954*, fasc.

Fontana Lucio, cit.; riprodotta in *Lucio Fontana. Lettere*, cit., p. 157-158, lettera 163, nota 1.

37 Lettera su carta intestata "prof. dott. Arch. Piero Bottoni - Via Rugabella 9 - tel 876 . 503 - Milano", datata "Milano 15 marzo 1954 pr. N. 1147/C.B", ASAC, *Arti Visive*, b. 53, *Esposizione Internazionale d'Arte del 1954*, fasc. *Fontana Lucio*, cit.

della Sera" e il suo inserto settimanale, "La Domenica del Corriere". Leonardo Borgese scrisse infatti:

Fummo amici, Lucio, nel tempo dei neri capelli, quando tu eri un guizzante scultore impressionista lombardo [?!]. E adesso? Adesso fontana è un disperato. Ce lo confida lui col suo onesto sorriso da muratore. Dispera dell'arte. Anche lui. [...] E se facessimo dello "spazialismo"? e [sic] se facessimo dei buchi in fila nella carta o nella tela? [...] Fontana, infatti, fa questo, alla lettera, e questo - buchi cioè e pezzi d'antracite - gli espone la XXVII Mostra Biennale Internazionale d'Arte. Domani l'arte vivrà. Oggi ammazziamola, oggi è morta. Il guaio che è difficile che da un morto nasca mai un vivo³⁸.

Le stroncature del "Corriere" aprirono la strada, specialmente in Norditalia, a una pletora di giudizi analoghi, che partivano, per lo più ironizzando, dalla ricordata prefazione di Giampiero Giani alla sala di Fontana³⁹. Tali giudizi si riflessero anche sulla stampa straniera: fu il caso, ad esempio, di due periodici olandesi, che parlarono dei suoi "ghiribizzi" e di lui come il principe dei "ciarlatani", ponendo peraltro come riproduzione - una delle migliori in tutta la stampa dell'epoca - un *Concetto spaziale* del 1951⁴⁰ [FIG. 11].

Un aspetto poco conosciuto è che un certo numero periodici centro-meridionali, pur non 'sdoganando' del tutto Fontana, tuttavia non ne parlarono completamente male⁴¹.

38 Così L. Borgese, *Domani l'arte vivrà*, "Corriere della Sera", Milano, 19 giugno 1954. Una stroncatura non meno feroce lo stesso autore redasse nella "Domenica del Corriere" dell'11 luglio 1954, dove affermò che i "buchi" di Fontana erano già stati inventati da Arp e da Moore, e dove biasimò tutta l'arte contemporanea, a partire da Capogrossi.

39 Ad esempio, G. Valzelli, *Gli italiani alla XXVII Biennale di Venezia*, "Il Giornale di Brescia", 17 giugno 1954, affermò: "Di Lucio Fontana - ahinoi - ha detto tutto ciò che si poteva dire il presentatore Gianpiero Giani: 'Un Buco in una superficie tesa è il confine ultimo del suo viaggio'". Egidio Bonfante, invece, in *La scultura alla XXVII Biennale. Troppe galline covano le uova di Arp*, "La sentinella del canavese", 9 luglio 1954, annotò: "Se con Arp stiamo assistendo alla michelangiolesca strage di pittori (e a quella più recente operata da Picasso), alla strage egli scultori, il caro amico Lucio Fontana, il valente ed estroso ceramista che conoscemmo, ci fa chiudere questa rapida rassegna mettendoci di fronte al nulla: 'Un buco,

in una superficie tesa, è il confine ultimo del suo viaggio' (G. Giani), ma, confidiamo, non sia l'ultimo traguardo che la scultura si prefigge". Concludo con un terzo articolo, un redazionale del "Messaggero Veneto" di Udine del 10 settembre 1954, che iniziando con Giani sproloquì di "ghiribizzi" di Fontana, posponendolo nettamente a Leoncillo.

40 Vedi il redazionale *Het zijn zware benen die de kunst doorwaden* [Ci vogliono gambe robuste per guardare l'arte], "Dagblad voor Noord-Limburg", del 5 agosto 1954 - da dove è presa la riproduzione - e l'articolo di F.W. Visser nell'"Eindhovens Dagblad", del 17 luglio 1954, che ripropone la stessa immagine.

41 Per esempio, E. Mastrodonardo, *Le correnti di punta nella scultura italiana alla Biennale*, "Idea", 5 dicembre 1954; U. Ferroni, *Cinque personali e poca scultura a Venezia*, "Giornale dell'Isola", 11 settembre 1954; ma soprattutto C. Barbieri, *La scultura italiana alla XXVII Biennale di Venezia*, "Il Mattino", 10 settembre 1954: in assoluto una delle recensioni più positive di Fontana.



FIG. 11
Riproduzione di un *Concetto spaziale* (in "Dagblad voor Noord-Limburg", 5 agosto 1954).

Ovviamente anche alcuni periodici del nord accolsero benevolmente l'artista italoargentino⁴².

Fontana non partecipò alla Biennale del 1956 ma a quella del 1958 con un'altra personale. Erano successe nel frattempo molte cose. Anzitutto, al posto di Pallucchini come segretario generale era subentrato Gian Alberto Dell'Acqua; in secondo luogo, era stato costituito un Comitato di consulenza, ufficialmente quale ausilio al presidente, ma in realtà uno strumento di controllo dell'attività della sottocommissione: prova ne sia il fatto che due membri di quest'ultima, Felice Casorati e Sergio Bettini, erano diventati anche membri dello stesso Comitato.

42 Basterebbe qui nominare Raffaele Carrieri (*Gli scultori spaziali stanno bene all'aperto*, "Epoca", 4 luglio 1954) che scrisse: "Con buchi o senza buchi Fontana è sempre qualcuno!"; oppure Leonardo Sinigalli (*Sempre inventando*, "Civiltà delle macchine", II, 5, settembre 1954, p. 37 – da cui è tratta la [FIG. 12], che lo avvicinò a Picasso e a Calder: "Fontana ha un bel cervello, ma non gli sarebbe bastato il fosforo di un ciclope a fabbricare le sue statue, i suoi monili, i trabiccoli metallici e i buchi. Fontana è un artigiano più vicino ai figurinisti, ai tappezzieri, agli architetti, più vicino a Picasso,

insomma, che non agli intellettuali tipo Dalì. Si sa dove finiscono gli intellettuali tipo Dalì. Si sa pure dove arrivano i Picasso e i Calder"; o ancora, Agnoldomenico Pica, che in *Lucio Fontana* ("La Biennale di Venezia", 19-20, aprile-giugno 1954, p. 80) stigmatizzò come fosse mediante la "continua, implacabile, irrequieta e perfino violenta tensione dello spirito inventivo, della necessità creativa, demiurgica, dell'impegno primordiale (nel senso della produzione di forme assolutamente nuove, inesemplate) che tutta l'opera di questo artista deve essere avvicinata e valutata".

Le discussioni vertevano specialmente, si apprende leggendo i verbali, sull'opportunità di preparare una grande mostra d'arte sacra; al punto che Bettini minacciò le dimissioni nel caso si fosse realizzata. A inizio gennaio, inoltre, filtrarono indiscrezioni che la Biennale sarebbe stata soprattutto all'insegna dell'"astrattismo" – parola che inglobava tutto il modernismo – con relativa campagna di stampa che vedeva, come Orazi e Curiazi, in favore Venturi e contrario Longhi, che anzi si dimise. Ma per ciò che qui interessa, in una delle riunioni della sottocommissione, che si incontrò il 29 e 30 dicembre e il 4 e 5 gennaio – il resoconto non indica in quale di queste riunioni –, allorché si passò a fare proposte sugli artisti da invitare, uno dei membri della stessa, Renato Birolli (gli altri erano,

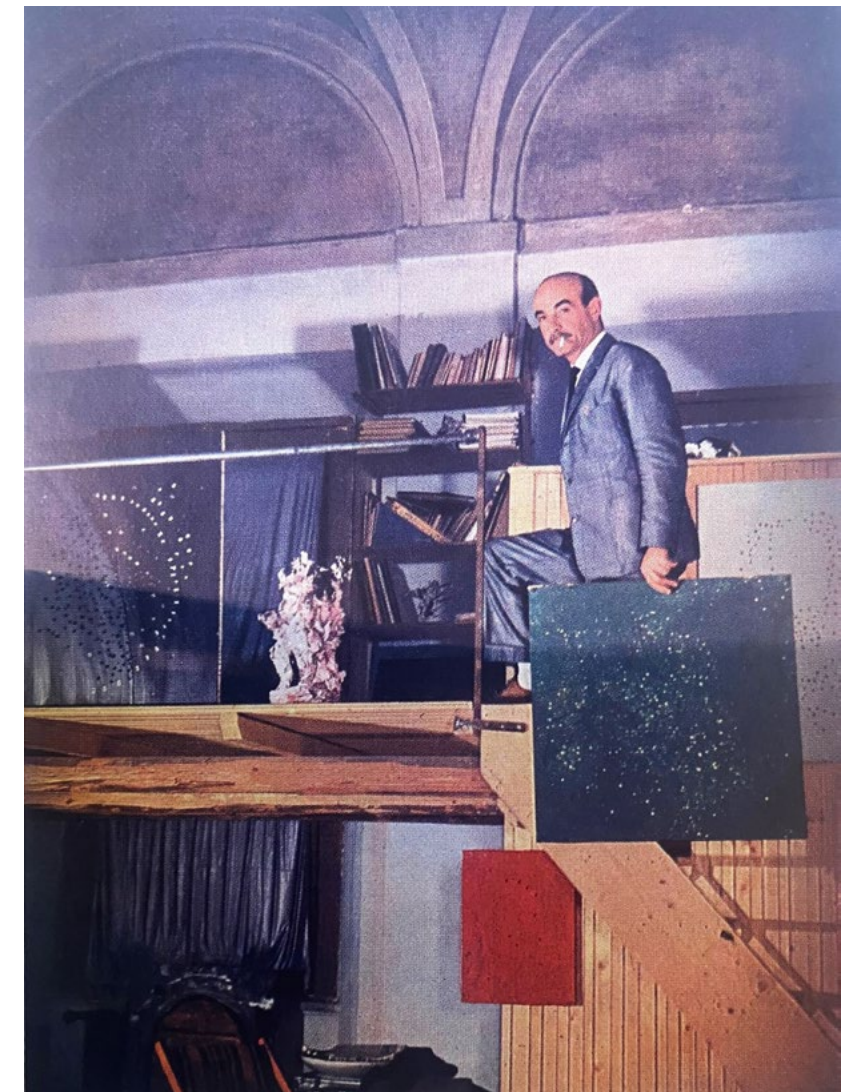


FIG. 12
Lucio Fontana nello studio di Corso Monforte a Milano (in "Civiltà delle Macchine", 5, settembre 1954).

oltre ai ricordati Casorati e Bettini, Pericle Fazzini, Bruno Saetti, Pietro Zampetti – direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia – e Gian Alberto Dell'Acqua, dichiarò quanto segue.

Riporto per intero le sue affermazioni, le cui parole penso siano tutto sommato fedeli in quanto spesso i verbali erano stenografati:

Vorrei fare una proposta e ne spiego le ragioni se mi verranno chieste: Fontana. Le ragioni sono queste: io mi sono accorto che da qualche tempo, anzi da vari anni, molti "nipotini" minori, quando non dire sbagliati, di Fontana lo defraudano continuamente, compresi i critici, di un valore che ha avuto; porto dei nomi: Bertagnin, Paganin, Broggin, l'ultimo Tavernari, portati come creatori di una situazione che è già stata scontata e documentata da Fontana. Mi pare che non sia solo un fatto di giustizia, ma è recuperare veramente alla storia il suo vero fuoco, il suo vero centro originario. Queste solo le ragioni per cui io porto Fontana⁴³.

Dell'Acqua replicò proclamandosi "d'accordissimo", osservando tuttavia che aveva già avuto una personale; Birolli commentò: "Una mostra molto mal fatta, piena di 'buchi', ha 'bucato' anche lui. Fontana è uomo di forte talento, ma non bisogna lasciargli ordinare la sua mostra". Acconsentirono tutti, avvertendo però, con Casorati, che "non gli si può far fare una grande mostra".

Evidentemente nemmeno Birolli apprezzava i "buchi", o perlomeno non li comprendeva. Ma a quella data i critici che li capivano si contavano sulle dita di una mano: fra questi, Guido Ballo, che scrisse la prefazione all'artista in catalogo⁴⁴. Fra le rare eccezioni, il giovanissimo Toni Toniato, che sulla rivista "Evento", recensendo questa Biennale, mise Fontana accanto a Wols, Tobey, Tàpies, Pollock, stigmatizzandone soprattutto la ricerca dello "spazio agito" e dello spazio "vuoto"⁴⁵.

Guardando rapidamente le schede di notifica delle 27 opere presentate⁴⁶, tutte erano di proprietà dell'artista; con un'unica, importante eccezione, un "barocco", direbbe Crispolti, misto di olio e altri materiali quale allusione alla continuità tra materia e spazio: il *Concetto spaziale, Crocifissione, Golgotha* [FIGG. 13-14], posseduta dall'ingegner Boschi, ora nella collezione Boschi-Di Stefano di

43 ASAC, *Arti visive*, b. 83, XXIX Esposizione Internazionale d'Arte 1958. Presidenza – Sottocommissione 1957-58, fasc. XXIX Biennale – Sottocommissione per l'Arte Figurativa.

44 Vedi G. Ballo, *Lucio Fontana*, in XXIX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1958, pp. 19-21.

45 Vedi T. Toniato, XXIX Biennale, "Evento. Critica e cronaca delle Arti", luglio 1958, pp. 11-12 e passim.

46 ASAC, *Arti visive*, b. 84, Esposizione Internazionale d'Arte del 1958. Inaugurazione, ospitalità, varie 1957-58, fasc. XXIX Biennale Internazionale d'Arte 1958 – Schede di notificazione Italia.

Milano, che il proprietario assicurò per 2 milioni, raccomandando di non esporlo al sole per non danneggiarlo⁴⁷.

Tra le opere esposte figurava la *Scultura astratta* del 1934⁴⁸ – assai simile a quella esposta all'esposizione del 1954 e verosimilmente distrutta – che sarà presentata anche alla Biennale del 1966 e acquistata dalla GAM Torino; il *Concetto spaziale, Forma*⁴⁹, ora alla Pinakothek der Moderne di Monaco; ma in particolare il già citato *Golgotha*.

Un breve cenno alla stampa, che anche questa volta in buona parte stroncò inesorabilmente la Biennale: emblematico, come sempre, il caso di Leonardo Borgese, che parlò di lui come dell'autore di "tele nere bucherellate"⁵⁰; ma anche, nella stampa di sinistra, quello di Dario Micacchi, che biasimò la vocazione mercantile dei "furbi astratti e spaziali internazionali di fama come il francese Manessier, o come il Fontana, il quale si cimenta addirittura con le *Tavole di Mosè e Il Golgota*"⁵¹.

FIG. 13
Concetto spaziale, Crocifissione, Golgotha, 1956.

FIG. 14
Concetto spaziale, Crocifissione, Golgotha, 1956. Milano, Comune di Milano, collezione Boschi-Di Stefano.



47 *Ibidem*. CRSDA, cfr. n. 56 BA 10.

48 CRSDA, cfr. n. 34 SC 13; vedi anche supra, nota 34.

49 CRSDA, cfr. n. 58 I 7.

50 Vedi L. Borgese. *Il "nulla" alla Biennale*,

"Domenica del Corriere", 6 luglio 1958.

51 Vedi D. Micacchi, *L'astrattismo mercantile sommerge la XXIX edizione della Biennale d'arte*, "L'Unità", 14 giugno 1958.

Arrivo rapidamente all'epilogo, ricordando la sua partecipazione alla XXXII. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1964 nella Mostra dei musei⁵², in cui oltre al *Concetto spaziale* della GNAM⁵³ ne presentava uno del museo di Krefeld, accanto a opere di Tàpies, Burri e Yves Klein dello stesso museo, valutato in marchi tedeschi per un corrispettivo di quasi due milioni di lire dell'epoca⁵⁴.

Alla Biennale del 1966 finalmente l'Ente veneziano realizzò un servizio fotografico dell'allestimento della sua personale con *Concetti spaziali, Attese* [FIG. 15]⁵⁵, eseguito da Carlo Scarpa. All'ultima sua partecipazione, nel 1968, presentò un *Ambiente spaziale*⁵⁶.

52 Vedi *Catalogo della XXXII. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1964, pp. 26 e 44, rispettivamente *Concetti spaziali* del Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld e della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

53 CRSDA, cfr. n. 59-60 B 1.

54 ASAC, *Arti visive*, b. 112, *Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali*, fasc. IV, XXXII Biennale 1964 - Schede di notifica Mostra dei Musei.

55 CRSDA, cfr. n. 66 A 2. ASAC, *Fototeca artisti*, b. 48, *Biennale del 1966*. Vedi anche il relativo *Catalogo della XXXIII.*

Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1966, al cui interno si trovano la presentazione di Nello Ponente alla rassegna *Aspetti del primo astrattismo italiano, Milano-Como 1930-1940*, e quella di Gillo Dorfles specifica sulle *Attese* di Lucio Fontana, pp. 15-18, e 43-44.

56 CRSDA, cfr. n. 68 A 1. ASAC, *Fototeca*, b. *Fontana Lucio*, inv. 4472. Vedi anche, nel *Catalogo della XXXIV. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale), Venezia 1968, *Ambiente nero*, p. LV, n. 35.



33^biennale di venezia 1966 ITALIA
LUCIO FONTANA: - Veduta d'insieme -
fototeca a.s.a.c. foto giacomelli n°637

FIG. 15
Veduta della personale di
Lucio Fontana alla XXXIII.
Esposizione Internazionale
d'Arte di Venezia del 1966,
allestimento di Carlo Scarpa.

DEVENIR DE FONTANA. TORINO 1959-1962

Giorgina Bertolino

TORINO 61

Nell'introdurre questo saggio – una ricognizione sui rapporti tra Lucio Fontana, Torino e il suo sistema dell'arte nei primi anni sessanta¹ – mi affido ai titoli di un libro, *Devenir de Fontana*, e di un Ambiente, "Fonti di energia", soffitto di neon per "Italia 61"². Entrambi risalgono al 1961, data nodale nella storia della città, organizzatrice delle grandi mostre di Italia 61 per il centenario dell'unità nazionale. Il libro e l'ambiente, i loro titoli, aprono un immaginario capiente e mi pare possano riassumere e restituire il ruolo che Fontana ha svolto nel contesto culturale torinese, artista in *divenire*, oltre l'età e la fama, fonte e modello di una inesauribile *energia* di ricerca e di lavoro.

"Vediamo dunque Fontana ora divenuto Fontana, o piuttosto un Fontana in incessante evoluzione", esorta Michel Tapié nel testo della monografia *Devenir de Fontana*³. La "fisionomia", spiega, è quella del "pioniere, dell'animatore, del creatore", con la postura del maestro ma "nel senso orientale del termine"⁴. La pubblicazione, un'edizione di pregio, è nata a Torino, tra gli spazi dell'International Center of Aesthetic Research (ICAR) di Michel Tapié e la Fratelli Pozzo, industria poligrafica, editrice d'arte con la "Collana di studi per una nuova estetica", diretta dall'artista Ezio Gribaudo⁵. Il volume cartonato è rivestito in tela nera, avvolto da una sovracoperta fustellata color argento, percorsa da un tracciato di fori, una costellazione di trentacinque 'buchi', risaltati sul fondo scuro sottostante⁶ [FIG. 1].

Fontana, scrive Tapié, si preoccupa ben poco "degli aneddoti, delle biografie, della storia e delle storie" e nutre "un profondo orrore" verso il "termine 'retrospettivo'"⁷. Come ha osservato Luca Massimo Barbero, "il Fontana che giunge gradualmente a Torino, con varie esposizioni e momenti pubblici, è colmo di una energia di crisi"⁸. La crisi, nella sua tonalità attiva ed estroversa,

1 Questo il tema assegnatomi per l'intervento al convegno *Lucio Fontana. Origini e immaginario*, al quale non ho potuto partecipare. Ringrazio i curatori per avermi invitata a contribuire alla presente pubblicazione con questo testo, per cui ho avuto modo di rileggere i saggi di Luca Massimo Barbero, *Scandalo a Torino. Lucio Fontana: una cronaca 1959-1969* e *Lucio Fontana per Italia 61. "Fonti di energia"*, rispettivamente alle pp. 19-71 e pp. 187-217 del volume da lui curato, *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino 2010, alle cui ricerche ho preso parte, insieme ad Alessandro Botta, Giovanni Franchino e Francesca Pola, e per il quale sono autrice di due saggi.

2 CRSDA, cfr. n. 61 A 2.

3 M. Tapié, *Devenir de Fontana*, Torino 1961, p. n.n.

4 Ivi, p. n.n.

5 La collana è annunciata nel volume, M. Tapié, *Morphologie autre*, Torino 1960. Nella monografia del 1961 è invece registrata come "Collezione" dell'ICAR. Sul rapporto tra Gribaudo e Fontana, cfr. A. Botta, *Ezio Gribaudo, in Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023, pp. 287-288.

6 Della sovracoperta esiste una variante con un taglio al centro, su fondo argento. Il volume fu pubblicato in edizione italiana, inglese e francese (Guy Le Prat Éditeurs).

7 M. Tapié, *Devenir*, cit., p. n.n.

8 L.M. Barbero, *Scandalo a Torino*, cit., p. 32.

e l'ostilità verso la dimensione storiografica sono gli antidoti che contrastano il rischio della stasi, a favore del *devenir*, condizione mobile e vitale della pratica concettuale e creativa dell'artista. Enfaticizzato dal titolo del libro, il termine ha un antecedente in *Structures en devenir*, la collettiva alla Galerie Stadler di Parigi, diretta da Tapié, che nel 1956 ha invitato Fontana a esporre insieme ad Accardi, Capogrossi, Mathieu e Tobey, tra gli altri⁹. Per il critico francese, che preferisce definirsi *amateur*, il *devenir* è un principio esistenziale e morfologico, una qualità della vita e dell'arte, quasi un'onorificenza, sempre attento com'è a certificare anche per sé e per la propria scrittura uno status in viaggio, come prova la firma a chiusura del testo: "Michel Tapié / Torino-Tokyo, agosto 1961"¹⁰. Le opere di Fontana gli serviranno in questi anni per mobilitare le etichette di *Informel* e di *Art autre*, che lui stesso ha coniato, spostandole verso i domini della *morphologie* e del *Baroque* e le nozioni di *ensembles* e di *ordre*. "L'avventura è altrove, molto elevatamente protesa verso l'esplorazione cosciente dell'altro mondo fantastico che ci è stato rivelato dalla scoperta delle strutture *cantoriennes* e degli spazi astratti"¹¹.



FIG. 1
Copertina di M. Tapié,
Devenir de Fontana,
Torino 1961.

9 Per i rapporti tra Fontana e Stadler, cfr. S. Bignami, *Stadler, Rodolphe*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 495-496. Si veda inoltre il

contributo della stessa autrice nei presenti atti.

10 M. Tapié, *Devenir*, cit., p. n.n.

11 Ivi, p. n.n.

Dopo l'impiego millenario delle materie ed energie corporee [...], dopo l'estensione prodigiosa e simultanea del vedere, dell'udire e del conoscere anche oltre il sensibile, si apre ora all'uomo un varco astrale sulle dimensioni infinite, dianzi concepibili solo nella poesia e poi nel calcolo scientifico¹².

La voce è quella di Gio Ponti, impegnato a riassumere i principi che ha seguito nell'allestimento dell'*Esposizione Internazionale del Lavoro a Italia 61*, con l'incarico di architetto ordinatore. Anche Ponti, come Tapié, parla di avventura, l'"illimitata avventura" di "una civiltà in avvento", nella quale scienziati, architetti e artisti sono chiamati a cooperare¹³.

Gio Ponti e Lucio Fontana si conoscono e frequentano dagli anni trenta e sono legati da reciproca stima. L'architetto dovette sicuramente apprezzare la presenza nella grande *Esposizione Internazionale del Lavoro dell'Ambiente* dell'artista, uno spazio a pianta ottagonale solcato da una fitta tessitura di luci al neon¹⁴. *Fonti di energia* è il nucleo luminoso della sezione italiana, a sua volta al centro del Palazzo del Lavoro [FIG. 2]. Progettato da Pier Luigi e Antonio Nervi e costruito in pochi mesi, l'edificio è il "Palazzo di Cristallo" dell'expo torinese, un "cubo di ferro e cristallo"¹⁵, sorretto da sedici possenti colonne di cemento armato, destinato a durare oltre la manifestazione e oggi emblema in rovina delle ambizioni fuori scala della Torino di allora. Forma di luce nelle fotografie notturne [FIG. 3], è l'apice del quartiere fieristico ed è parte di un articolato piano urbanistico, concepito per riqualificare la zona del lungo fiume, in continuità con il Parco del Valentino. L'architettura dei Nervi e la mostra che ospita costituiscono il cardine del dispositivo teorico e ideologico dell'intera operazione, pensata per celebrare il centenario, convalidando il contributo di Torino quale "città industriale che ha dato alla nazione la fisionomia di una nazione moderna"¹⁶.

12 G. Ponti, *L'ordinamento interno dell'esposizione*, in *La Celebrazione del Primo Centenario dell'Unità d'Italia*, a cura del Comitato Nazionale per la Celebrazione del Primo Centenario dell'Unità d'Italia, Torino 1961, pp. 531-532.

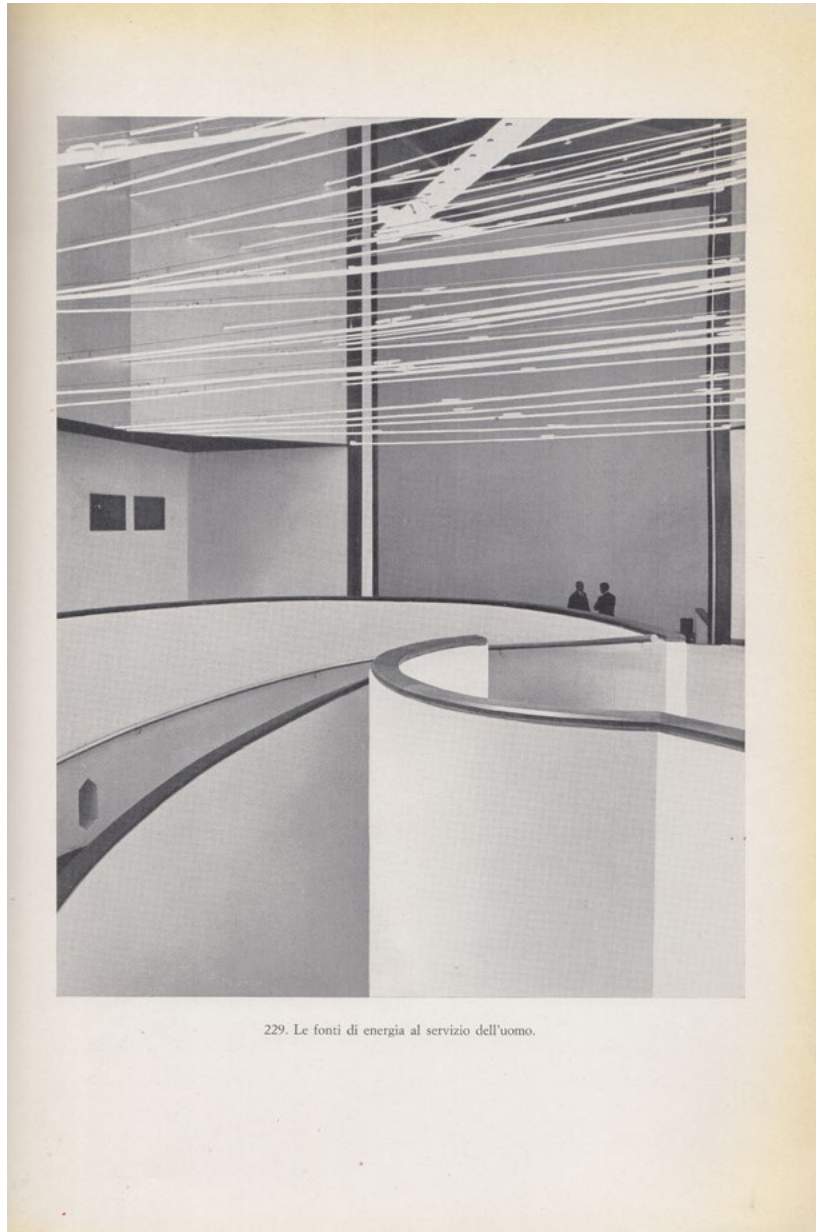
13 Ivi, p. 532.

14 Su questo ambiente, cfr. S. Setti, *Fonti di energia*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 252-253 e *Lucio Fontana*

Ambienti/Environments, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca), a cura di M. Pugliese, B. Ferriani e V. Todoli, Milano 2018.

15 L. Carluccio, *Stamane l'inaugurazione di Italia '61. Carattere architettonico delle mostre*, "Gazzetta del Popolo", 6 maggio 1961.

16 M. Motta, *Un consuntivo della Esposizione*, in *La Celebrazione del Primo Centenario*, cit., p. 484.



229. Le fonti di energia al servizio dell'uomo.

FIG. 2
 Fonti di energia, 1961 (in
 La Celebrazione del Primo
 Centenario dell'Unità
 d'Italia, a cura del
 Comitato Nazionale per
 la Celebrazione del Primo
 Centenario dell'Unità
 d'Italia, Torino 1961).

FIG. 3
 Una visione notturna
 (in La Celebrazione
 del Primo Centenario
 dell'Unità d'Italia, a cura
 del Comitato Nazionale
 per la Celebrazione
 del Primo Centenario
 dell'Unità d'Italia,
 Torino 1961).



175. Una visione notturna.

Nella città-fabbrica, che ha appena raggiunto il milione di abitanti ed è segnata da un imponente fenomeno migratorio, il centenario rischia di trasformarsi – avverte Saverio Vertone, il giorno dell'inaugurazione – nella combinazione tra “una specie di gigantesco ‘Risorgimento Show’” e “una parata pubblicitaria del neocapitalismo FIAT”¹⁷.

Per sei mesi, in tutti i casi, il Crystal Palace torinese si trasforma in un vero e proprio *science center*, improntato alla fiducia nel progresso (ma con una sottolineatura su interrogativi e complessità) e organizzato intorno al tema *L'uomo al lavoro. 100 anni di sviluppo tecnico e sociale: conquiste e prospettive*. Mentre la sezione estera (con ventuno tra organizzazioni internazionali e stati stranieri) ha un “carattere più specialistico e scientifico”, quella italiana ha l'obiettivo “di offrire una sintesi spettacolare di tutte le conquiste tecniche e sociali dell'ultimo secolo”¹⁸. Suddivise in capitoli, sono consegnate alla rilettura di aziende pubbliche e private, tra cui Olivetti, Fiat e Rai. La sezione italiana è un vero e proprio laboratorio, nel

17 S. Vertone, *Il festival del “miracolo”, “l'Unità”, 6 maggio 1961.*

18 A. Rossi, E. Tavallini, *Il contenuto*

culturale dell'esposizione, in La Celebrazione del Primo Centenario, cit., p. 497.

quale collaborano architetti (Franco Albini, Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Ettore Sottsass Jr.), grafici, artisti e designer (Franco Grignani, Max Huber, Bruno Munari), il pittore Renato Guttuso e gli scultori Fausto Melotti e Lucio Fontana.

Il titolo dello "spettacolare" ambiente di Fontana coincide con il tema del capitolo, dedicato a illustrare "la fase dell'energia meccanica e la fase dell'energia atomica", sino agli studi sulle nuove sorgenti, "il sole e le maree"¹⁹. La realizzazione del padiglione, disegnato dagli architetti Gianemilio e Piero Monti e Anna Bertarini, con il concept grafico di Albe Steiner, è sostenuta da un pool che comprende l'Associazione Nazionale Imprese Produttrici e Distributrici di Energia Elettrica (ANIDEL), l'ENI, Ente Nazionale Idrocarburi, e le succursali italiane di BP, Esso, Gulf, Mobil e Shell²⁰.

L'ambiente con il quale Fontana interpreta la committenza (sul versante dell'energia nucleare e delle sue applicazioni civili) è un volume accessibile da una scala-rampa elicoidale che conduce verso una campata di tubi al neon, a luce fluorescente, disposti su sette livelli, a distanza irregolare. La struttura luminosa modifica la percezione dello spazio e la sensazione di verticalità è intensificata dalla relazione tra la tessitura di neon e i tagli vetrati del soffitto di Nervi, lasciato programmaticamente a vista dall'allestimento generale di Ponti. L'ambiente sembra materializzare quella "sostanza luminosa e malleabile" evocata da Fontana, allievi e amici nel *Manifesto Blanco* del 1946, strumento di una futura "arte tetradiimensionale"²¹. Come ha sottolineato Barbero, *Fonti di energia* è fra gli ambienti "più maturi" dell'artista, "sicuramente il più vasto e impegnativo"; è una "tempesta di energie"²². Un varco astrale.

UNA CONVERGENZA DI LINEE D'ENERGIA

Due anni prima di *Italia 61*, Fontana aveva partecipato con *Concetto spaziale, Attese* (1959)²³ ad *Arte Nuova. Esposizione Internazionale di pittura e scultura*, inaugurata il 4 maggio 1959 nelle sale del Circolo degli Artisti a palazzo Graneri. Il livello, osservava Luciano Pistoï in catalogo, è quello della mostra di una capitale (Parigi, New York, Tokyo o Barcellona) e se è a Torino lo si deve, scrive, a "una particolare convergenza di linee d'energia"²⁴.

Pistoï fa parte del comitato organizzatore, con Angelo Dragone e Soichi Tominaga, a fianco di Michel Tapié, cui si deve il format

19 Ivi, pp. 502-503.

20 A. Rossi, E. Tavallini, *Il settore italiano*, in *La Celebrazione del Primo Centenario*, cit., p. 577.

21 Lo cito dal testo ripubblicato in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), a cura di A. Passoni, Torino 1970, p. 33.

22 L.M. Barbero, *Lucio Fontana per*

Italia 61, cit., pp. 189 e 206.

23 CRSDA, cfr. n. 59 T 64.

24 L. Pistoï, testo introduttivo, in *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura. Ikebana di Sofu Teshigahara*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri), a cura di A. Dragone, Torino 1959, p. n.n.

espositivo impostato come *confrontation internationale*, secondo il modello che ha sperimentato a cominciare da *Véhémences confrontées*. La mostra torinese mette in campo una pluralità di forze: nasce dalla collaborazione tra il Circolo degli Artisti e l'Associazione Arti Figurative ed è l'esito di un inedito concerto di enti pubblici, aziende e privati, partecipi al finanziamento del progetto²⁵. I settantuno artisti invitati, ciascuno con un'unica opera (a eccezione delle quattro di Fautrier), provengono da America, Europa e Giappone, le aree entro cui Tapié ha costruito la propria *expertise* di *amateur* e critico errante, estendendo il territorio dell'Informale e dell'Art *autre* a una geografia transcontinentale. Sul catalogo, il titolo *Arte Nuova* è declinato in inglese, giapponese e francese e gli artisti sono raccolti in tre "zone culturali"²⁶, una dicitura che denota un diverso approccio rispetto ai tradizionali confini nazionali e alle diplomazie dell'arte.

Il *Concetto spaziale, Attese* di Lucio Fontana [FIG. 4], esposto nelle sale del palazzo seicentesco, è parte del recentissimo ciclo dei *Tagli*, qui incisi in orizzontale sulla superficie della tela, concentrati e cadenzati nella fascia cromatica centrale, accesa dall'uso dell'oro, il "colore/materia" che, come ha notato Barbero, "anticipa l'interesse nelle potenzialità del 'metallo'"²⁷. Sotto i soffitti decorati e affrescati, il *Concetto spaziale* solcato da sei tagli condivide spazio e pareti con il *Ferro T* di Burri, la *Superficie n. 27* di Capogrossi, *Donna in piedi* di de Kooning, *Clodoveo* di Mathieu, *l'Arrossage* di Pollock, il *Sole e inchiostro* di Tobey e le "pitture" (così in catalogo) di Domoto, Imaï, Onishi e Shiraga [FIG. 5]. Significativa, almeno per l'epoca, la rappresentanza delle artiste donne (tra le quali Accardi, Falkenstein, Krasner, Tanaka) e rilevante quella degli artisti torinesi, da Luigi Spazzapan, scomparso da poco e omaggiato sulla copertina del catalogo, a Franco Assetto e Franco Garelli, coinvolti nella preparazione della mostra²⁸. Ai loro tre nomi sono riconducibili alcuni dei motivi del recente trasferimento di Tapié a Torino.

25 Il costo complessivo della mostra raggiunse la cifra di oltre otto milioni di lire, cfr. J. Evezard, "Un Art Autre". *Le rêve de Michel Tapié*, Dijon 2023, p. 263.

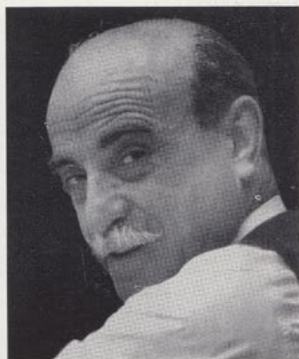
26 Nel catalogo *l'Indice degli espositori per zone culturali (Indice degli espositori per aree di cultura, nell'indice generale)* precede quello alfabetico, *Arte Nuova*,

cit., p. 112.

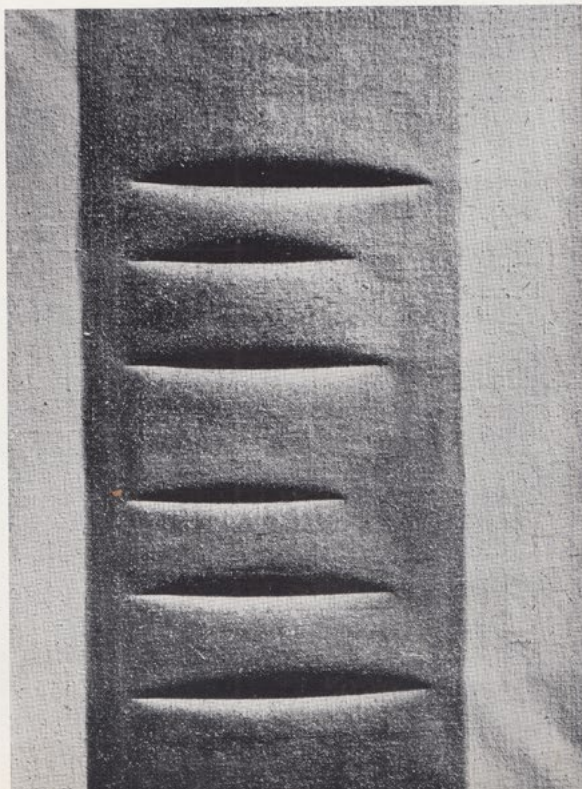
27 L.M. Barbero, *Scandalo a Torino*, cit., p. 39.

28 I loro nomi sono citati tra i "promotori", insieme a Tapié, Pistoï e Dragone, in mar. ber. (M. Bernardi), *Quadri astratti e squisitezze floreali*, "La Stampa", 5 maggio 1959. Sulla fase preparatoria della mostra, cfr. J. Evezard, "Un Art Autre", cit., p. 262.

Nato a Rosario di Santa Fè (Argentina), da genitori italiani, il 19 febbraio 1899, dall'età di sei anni vive a Milano. Ha studiato scultura a Brera, con Wildt, e dal 1930 milita nell'avanguardia. La sua prima personale di scultura astratta si è tenuta infatti a Milano in quell'anno nella *Galleria del Milione*. Nel '34 aderì al gruppo « Abstraction-Création » di Parigi; si dedicò poi alla ceramica eseguendo per la fabbrica di Sèvres alcune sculture a gran fuoco. Nel '46 a Buenos Aires pubblicò il « Manifesto blanco » anticipazione di quello sull'« Arte spaziale » da lui ideato ed edito a Milano nel 1947. Muovendo dalla lezione di avanguardia di Boccioni e del Futurismo e legando al movimento artisti, letterati ed architetti, nel marzo del '48 pubblicò il Secondo manifesto degli « Spaziali » firmato anche da altri esponenti della cultura milanese. Nella *Galleria del Naviglio*, a Milano, nel febbraio del '49 allestì per la prima volta un « ambiente spaziale, con forme spaziali ed illuminazione a luce nera ». Numerosissime esposizioni l'hanno annoverato tra gli esponenti d'ogni avanguardia, in Italia e all'estero in ogni continente.



Lucio FONTANA



* Concetto spaziale:
attese - 1959.
(120 x 165)

43

FIG. 4
Concetto spaziale, Attese, 1959 (in *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura. Ikebana di Sofu Teshigahara*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, Torino 1959).



Capogrossi Domoto Appel Goldberg

Damian Boille Mathieu



Riopelle

Tobey

Riopelle Wessel Et. Martin



FIG. 5
an. dra. (A. Dragone), *Cronaca iconografica della mostra* (in *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura. Ikebana di Sofu Teshigahara*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, Torino 1959).

Il maestro di *Arte Nuova* è Sofu Teshigahara, autore di un ikebana monumentale, realizzato *site specific* con tronchi, fiori e metallo nel cortile del palazzo (in una cerimonia-performance riservata a pochi testimoni)²⁹, e del gruppo di "radici-sculture" presentate in mostra, dopo aver "attraversato gli Oceani", chiuse dentro casse "di 'attrezzi agricoli'"³⁰.

La convergenza di linee di energia ha prodotto un *rencontre* di levatura internazionale, rivelando le capacità di un piccolo gruppo di lavoro, una nuova cerchia. Fondata sull'alleanza Tapié-Pistoi, *Arte Nuova* modifica gli equilibri della scena torinese riconfigurando la ricezione dell'arte e delle sue storie recenti, secondo traiettorie inedite. L'impatto non è privo di attriti: lo si comprende dalle recensioni, dal voluto *misunderstanding* sul titolo, restituito quale fantasmatica riapparizione dell'Art Nouveau ("Modern-style", "Jugendstil", "Liberty")³¹; dal tono di Luigi Carluccio, risentito di fronte a una proposta radicalmente alternativa all'École de Paris, tendenza chiave del ciclo torinese *Pittori d'oggi. Francia - Italia*, da lui curato nel decennio 1951-1961. Fontana vi ha partecipato nella seconda edizione del 1952.

La presenza dell'artista in città è di lungo corso: risale al 1935, quando aveva preso parte alla *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana*, allestita nello studio di Felice Casorati ed Enrico Paulucci (FIG. 6); si intensifica nel dopoguerra, con la personale del 1953 alla Galleria Il Prisma e, nello stesso anno, con l'apparizione di una tela in *Arte in vetrina*, rassegna itinerante tra i negozi del centro; sarà presente in seguito, oltre che ad alcune collettive, a *Quattro artisti spaziali: Capogrossi, Crippa, Fontana, Scanavino*, alla Galleria Il Grifo nel 1959. Interprete esemplare dell'astrattismo e protagonista dello Spazialismo, tra fine anni cinquanta e inizio sessanta il Fontana *en devenir* entra nella sfera teorica e operativa del Tapié torinese, aperta a un circuito di mostre e gallerie internazionali e tramite del proficuo confronto con l'avanguardia giapponese. Già nel 1957, il critico aveva scelto il *Concetto spaziale* (1949)³², nella versione fotografica a luce radente, per la copertina del suo *L'aventure informelle*, numero speciale della rivista "Gutai". La prima collettiva europea del gruppo giapponese inaugura proprio in concomitanza con *Arte Nuova*, da Notizie, la galleria che Luciano Pistoi ha fondato l'anno prima, ultima dotazione in ordine di tempo di una attività culturale policentrica, promossa attraverso l'Associazione Arti Figurative e la rivista "Notizie - Associazione Arti Figurative"³³.

29 L'azione è documentata da alcuni scatti dell'Agenzia Publifoto di Milano, ora in G. Bertolino, *Mostre autres e musei-manifesto*, in *Torino sperimentale*, cit., p. 93.

30 an. dra. (A. Dragone), *Cronaca iconografica della Mostra*, in *Arte*

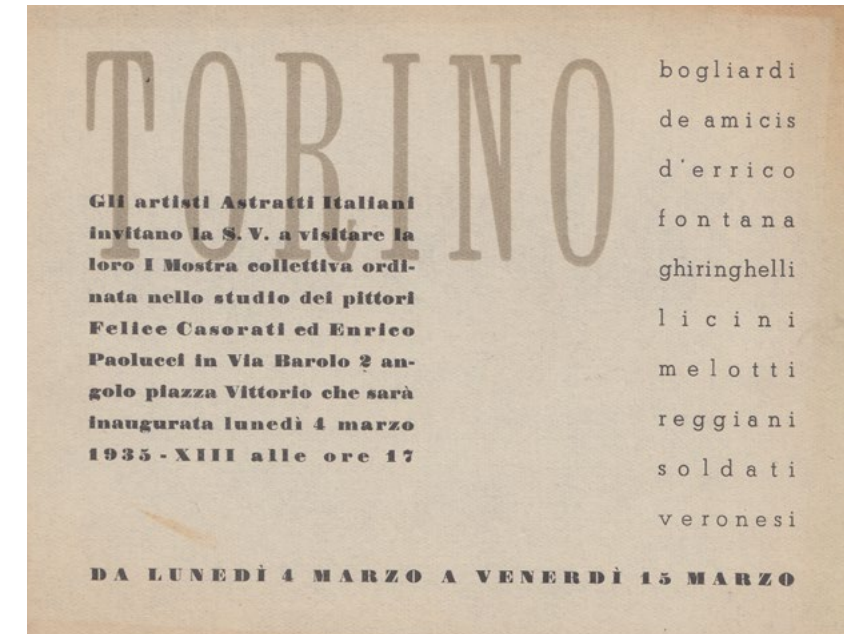
Nuova, cit., p. 108.

31 mar. ber. (M. Bernardi), *Quadri astratti*, cit.

32 CRSDA, cfr. n. 49 B 1.

33 Sull'attività completa, cfr. M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoi "inseguo un mio disegno"*, Torino 2008.

FIG. 6
Invito della *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana*, 4-15 marzo 1935, Torino, studio di Felice Casorati ed Enrico Paulucci. Torino, Archivio Bella ed Erika Hutter.



La relazione tra le due mostre è colta da Carla Lonzi in un lungo articolo, nel quale ricostruisce l'impegno di Tapié a favore di Gutai (la mostra da Martha Jackson a New York e l'*International Art of a New Era Informel and Gutai*, a Osaka) e riconosce alle iniziative torinesi il merito di aver offerto un'alternativa all'interesse "antiquariale o filologico" per l'arte giapponese predominante in Italia, introducendo le ricerche dei contemporanei, con i loro caratteri di "intensa concentrazione, di introspezione analitica, di lirismi improvvisi"³⁴.

La cerchia si allarga, includendo alcune voci della generazione critica emergente, che trova interlocuzione nelle sale di Notizie e sulle pagine del suo bollettino. Nella nuova sede della galleria, in piazza Cesare Augusto 1, Enrico Crispolti trasferisce, nel novembre-dicembre 1959, la personale di Fontana che ha da poco curato all'Attico di Roma. Torino non è la città delle *premières*, di rado l'artista le ha affidato la presentazione di un nuovo ciclo di opere, riconoscendo questo ruolo a Milano e alle proprie gallerie di riferimento. Torino sa però farsi terreno ricettivo, spazio di risonanza attraverso i libri, le mostre, le personali, più tardi le postume. La tempestiva riproposizione della prima mostra dedicata a Fontana da Crispolti (*incipit* biografico e metodologico del suo futuro ed

34 C. Lonzi, "Arte Nuova" e arte giapponese, "L'Approdo Letterario", V, 7, luglio-settembre 1959, ora in Carla Lonzi, *Scritti*

sull'arte, a cura di L. Conte, L. Iamurri e V. Martini, Milano 2012, pp. 126 e 128.

esemplare lavoro critico e storiografico)³⁵ acquista peso e rilievo entro la più ampia trama espositiva, anche grazie alla riedizione del saggio a corredo. Sul bollettino di Notizie, il testo guadagna un titolo: *Lucio Fontana (opere dal 1931 al 1959)* [FIG. 7]. La mostra, "a carattere storico e quindi retrospettivo", affronta il "caso Fontana", denuncia "l'inerzia critica" e i tentativi di "insabbiamento" e individua un contraltare nel riconoscimento attribuitogli dalla "giovane avanguardia europea"³⁶. La scelta delle opere, dai *Quanta* [FIG. 8] all'indietro, fino alle sculture degli anni trenta, riguardate con Fontana e prelevate dalla cantina dello studio milanese di corso Monforte, sfida il rapporto tra contemporaneità e passato, un rapporto che si ricompone per Crispolti nel "valore dell'effimero e dell'artificialità" e grazie alla "continua 'inventività' del mezzo", anzi alla "relatività dei mezzi stessi"³⁷. Insieme ad altri testi firmati da Crispolti in questo periodo, il saggio rientra in quella categoria nella quale Luca Pietro Nicoletti riconosce la nascita di "un nuovo genere della critica militante: il saggio di storia dell'arte contemporanea"³⁸. In questa vicenda, la galleria di Pistoia, così come quelle che aprirà in futuro, giocano un ruolo decisivo, "palestre della sperimentazione artistica", come ha scritto Maria Teresa Roberto, "ma anche postazioni della più agguerrita storiografia del contemporaneo"³⁹.

35 Sulla funzione generativa e metodologica della mostra si è espresso lo stesso Crispolti, nel testo *Dall'antologica all'Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e del 1986*, "L'uomo nero", I, 1, 2003, pp. 51-67. Più in generale, sul rapporto tra Fontana e Crispolti si veda il contributo di Luca Pietro Nicoletti nei presenti atti.

36 E. Crispolti, *Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico), Roma 1959, poi in id., *Lucio Fontana (opere dal 1931 al 1959)*,

in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie), Torino 1959, pp. 1-2, 4-5.

37 Ivi, pp. 2, 4.

38 L.P. Nicoletti, *Critica d'arte in Italia. Anni Cinquanta-Settanta*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., p. 188.

39 M.T. Roberto, *Le due città. Luciano Pistoia tra Torino e Roma, 1962-88*, in M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoia*, cit., p. 37.



FIG. 7
E. Crispolti, *Lucio Fontana (opere dal 1931 al 1959)* (in "Notizie - Arti Figurative", novembre-dicembre 1959).

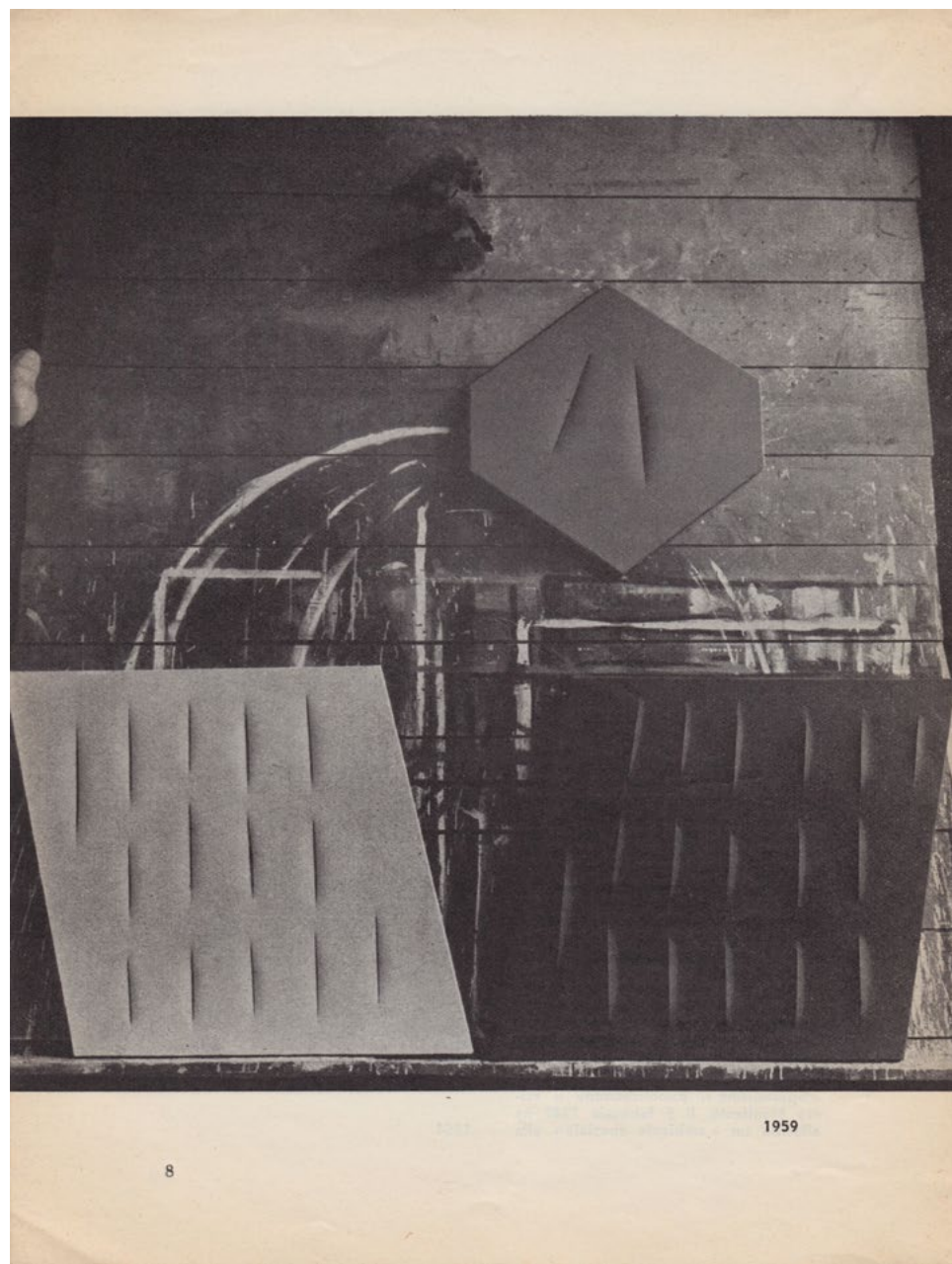


FIG. 8
Pagina da Lucio Fontana,
catalogo della mostra,
Torino 1959.

MUSÉE-MANIFESTE

Che cos'è un museo-manifesto? A giudicare dalla copertina del volume numero cinque dell'International Center of Aesthetic Research (ICAR), pubblicato nel 1962, è un deposito⁴⁰ [FIG. 9]. L'immagine a colori, impaginata sotto il titolo *Musée-Manifeste*, documenta un affollato gruppo di tele, infilate a una a una, di taglio, tra i montanti di un'étagère in legno, addossata al muro. Nella scelta di esibire un ambiente attrezzato e funzionale (potrebbe essere il caveau di un museo, il magazzino di una galleria o di una grande collezione privata), Tapié porta allo scoperto un retroscena. Messo in copertina, il deposito cambia però di segno e riappare come spazio potenziale, un luogo denso di tracce e significati. Figura di una latenza non inerte, è un archivio capace di generare per il futuro molteplici *ensembles* espositivi e di attivare, allo stesso tempo, teorie e programmi, secondo la tradizione del manifesto artistico. Il deposito è quello dell'International Center e le tele appartengono alla sua collezione. Nella fotografia, la quinta da sinistra è un'opera di Lucio Fontana, il *Concetto spaziale*⁴¹ del 1961 che si rivedrà alle pareti dell'ICAR, quando nel 1965 diventerà il *Musée-Manifeste du Baroque Ensembliste*⁴² [FIG. 10].

FIG. 9
Copertina di L. Moretti,
M. Tapié, F. Bayl, *Musée-
Manifeste. Structures et
Styles Autres*, Torino 1962.



40 L. Moretti, M. Tapié, F. Bayl, *Musée-Manifeste. Structures et Styles Autres*, Torino 1962.

41 CRSDA, cfr. n. 61 O 58.

42 Le fotografie sono pubblicate in L. Moretti, M. Tapié, *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste*, Torino 1965, p. n.n.

ACCARDI
ALTMANN
ARAI
ASSETTO
BOILLE
BOZZOLA
BRENDEL
BROWN
CAPOGROSSI
COETZEE
FALKENSTEIN
FENOGLIO
FILHOS
FONTANA
HAMILTON
IDEMITSU
INSHO
ISOU
JESSEMIN
LAQUIN
LEMAITRE
MINOLA
ONISHI
OSSORIO
REHMANN
SERPAN
SPACAGNA
SUZUKI
TANAKA
TESHIGAHARA



Musée-Manifeste du Baroque Ensembliste
International Center of Aesthetic Research
Torino 1965



FIG. 10
Interni dell'International
Center of Aesthetic Research
(in L. Moretti, M. Tapié,
Le Baroque Généralisé.
Manifeste du Baroque
Ensembliste, Torino 1965).

Nonostante se ne possa scorgere solo un lato, lo si riconosce dai tragitti delle volute a rilievo sul fondo bianco e dallo spicchio oro in alto. Il *Concetto*, un quadrato, fa parte del ciclo delle *Venezie*.

Lucio Fontana era stato uno degli invitati all'inaugurazione dell'ICAR, il 3 marzo 1960. Seduto in prima fila, aveva ascoltato le conferenze d'apertura di Michel Tapié, *La structure de l'abstraction et de l'art*, e di Luigi Moretti, *Strutture e forme*⁴³. L'artista era uno degli ospiti illustri nel *parterre* di personalità convenute per l'occasione, numerose come attestano i nomi sovrascritti su una foto-cartolina [FIG. 11]. Il nuovo spazio, in via della Basilica, è un ampio appartamento su due livelli, all'interno del palazzo Isnardi di Caraglio. All'ultimo piano dell'edificio si trova lo studio di Franco Assetto e fuori, a pochi passi, c'è la Galleria Notizie: la prossimità delimita il perimetro di un insediamento, un polo eccentrico rispetto alla topografia dell'arte torinese [FIG. 12]. A Torino, Tapié, oltre a proseguire nel mestiere di teorico e curatore, diventa un inventore di spazi, sperimentando un formato ibrido, all'incrocio tra un'istituzione e un'organizzazione privata, tra un museo e una galleria. A posteriori, Germano Celant lo definirà una "zona franca", un "serbatoio di idee e di impulsi" con la fisionomia del "campo" teatrale, irriverente e fisicizzato, in cui l'arte diventa 'evento'⁴⁴.

FIG. 11
Inaugurazione
dell'International Center
of Aesthetic Research,
Torino, 3 marzo 1960.
Torino, Archivio Gribaudo.



43 J. Evezard, "Un Art Autre", cit., p. 265.

44 G. Celant, *Una storia*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello

di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea), a cura di G. Celant, P. Fossati e I. Gianelli, Milano-Firenze 1993, p. 21.

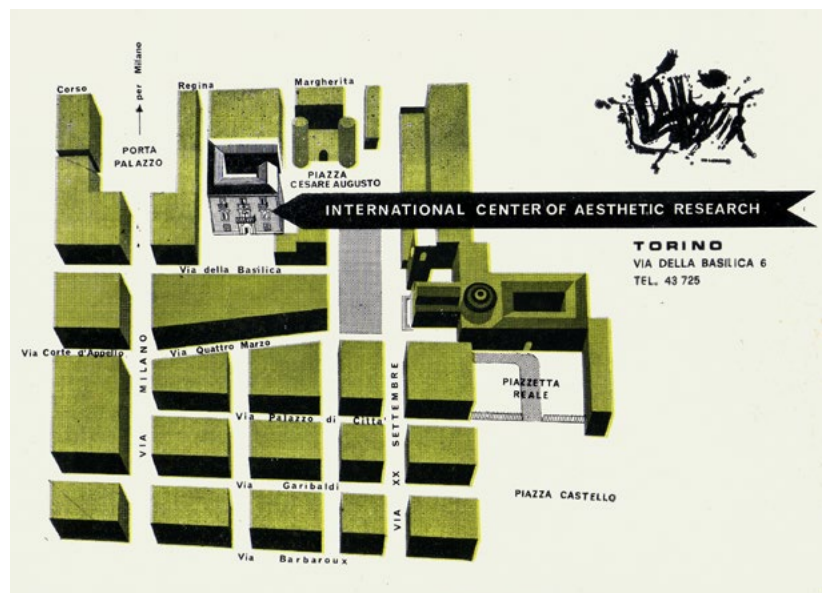


FIG. 12
La mappa con la collocazione
dell'International Center,
pubblicata su un invito
del 1964.

Posto sotto l'insegna del centro di ricerca, anzi, di ricerche, accoglie una pluralità di interessi (l'estetica, la matematica, la musica sperimentale, la calligrafia), conferendo all'arte la dignità di un settore di studio transdisciplinare. L'esplorazione e il collaudo di nuove modalità di presentazione di opere e discorsi si compie tra le pareti e in parallelo sulle pagine dei libri. I volumi sono in un certo senso delle esposizioni su carta, con le opere riprodotte singolarmente, a piena pagina, in nitidi bianchi e neri e, quando a colori, su tavole stampate a parte e poi incollate. In *Morphologie autre*, primo numero della collana, pubblicato nel 1960, il critico imposta il programma di ricerca: di fronte all'Informale, divenuto un comodo espediente, occorre esplorare il territorio dell'*Art autre*, "alla luce dei concetti di continuità, limite, vicinanza", attingendo alla teoria degli insiemi di Cantor, interrogando i complessi barocchi e le opere nate dalle discipline del buddismo zen⁴⁵. La sezione iconografica è introdotta dalla dicitura "Documents", in ordine alfabetico per autore: Accardi, Appel, Arai, Assetto... un criterio assurdo, si legge in una breve avvertenza, ma riclassificabile a piacimento, in attesa "che le opere di domani non ci riservino sorprese imprevedibili (come auspichiamo)"⁴⁶.

"Documents" apre e definisce anche la successione di opere scelte per *Devenir de Fontana*, la monografia del 1961. Inizia con una fotografia in bianco e nero, il celebre scatto stretto sulla mano

45 M. Tapié, *Morphologie autre*, cit., p. n.n. (traduzione di chi scrive).

46 Ivi, p. n.n. (traduzione di chi scrive).

dell'artista che impugna il punteruolo, nell'atto del bucare la tela e chiude sull'esecuzione di un 'taglio'. Il divenire di Fontana è una cronologia che si snoda opera per opera, anno dopo anno, ogni opera (dipinto, scultura, ambiente) corredata da una data, dal 1931 al 1961. Non ci sono titoli, didascalie, indicazioni su tecniche e collezioni. Entro il formato spazioso (30 centimetri di base, 28 di altezza), l'attenzione è posta sulle illustrazioni, con le tavole stampate in "rotocalco piana", come ha ricordato Ezio Gribaudo, direttore della collana dell'ICAR, testimone del lavoro seguito da Fontana di persona, per mesi, le ore passate sulle lastre coi cromisti della Fratelli Pozzo⁴⁷. Tra le pagine, è già inclusa la fotografia di *Fonti di energia* a Italia 61; ci sono i *Tagli*, due dei quali fustellati su stagnola metallica, in oro. *Devenir de Fontana* è anche un libro d'artista.

Torino in questi anni è per Lucio Fontana anche un laboratorio, dove sperimentare tecniche insieme agli artigiani e progettare allestimenti e ambienti a fianco di architetti e designer. Le esperienze si compiono in contesti produttivi organizzati ed efficienti: il cantiere tayloristico del Palazzo del Lavoro a Italia 61, nel quale, durante l'allestimento, convergono professionalità con specializzazioni differenti; i laboratori ad alta tecnologia della Pozzo. Sono gli emblemi della città industriale, della sua identità e dei suoi miti. Persino nell'officina di carpenterie metalliche di Giorgio Conterio, nella periferia torinese, vige un'"atmosfera geometrica e asettica"⁴⁸. Nel gennaio del 1962, l'officina diventa un atelier temporaneo di Fontana, impegnato nella realizzazione di alcuni dei *Metalli* che in febbraio esporrà nella personale all'ICAR. Gli "oggetti, che l'artista non sa ancora se definire pitture o sculture, devono nascere sul posto", riferisce Luigi Carluccio al termine della visita in sito, raccontata in un resoconto prezioso⁴⁹. L'artista opera su lastre di metallo, di rame o acciaio, tirate a specchio, affondando a colpi di martello la punta di un tondino di ferro sulla lamiera: "un altro colpo allargava lo squarcio, un altro allungava la ferita"⁵⁰. Illustrato da una foto di Fontana al lavoro⁵¹, l'articolo descrive gli effetti prodotti durante la lavorazione, utili per immaginare la fisicità delle opere anche quando si ritroveranno fissate alle pareti dell'ICAR, dove conserveranno la loro reattività alle vibrazioni e alla luce, la capacità di abbagliare, di riflettere e deformare figure, corpi e spazio circostanti.

47 G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Ezio Gribaudo*, in *Torino sperimentale*, cit., pp. 81, 83.

48 L. Carluccio, *Nello studio di Lucio Fontana pittura e scultura non hanno confini. Un artista geniale che lavora con martello e tondino su lamiera di rame*, "Gazzetta del Popolo",

28 gennaio 1962.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 La fotografia, conservata nell'Archivio Storico della Città di Torino, *Fondo della "Gazzetta del Popolo"*, è pubblicata in L.M. Barbero, *Scandalo a Torino*, cit., p. 48.

La personale apre il 3 febbraio 1962 ed è la prima mostra torinese a presentare le opere di un ciclo ancora inedito. Fontana lo ha avviato in gennaio, trasferendo sul metallo le impressioni registrate su un album durante il viaggio a New York, compiuto nel novembre dell'anno precedente (con Tapié, Gribaudo e il fotografo Francesco Aschieri), in occasione della personale alla Martha Jackson Gallery⁵². Realizzati nello studio milanese e poi in parte nell'officina torinese, i *Metalli* rielaborano in *Concetti spaziali* le fantasmagorie di riflessi che l'artista ha inseguito con lo sguardo sugli involucri di cristallo e acciaio dei grattacieli newyorkesi.

L'allestimento all'ICAR è noto grazie al reportage fotografico "Casali-Domus", pubblicato sul numero della rivista del giugno 1962, in copertina il dettaglio di uno dei *Concetti spaziali* esposti a Torino; l'allestimento, si legge all'interno, è di Nanda Vigo⁵³. L'indicazione di autorialità riconduce a una precisa scelta dell'artista: l'accento posto sulla sfera ideativa e operativa quale parte integrante del progetto espositivo, il ricorso a una professionalità specifica, in una collaborazione destinata a proseguire. Oggi definiremmo quell'allestimento un'installazione immersiva, ottenuta dal calibrato inserimento di sette pezzi all'interno di un ambiente, reso unitario dalla tela di juta, scelta dalla giovane designer per rivestire il pavimento, le pareti e il soffitto con la volta a crociera. Nelle fotografie, la sensazione 'all over' è intensificata dal colore del tessuto che si spande, irradiandosi come un liquido sulle superfici metalliche. In realtà la sala, che assomiglia a una "caverna"⁵⁴, è costruita sui valori a contrasto del caldo e del freddo, della stoffa e del metallo, del morbido, duro e tagliente, in una magistrale ripartizione ritmica che alterna parti in ombra e in luce, generate dalle opere stesse, dalla loro qualità specchiante o opaca e dall'illuminazione. La scansione è particolarmente evidente in una riproduzione pubblicata sul catalogo della mostra *Fontana+Vigo*, alla Galleria la Polena di Genova nel giugno 1968⁵⁵ [FIG. 13]. Qui si comprende meglio la funzione del setto centrale che, nel riservare una zona in ombra, suddivideva lo spazio di presentazione dei tre nuovi *Concetti spaziali*, a sinistra quello appeso a parete, a destra quelli solo appoggiati, in una relazione che pare assecon-

52 Lucio Fontana: *Ten Paintings of Venice*, New York, Martha Jackson Gallery, 21 novembre-16 dicembre 1961.

53 Nanda Vigo è impropriamente indicata come "Fiamma" Vigo. Il reportage, pubblicato su "Domus" n. 391, è conservato all'Università IUAV di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Casali.

54 Secondo la testimonianza di Vigo, raccolta da Barbero nel 2006,

Fontana voleva "far diventare lo spazio come una grande caverna", "rendere lo spazio curvo", poi ottenuto da una struttura realizzata per modificare la scatola muraria. L.M. Barbero, *Scandalo a Torino*, cit., p. 52.

55 Si tratta di uno scatto "Casali-Domus" ma con un'altra esposizione. Cfr. *Fontana+Vigo*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Polena), Genova 1968, p. n.n.

dare e sfruttare la curvatura dei muri⁵⁶. A far da contrappeso alla volatilità cangiante dei *Metalli*, Fontana posiziona le sculture a pavimento: le due *Nature*⁵⁷ ancorano l'insieme alla fisicità organica della materia, bilanciate dalla conformazione aerea e fitomorfa delle due placche su gambo⁵⁸.

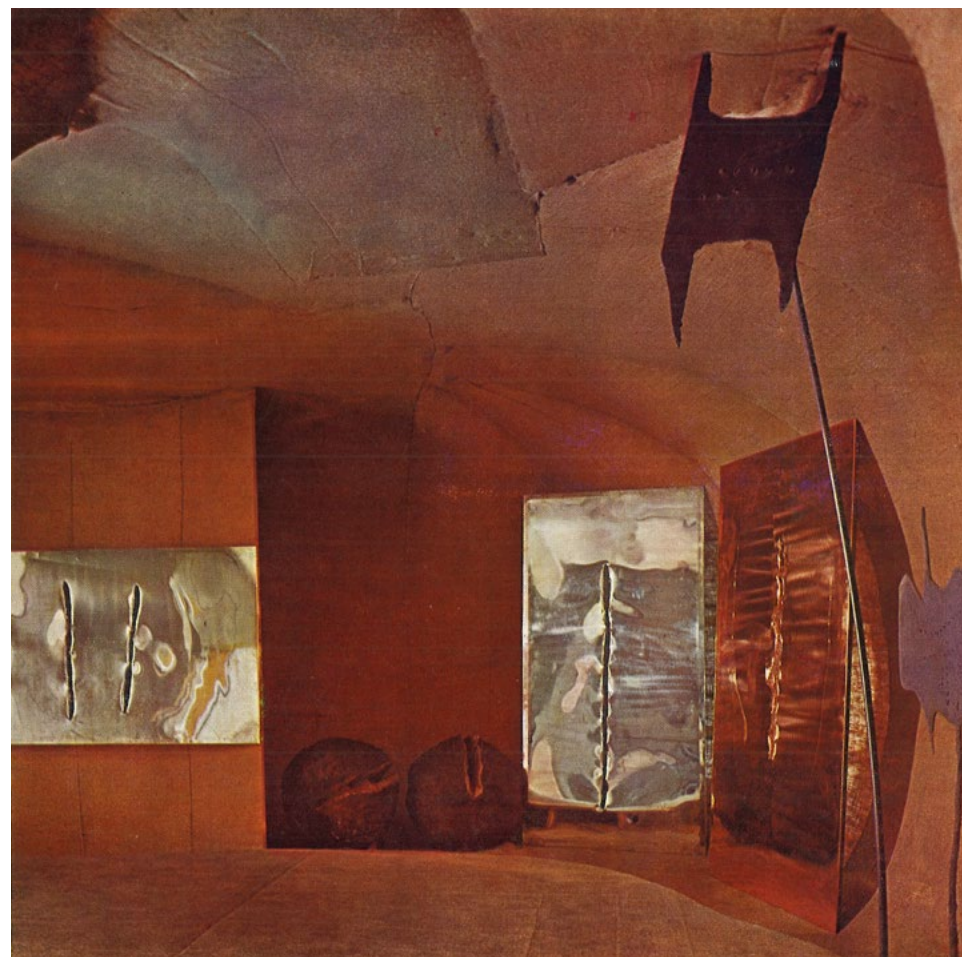


FIG. 13
Veduta della personale di Lucio Fontana all'International Center of Aesthetic Research, Torino, 1962 (in *Fontana+Vigo*, catalogo della mostra, Genova 1968).

56 CRSDA, cfr. nn. 62 ME 34, 62 ME 35, 62 ME 36.

57 Presumibilmente identificabili in CRSC, cfr. n. 59-60 N 14 e AFLF, cfr n. 450S/1.

58 CRSDA, cfr. nn. 57 SC 1, 58 SC 1.

"1962. Mostra all'international center of aesthetic research di Torino", annota Tommaso Trini sul catalogo genovese; "Fontana espone le sue lamiere. Lo spazio espositivo è reso uniforme nei suoi diversi valori. Pavimento, pareti e soffitto sono rivestiti di tela in una continuità che muta i loro valori funzionali e semantici in valore espressivo unitario"⁵⁹.

Le tele fotografate nel deposito del Musée-Manifeste sono intanto pronte per essere trasferite in un altro museo, la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, dove saranno riposizionate (insieme ad altre numerose opere in prestito), per la mostra *Strutture e Stile. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone*, inaugurata il 18 giugno 1962 [FIG. 14]. Le pubblicazioni che la accompagnano, il catalogo della Galleria e il volume dell'ICAR, ne attestano l'importanza, rispecchiando d'altra parte le specifiche pertinenze delle due realtà, un museo pubblico e un centro privato. Per Michel Tapié la mostra è un'occasione per istituzionalizzare la lunga pratica militante; per Vittorio Viale, direttore della Galleria, serve ad assegnare al museo un ruolo attivo nell'attualità dell'arte. *Strutture e Stile*, scrive, è

una mostra che si stacca alquanto dal tipo consuetudinario delle mostre di un museo; ma in realtà, se una pubblica Galleria d'arte moderna deve essere [...] oltre che documentazione e scuola, anche palestra e guida, è giusto ed è bene che in essa si considerino tutte le idee, si affrontino e si dibattano tutti i problemi⁶⁰.

Il critico e il direttore si sono incontrati a inizio anno e Tapié ha fatto seguire alla riunione l'invio dello schema della mostra, impostato su quattro "idées directrices"⁶¹. Gli stili *autres*, spiega in catalogo, si sono prodotti attraverso "varie vene", portatrici "di ricchezze impreviste e di strane omogeneità"⁶² e possono essere raccolti in sotto-insiemi, ordinati nelle categorie di "Metafisica della materia e dello spazio – Strutture di ripetizione – Insiemi di strutture – Insiemi barocchi"⁶³. Lucio Fontana fa parte delle "strutture di ripetizione", un raggruppamento che nel *concept* iniziale Tapié aveva esteso "de Fontana et Capogrossi aux Recherches électronique"⁶⁴, una notazione poi omessa ma che

59 T. Trini, didascalia, in *Fontana+Vigo*, cit., p. n.n.

60 V. Viale, introduzione, in *Strutture e Stile. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Torino 1962, p. n.n.

61 Lettera di M. Tapié a V. Viale, 6 marzo 1962. Torino, Archivio dei Musei Civici, Fondazione Torino Musei, SMO (Mostre) 583, "Structures et Style Autres-Musée-Manifeste".

62 L. Moretti, *Strutture di insiemi*, in *Strutture e Stile*, cit., p. n.n.

63 Si veda il manifesto alla [FIG. 14].

suggerisce un'apertura verso gli ambiti della matematica, della cibernetica e della musica e ai loro possibili incroci con le ricerche artistiche contemporanee.



FIG. 14
Manifesto di *Strutture e Stile*
alla Galleria Civica d'Arte
Moderna, Torino, 1962.

64 Lettera di M. Tapié a V. Viale, cit.

In mostra, fra le tele di Yukihisa Isobè e di Giuseppe Capogrossi, Fontana espone tre *Concetti spaziali*, tra cui la *Venezia* (intravista nella scansia dell'ICAR) e il grande olio *Concetto spaziale* (1960)⁶⁵, con la sfera verde su fondo scuro, percorsa da un fitto tragitto di buchi che sembrano quasi replicare minuscole gocce d'acqua. Anche in questo caso, la presenza delle *Nature*⁶⁶ (quattro, collocate su basi basse di diverse altezze), conferisce una solidità all'insieme, creando un ritmo, una *ripetizione*, che porta nello spazio espositivo la vitalità organica latente e racchiusa nei semi, nei gusci, nelle loro spaccature e schiuse.

In settembre, il vertice transatlantico prosegue con *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*. La *confrontation* di Tapié è significativamente riconfigurata come *incontro*, organizzato da Carla Lonzi, Luciano Pisto e Alberto Ulrich nelle sale del Palazzo della Promotrice di Belle Arti. La mostra è un "ultimo bilancio dell'art autre", ha osservato Lara Conte, "un omaggio a Tapié", nonché un tentativo "di traghettare l'ambito artistico torinese, e non solo, verso nuovi scenari oltre l'informale"⁶⁷. In questo contesto di svolta, la scelta di dedicare una personale a Fontana (con quindici opere dal 1946 al 1962) suona non tanto come riconoscimento retrospettivo ma come indicazione circa la piena e operante capacità generativa del suo percorso. Nell'introduzione in catalogo, la scrittura di Carla Lonzi mette in campo attenzioni, sensibilità, parole e concetti che interpretano il lavoro dell'artista da una differente angolatura: le sue opere "sfuggono [...] a una categoria prestabilita di operatività artistica"; "I graffiti, i buchi, i tagli non sono segni in senso stretto [...]; sono eventi, strutture concrete, realtà che valgono per la loro efficienza e non per la loro trasposizione"⁶⁸. "Allora il tempo", sottolinea, "non si costituisce più nella categoria mentale della storia, ma diventa così strettamente connesso alla esperienza degli avvenimenti che trasformano il mondo, che la trasformazione viene colta puramente come dinamismo incessante della vita"⁶⁹.

L'incontro e le 15 opere chiudono una stagione. Quella successiva vedrà Fontana ancora assiduo sulla scena dell'arte torinese e nelle gallerie: in questi anni gli dedicheranno mostre personali

65 CRSDA, cfr. n. 60 O 49.

66 CRSC, cfr. n. 59-60 N 44; oltre a questa e a una *Natura* non riconoscibile dalle fotografie erano esposte presumibilmente CRSC, cfr. n. 59-60 N 15 e AFLF, cfr. 4505/1.

67 L. Conte, *Tempi e spazi di una relazione. Lucio Fontana e Carla Lonzi*, in *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-

Rocca), a cura di W. Guadagnini, G.L. Marccone e S. Roffi, Cinisello Balsamo 2022, p. 50.

68 C. Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti), Cuneo 1962, p. n.n.

69 *Ibidem*.

(Notizie nel 1965, *La Bussola* nel 1967) o attingeranno alla sua ricerca per rileggere storie e tendenze e rinnovare prospettive (penso, per esempio, ad *Aspetti dell'avanguardia in Italia*, da *Notizie* nel 1966, e ad *Alternative*, a *Il Punto* nel 1967). Nel 1965, due sue opere entrano a far parte della collezione della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. La prima è il *Concetto spaziale, Fiore* (1952)⁷⁰, acquisita dopo essere stata esposta, l'anno prima, nella mostra *Sculture in metallo*: una "composizione variabile e aperta", "una sorta di preludio alle ricerche minimaliste internazionali", come ha scritto Alessandro Botta⁷¹. La seconda, il *Concetto spaziale, Attese* (1959)⁷², fa ingresso nel museo come parte di una importante donazione. È stata infatti una delle prime opere del Museo d'arte contemporanea concepito da Eugenio Battisti all'interno dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova e quindi da lui donato alla Città di Torino e alla sua Galleria. Qui, a partire dal nucleo iniziale di un centinaio di opere, si amplierà per diventare il Museo sperimentale, presentato nel 1967, in una mostra curata da Germano Celant e Aldo Passoni⁷³. Fontana è uno dei primi a credere in quel progetto visionario, a testimonianza della fiducia che ha sempre dimostrato verso le giovani generazioni dell'arte e della critica. A fine decennio, dopo la scomparsa, l'intenso rapporto che ha legato Fontana a Torino troverà un esito coerente nelle mostre postume, alla Galleria Martano nel 1969 [FIG. 15] e nella grande antologica del 1970 alla Galleria d'Arte Moderna⁷⁴.

70 CRSDA, cfr. n. 52 SC 15.

71 A. Botta, *Lucio Fontana, Concetto spaziale (Fiore)*, in *Arte italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, a cura di A. Del Puppo, Roma 2024, pp. 174 e 176.

72 CRSDA, cfr. n. 59 T 139.

73 L'originale dell'atto di donazione, datato 6 dicembre 1965, è conservato a Torino, Archivi dei Musei civici, Fondazione Torino Musei, CAP (Carte Amministrative Pluriennali)

242, "Museo sperimentale arte contemporanea". Sulla donazione e il Museo sperimentale rinvio al mio *Discipline e dissidenze. Progetti, discorsi e scritture sull'arte: un intreccio fra anni Sessanta e Settanta*, in *Quadriennale d'arte 2020. Fuori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), a cura di S. Cosulich e S. Collicelli Cagol, Roma 2020.

74 *Lucio Fontana. Opere 1931-1968*, catalogo della mostra (Torino, Martano/Due), Torino 1969; *Lucio Fontana*, cit.



FIG. 15
Veduta della personale
Lucio Fontana. Opere
1931-1968, 1969, Torino,
Galleria Martano/Due.
Torino, Archivio Martano.

FORTUNA
INTERNAZIONALE:
ANNI CINQUANTA
E SESSANTA

Paolo Campiglio
Silvia Bignami
Stefano Turina
Barbara Ferriani

IL RAPPORTO CON CHARLES DAMIANO E IL SUO RUOLO NELLA PROMOZIONE INTERNAZIONALE DI FONTANA TRA INGHILTERRA E STATI UNITI

Paolo Campiglio

La risposta di Lucio Fontana inoltrata nel luglio del 1965 alla Tate Gallery di Londra, che lo aveva sollecitato a fornire chiarimenti sull'opera *Concetto spaziale, Attesa*¹ (1960 [FIG. 1]) da poco acquisita come dono da parte dell'amico Charles Damiano (1895-1969), è un'autentica dichiarazione di poetica:

FIG. 1
Concetto spaziale, Attesa,
1960. Londra, Tate Modern.



In risposta alla Vostra cortese lettera del 29 c/m. Il quadro "Concetto Spaziale" ATTESA è stato concepito sulle mie ricerche iniziate col "MANIFIESTO BLANCO" pubblicato a Buenos Aires nel 1946, e precisamente una nuova dimensione al di là del quadro, tempo e spazio, la libertà di produrre un'opera d'arte liberandomi dai canoni tra-

* Il presente saggio aggiorna e approfondisce il mio precedente P. Campiglio, Lucio Fontana internazionale: nuove prospettive anni Sessanta, il rapporto con Charles Damiano, in *Arte Italiana*

1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, *atti della giornata di studi (25 ottobre 2013)*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 13-23.
1 CRSDA cfr. n. 60 T 13.

dizionali della pittura e della scultura. Il quadro di vostra proprietà è stato eseguito nell'anno 1960. Ringraziandovi distintamente vi saluto Lucio Fontana².

La donazione al museo di un iconico 'taglio' su tela grezza, un pezzo formidabile che Damiano aveva scelto nello studio di Fontana per la sua collezione, non è un mero atto di generosità nei confronti della prestigiosa istituzione d'arte contemporanea: è il culmine di un processo di promozione, sostegno e diffusione internazionale avviato in prima persona dall'amico e suo manager a Londra. Per comprendere il ruolo di Damiano in questo processo occorre fare un passo indietro e ripercorrere le tappe principali di un fertile sodalizio.

È ormai un dato acquisito che la fortuna internazionale di Lucio Fontana in Europa e Stati Uniti, sotto il profilo critico, collezionistico e della penetrazione della sua opera, sia frutto di un processo che ebbe inizio solo sullo scorcio degli anni cinquanta e si concretizzò, in particolare, tra il 1960 e il 1965³.

Se alla fine del 1957 l'artista occupava una posizione centrale nel dibattito della cultura legata all'informale, anche grazie ai legami parigini del suo principale mercante italiano, Carlo Cardazzo, nel contesto anglosassone, a Londra in particolare, il suo nome non era ancora noto. Fondamentale fu allora il rapporto con Charles o Carlo Damiano, storico responsabile del Central Buying Office della Pirelli e poi consigliere d'amministrazione della stessa holding⁴.

2 Conservata negli archivi della Tate Gallery di Londra la lettera di Fontana del 9 luglio 1965 fu parzialmente pubblicata come scheda dell'opera nel catalogo di R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London 1981, p. 222, n. T 694.

3 Luca Massimo Barbero curatore della mostra *Lucio Fontana: Venezia/New York* metteva in luce l'incisiva promozione dell'opera di Fontana avvenuta livello internazionale nel 1961, mediante una sorta di triangolazione tra Venezia, Parigi, New York. L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Venezia/New York*, in *Lucio Fontana: Venezia/New York*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim; New York, Solomon R. Guggenheim Museum), a cura di Id., Venezia 2006, pp. 19-50. Francesco Tedeschi ha parzialmente corretto la prospettiva grazie alle carte emerse nel frattempo nell'archivio privato di Charles (Carlo) Damiano di cui dava un primo resoconto nel

saggio F. Tedeschi, *L'opera di Fontana tra gli anni Cinquanta e Sessanta e la sua ricezione nell'ambiente inglese*, in *Lucio Fontana. Beyond Space*, catalogo della mostra (Londra, Imago Art Gallery), Milano 2008, pp. 16-29.

4 G. Gaggiotti, *La visione verticale. Carlo Damiano fotografo astratto*, Perugia 2019, p. 323. Il carteggio Damiano-Fontana è conservato in originale nell'archivio della famiglia Damiano a Perugia, presso i parenti Daniela Grilli e Giancarlo Gaggiotti, in copia alla Fondazione Lucio Fontana. Nel 2019 è stato parzialmente trascritto e pubblicato in G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., pp. 101-232. L'epistolario nel suo insieme (con Fontana il carteggio è compreso tra il 1958 e il 1965 poiché la lettera ivi pubblicata a p. 228 come ultima comunicazione del 30 novembre 1966 è in realtà del 30 novembre 1960) raduna anche lettere di Gianni Dova, Roberto Crippa, Jack Clemente a partire dal 1956. Colgo l'occasione per segnalare la necessità di una edizione integrale, non solo

Damiano, di origine argentina come Fontana e di soli quattro anni più anziano, nel corso degli anni cinquanta aveva maturato una passione collezionistica nei confronti dello Spazialismo, che condivideva con la moglie Annamaria Cambiaghi, instaurando un rapporto privilegiato direttamente con gli artisti: in particolare con Fontana, Gianni Dova, Roberto Crippa e Jack Clemente, allora gravitante nel movimento [FIG. 2].

Il manager aveva conosciuto Fontana nel 1951 in uno dei suoi frequenti viaggi a Milano proprio tramite i coniugi Boschi, con cui condivideva la consuetudine di frequentare gli atelier degli artisti: con Antonio Boschi, dirigente alla Pirelli a Milano, vi erano stretti rapporti di lavoro e d'amicizia, e non è escluso che proprio l'ingegnere collezionista abbia avuto un ruolo primario nell'avvicinare il collega di Londra all'arte contemporanea influenzandone le scelte. In effetti Damiano iniziò ad acquistare opere di Crippa e Dova attingendo al cospicuo nucleo di Boschi.

Ma la personalità di Damiano era poliedrica, e la sua sensibilità per l'arte e il mondo naturale lo aveva condotto a nutrire, parallelamente agli interessi collezionistici, un'inconfessata vena creativa nella fotografia: egli aveva messo a punto un approccio a dettagli e particolari di elementi naturali che, ingranditi, divenivano superfici e textures paragonabili, in senso informale, alle immagini astratte e materiche dei pittori spazialisti⁵.



FIG. 2
Charles Damiano spiega
Lucio Fontana, *Concetto
spaziale*, 1957. Perugia,
Archivio Daniela Grilli.

parziale, del carteggio, che andrebbe inquadrato storicamente con note storico-critiche, e incrementato di alcune lettere di Damiano conservate

alla Fondazione Lucio Fontana.
5 G. Gaggiotti, *La "visione verticale", una filosofia d'arte e di vita*, in Id., *La visione verticale*, cit., pp. 43-87.

Il primo segno dell'attività di mecenatismo di Damiano e della moglie Annamaria Cambiagli a Londra fu la donazione precoce, nel 1956, alla Tate Gallery di tre opere della propria collezione con l'intento esplicito di promuovere e far conoscere il movimento fontaniano. Damiano, che era in ottimi rapporti con il direttore Sir John Rothenstein, donò la composizione spiralica *Aurora Borealis* (1952) di Roberto Crippa (di provenienza Boschi) insieme a una *Esplosione* (1953) e *Aggressione improvvisa* (1955) di Gianni Dova: fu il primo nucleo di opere del movimento a entrare in una collezione pubblica di tale prestigio.

Fra i trustee della Tate, il manager aveva avviato contemporaneamente contatti anche con Lawrence Alloway allora giovane assistente di Herbert Read all'Institute of Contemporary Art (ICA), dove aveva in progetto di organizzare in prima persona alcuni eventi, nella convinzione che occorresse una vera e propria promozione culturale su vasta scala della nuova poetica.

Nel 1957, grazie ai rapporti di Damiano con il noto collezionista Eric Estorick, allora curatore dell'iniziativa, si concretizzò la prima presenza effettiva, seppure in una mostra in una galleria privata, di un gruppo di opere di Lucio Fontana a Londra, con Crippa, Dova, Capogrossi e Morandis: l'occasione fu la mostra *Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art*, che si tenne presso la Marlborough Gallery, dal 4 giugno al 31 luglio 1957, presentata da un giovane Alloway che per primo scrisse delle opere spazialiste approdate nel Regno Unito⁶.

A rimarcare la predilezione di Damiano per l'amico Fontana, a cui era riservata la copertina del catalogo, la collettiva presentava un nucleo di ben nove *Concetti spaziali*, mentre nel testo era riprodotta una sola opera.

Dopo una lettura generale dell'avanguardia spazialista come una sorta di emanazione del Futurismo, su Fontana Alloway allora notava:

Fontana è l'unico artista nel gruppo ad aver realizzato il programma tecnico dello Spazialismo – vale a dire, l'utilizzo di materiali più innovativi rispetto al colore a olio o al bronzo, come le sue opere a rilievo perforate e quelle composte con forme minerali, in una zona intermedia tra il costruttivismo e la bigiotteria. In queste opere egli costruisce sulla superficie dei suoi rilievi, in modo che lo spazio possa essere definito come la distanza tra punti su un piano piuttosto che come un'illusione di recessione⁷.

6 *Between Space and Earth. Trends in Modern Italian Art*, catalogo della mostra (Londra, Marlborough Fine Art), London 1957. Organizzata per iniziativa di Eric Estorick e Carlo Damiano alla Galleria

Marlborough di Londra, con testo di L. Alloway, radunava opere di Ajmone, Bacci, Birolli, Brunori, Capogrossi, Chighine, Corpora, Morandis, Moreni, Morlotti, Negri.

Nel frattempo, il maestro si era volto gradualmente ad altre soluzioni formali, in una sorta di reazione nei confronti dell'effetto barocco del ciclo precedente delle *Pietre*, interpretato acerbamente da Alloway come riferimento popolare alla "bigiotteria". Soluzioni legate a una 'forma' biomorfa, vagamente ispirata alle proprie sculture astratte degli anni trenta, in nuovi concetti spaziali che affrontavano esplicitamente la poetica del 'muro', inteso come superficie-pittura: nella sala personale alla XXIX. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1958, allestita da Carlo Scarpa, ma concepita da Fontana come una sorta di 'ambiente', nel continuo gioco di rimandi tra le opere, apparivano i recenti cicli dei *Gessi* e degli *Inchiodati* alcuni di notevoli dimensioni, in dialogo con le cosiddette sculture a gambo⁸.

Damiano acquistò in quella Biennale due opere di grande impatto della serie dei *Gessi*, il *Concetto spaziale*⁹ (1958) poi donato alla Tate Gallery poco dopo, nel 1959, e *Concetto spaziale*¹⁰ (1957), nonché un'opera emblematica della serie degli *Inchiodati*, il *Concetto spaziale, Forma*¹¹ (1958). La sua collezione si incrementò notevolmente quell'anno anche grazie alle frequenti visite nello studio di Fontana: egli possedeva ormai ben 25 opere dell'artista, di cui cinque della serie delle *Pietre*, dieci *Gessi*, tre *Barocchi* e sette *Inchiodati* [FIGG. 3-4].

Il manager fu quindi il primo collezionista a importare a Londra le novità di Fontana e a garantire, con la donazione alla Tate, l'ingresso nel noto museo internazionale della prima opera dell'artista. Egli dunque, in modo esemplare, interpretava tutti i ruoli che avrebbero potuto spettare a un gallerista – l'acquisto di opere, la promozione mediante delle esposizioni e la donazione al più importante museo di Londra. Nacque in questo periodo il progetto della mostra della propria collezione d'arte a fini divulgativi che Damiano propose all'Institute of Contemporary Art e che sarebbe stata poi itinerante nel Regno Unito, grazie al sostegno dell'Arts Council of Great Britain: da una comunicazione del 26 agosto 1958 ad Alloway emerge l'intento di accostare opere spazialiste a una selezione di propri scatti fotografici informali e naturalistici, in una giustapposizione tra il mondo immaginario siderale e mondo naturale delle sue *textures* visive. Se in un primo momento aveva immaginato una collettiva allargata a sette artisti più o meno afferenti al movimento (Bergolli, Chighine, Clemente, Crippa, Dova, Fontana e Peverelli), Damiano, infine, restrinse il focus ai soli Fontana, Crippa, Dova e Clemente¹².

7 L. Alloway, *Preface*, in *Between Space and Earth*, cit., p. 5. (traduzione di chi scrive).

8 *Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1957*, a cura di G. Zanchetti, in *Esercizi di lettura*, a cura di A. Negri, Milano 2002, pp. 191-198.

9 CRSDA, cfr. n. 58 G 1.

10 CRSDA, cfr. n. 57 G 29.

11 CRSDA, cfr. n. 58 I 2.

12 Lettera di Damiano ad Alloway del 26 agosto 1958 in G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., p. 55.

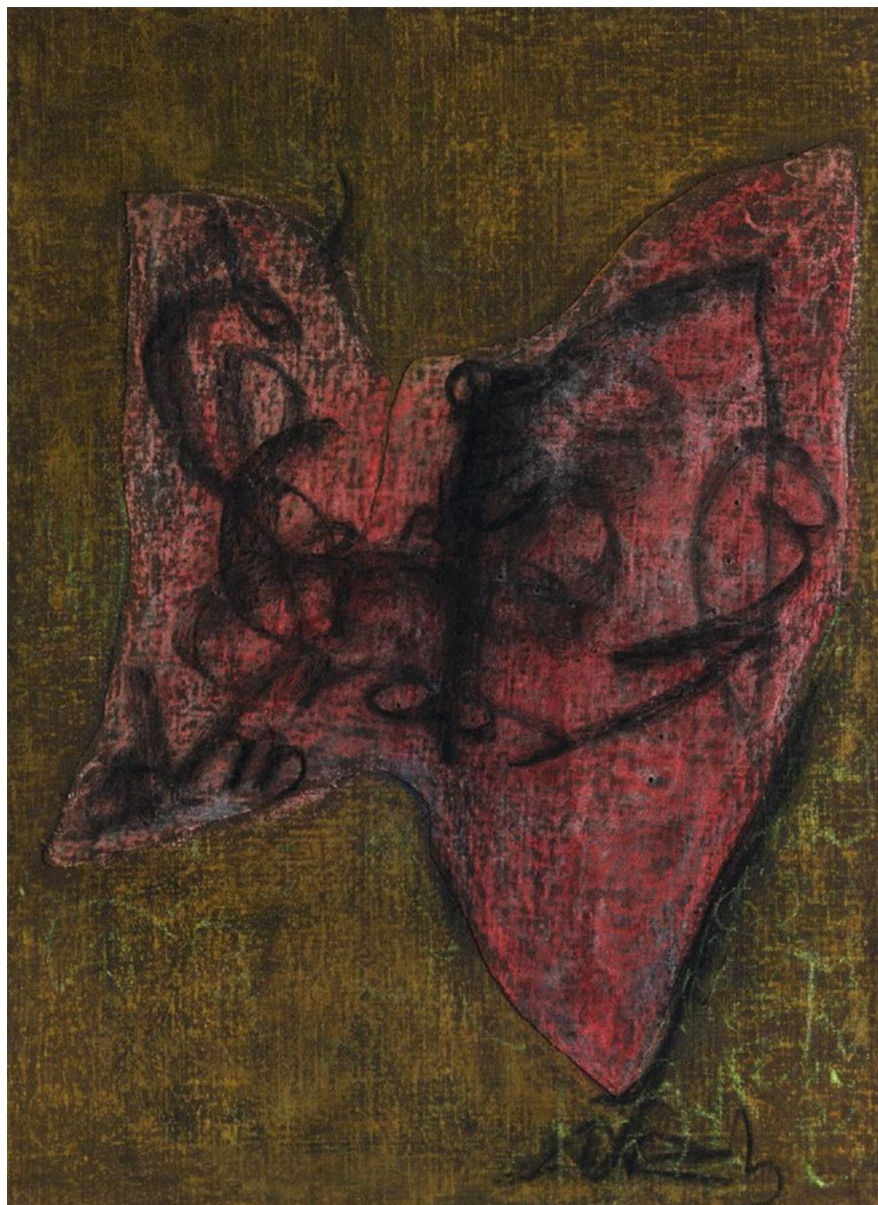


FIG. 3
 Concetto spaziale, 1958.
 Londra, Tate Modern.

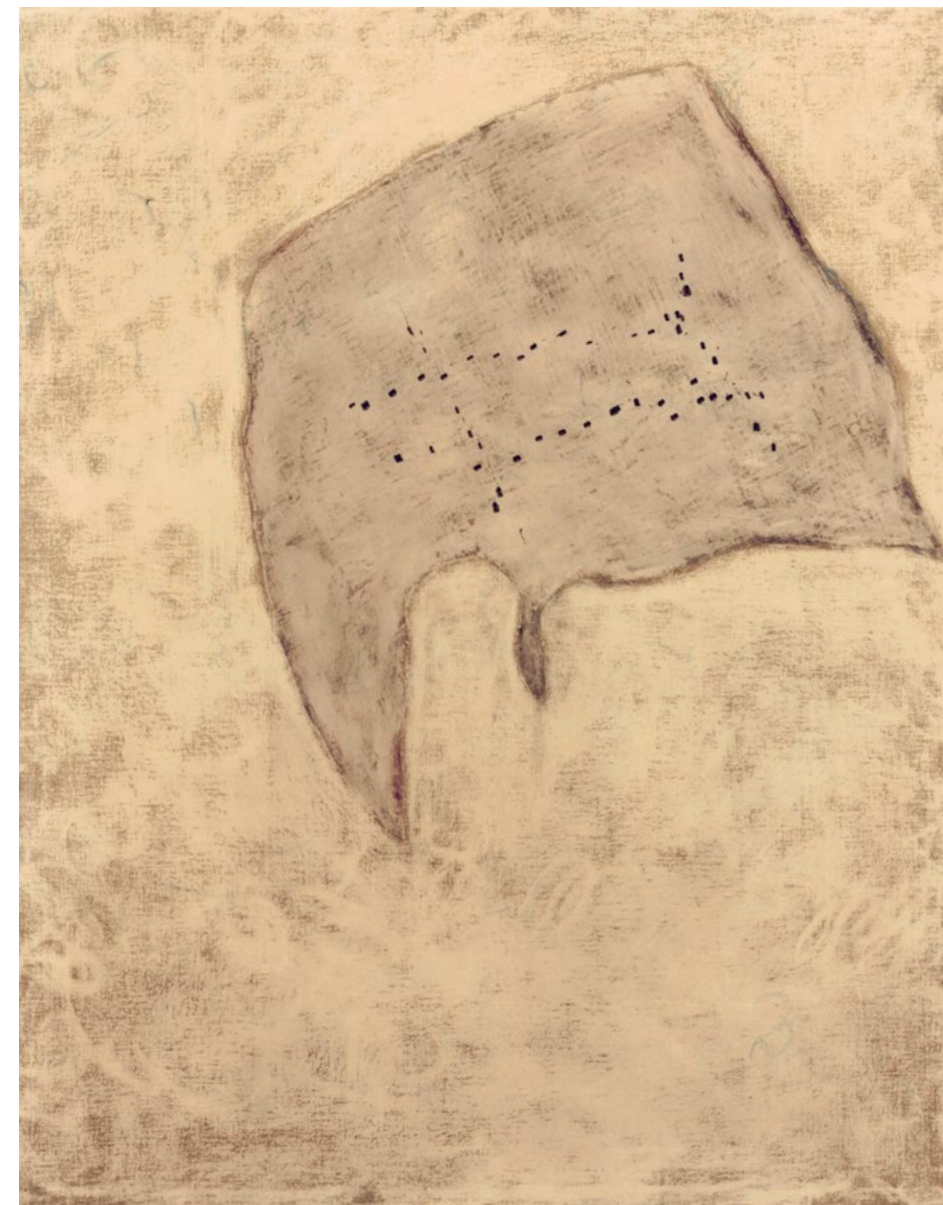


FIG. 4
 Concetto spaziale, 1957.
 Collezione privata.

Mentre prendeva forma la mostra *Paintings from the Damiano Collection. Fontana, Dova, Crippa, Clemente* all'ICA di Londra (7 gennaio-7 febbraio 1959), Damiano acquistava nuove opere di Fontana, tra cui un *Concetto spaziale*¹³ (1958 [FIG. 5]) denominato scherzosamente la “cannonata”, per l'evidente allusione a una sorta di esplosione che scaturisce da un elemento rettangolare.

13 CRSDA, cfr. n. 58139.



FIG. 5
Concetto spaziale, 1958.
Collezione privata.

Nella prima comunicazione a Damiano a noi pervenuta, Fontana avvertiva l'amico, il 27 novembre 1958:

Appena arriva la 'cannonata' te la mando. Io spero che la mostra venga molto bene, per soddisfazione tua e gloria nostra!! Sono certo che la tua gentile Signora troverà nel mio studio un quadro che le piaccia. Sto lavorando (non molto) con grandi dubbi e crucci, come sono difficili da sistemare i buchi!! Sono esigentissimi e pensare che tutti pensano che mi divertano¹⁴.

In effetti Fontana, dopo il successo della Biennale, stava di nuovo cambiando rotta, spingendosi oltre il significato dei "buchi", definiti "esigentissimi" e introducendo i primi, molteplici *Tagli* sulla tela entro il ciclo degli *Inchiodi*, lacerazioni analoghe a quelle sperimentate nelle *Carte*.

Tra gli otto *Concetti spaziali* di Fontana presenti a *Paintings from the Damiano Collection*, in un nucleo generale di trentasei opere, Damiano propose, come si evince dal catalogo, due *Concetti spaziali* della serie delle *Pietre*, di cui *Concetto spaziale*¹⁵ (1956) riprodotto e *Concetto spaziale*¹⁶ (1954, ma indicato in catalogo con

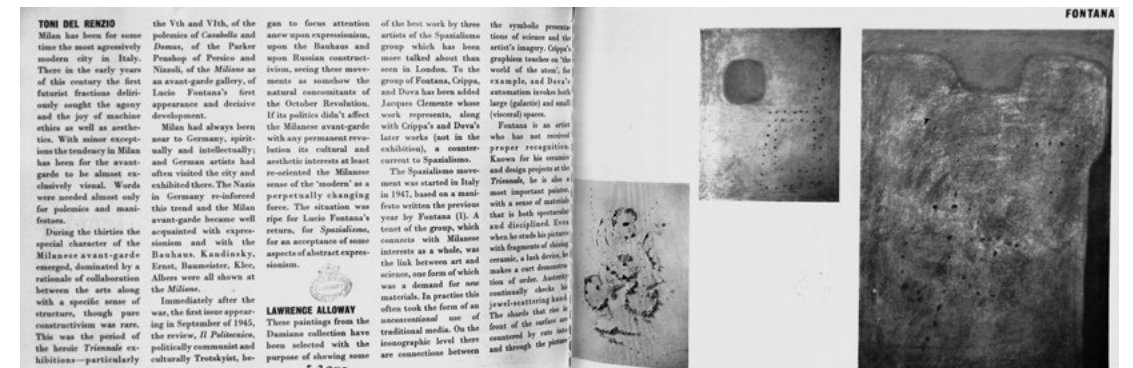
14 G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., p. 93.

15 CRSDA, cfr. n. 56 P 27.
16 CRSDA, cfr. n. 54 P 12.

la data 1956); due *Gessi*¹⁷, definiti, come li aveva denominati Fontana inizialmente, della serie dei *Muri* ("The Walls") riprodotti, e un pezzo della recentissima produzione dell'artista: *Concetto spaziale, Attese*¹⁸ (1959) [FIGG. 6-9]. Il nuovo ciclo dei *Tagli*, ideato da Fontana in coincidenza con la preparazione della mostra londinese, seppure in un unico esemplare, venne presentato pertanto per la prima volta a Londra in anticipo rispetto all'esordio vero e proprio alla Galleria del Naviglio di Milano (9 febbraio 1959). Lawrence Alloway in una lettura più approfondita dell'opera fontaniana si rammaricava della scarsa notorietà dell'artista all'estero, conosciuto soprattutto per la ceramica e per le realizzazioni effimere alle Triennali degli anni cinquanta ed osservava che Fontana ha

un senso della materia che è spettacolare ma anche disciplinato. Perfino quando punteggia i suoi quadri con frammenti di ceramica lucente, una tecnica lussureggiante, egli dà un' incisiva dimostrazione di ordine [...] I buchi nei quadri sono di solito segni di rovina, ma i modelli di buchi in Fontana sono formalmente significativi, come un codice, in connessione casuale ma non trascurabile, con le schede e i nastri perforati dell'iconografia popolare della cibernetica. La struttura dei suoi dipinti è decisamente semplice, fattore che ben si confà alla sua raffinatissima sensibilità per la disposizione delle forme e le loro relazioni-limite¹⁹.

FIG. 6
Pagine di *Paintings from the Damiano Collection*. Fontana, Dova, Crippa, Clemente, catalogo della mostra, London 1959.



17 CRSDA, cfr. nn. 57 G 13, 57 G 7.

18 CRSDA, cfr. n. 59 T 8. Elenco delle opere rispettivamente ai nn. 1, 2, 17, 18, 19 in *Paintings from the Damiano collection*, catalogo della mostra (Londra, Institute

of Contemporary Art), testi di T. del Renzio e L. Alloway, London 1959, pp. n.n.
19 L. Alloway, in *Paintings from the Damiano collection*, cit., p. n.n. (traduzione di chi scrive).

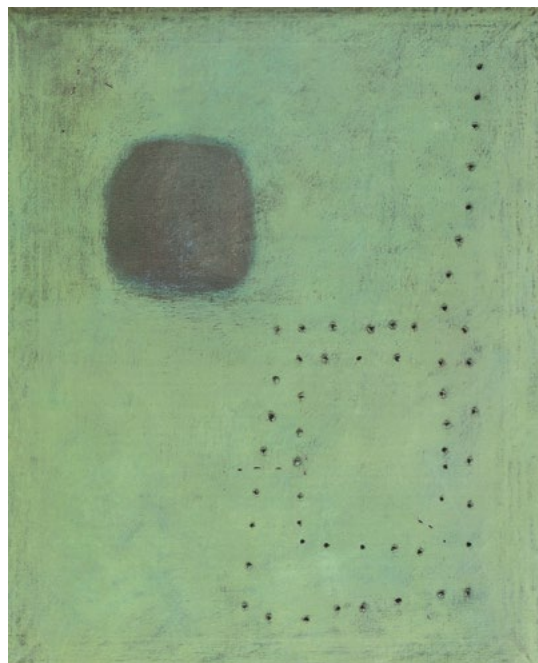


FIG. 7
Concetto spaziale, I muri,
1957. Collezione privata.



FIG. 8
Concetto spaziale, 1956.
Collezione privata.

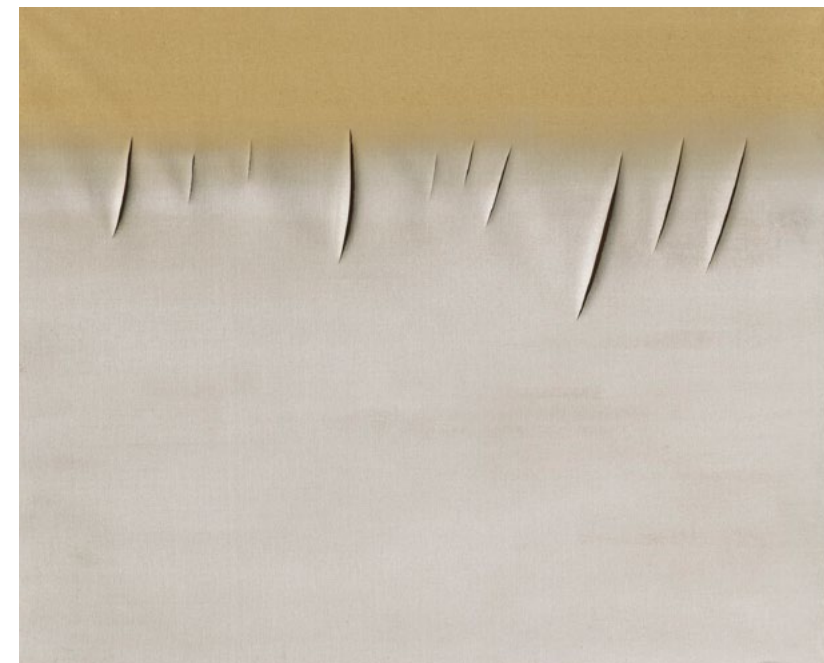


FIG. 9
Concetto spaziale, Attese,
1959. Collezione privata.

Colpisce l'interpretazione del gesto e in particolare dei "buchi" da parte del giovane critico, destinato a divenire in seguito il maggiore interprete dei nuovi linguaggi legati ai *media*, in un senso inedito, non influenzato da letture precedenti: l'immaginario creativo di Fontana è inteso come frutto di una precisa nozione di ordine, non afferente alla casualità del gesto, in senso neoromantico. Il riferimento visivo dei 'fori' non a immensità galattiche ma all'immaginario popolare delle schede perforate dei primi calcolatori elettronici sembra spostare il punto di vista da un'angolazione naturalistica a una lettura che intende il 'foro' come una sorta di messaggio cifrato entro la superficie del quadro, ponendo in secondo piano le allusioni sottese alla spazialità infinita. Questa interpretazione in senso costruttivo del buco in quanto disegno in negativo, come ha sottolineato Francesco Tedeschi, si poneva in contraddizione alle teorie di Greenberg sulla coincidenza tra forme e superficie, pittura e spazio²⁰.

Alla fine del 1959, dopo aver acquisito alcuni concetti spaziali della serie dei *Tagli* fu Damiano in prima persona a tradurre in inglese il *Manifesto tecnico dello Spazialismo* pubblicandolo sulla rivista "ARK", con la prefazione di Alloway e con riproduzioni a corredo della sua collezione²¹ [FIG. 10].

20 F. Tedeschi, *L'opera di Fontana tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, cit., p. 20.

21 L. Alloway, *Technical Manifesto given at the 1st International Congress of*

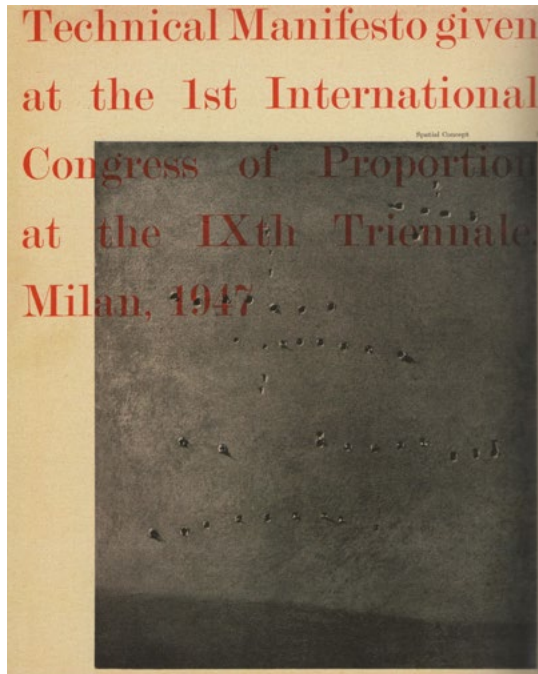


FIG. 10
L. Alloway, *Technical Manifesto given at the 1st International Congress of Proportions at the IXth Triennale, Milan, 1947* (in "Ark", dicembre 1959).

Dal fertile scambio epistolare con Fontana, che si intensifica dal 1960 al 1965, emerge con evidenza come il ruolo di Damiano fosse di autentico appoggio morale nei confronti del maestro, un sostegno che solo un vero amico poteva offrire. Egli era l'unico in grado di spronarlo nei momenti difficili, come si evince da questo breve saggio di scambio epistolare in cui Fontana il 15 gennaio 1960 gli confessa: "Da un po' di tempo sono giù – giù di corda, eri passato tu come una meteora e mi avevi rincuorato col tuo grande e generoso entusiasmo per il mio lavoro, però ora sono di nuovo a zero, qualche piccolo sprazzino! Ci vuol altro!!" e l'amico subito lo informa delle novità della seconda tappa della mostra della sua collezione, che non vede l'ora di realizzare:

per te io propongo aggiungere un quadro rettangolare con un taglio o due, forse quello azzurro chiaro e poi l'ultimissimo pentagonale applicato allo sfondo grigio rettangolare. Approvi? [...] siamo arrivati a questo punto di deduzione logica: Fontana è il più semplice perché è il più astratto, anzi è l'unico astratto; così ormai dice la maggior parte della gente che ha visto l'esposizione. Quindi su di corda, mica giù²².

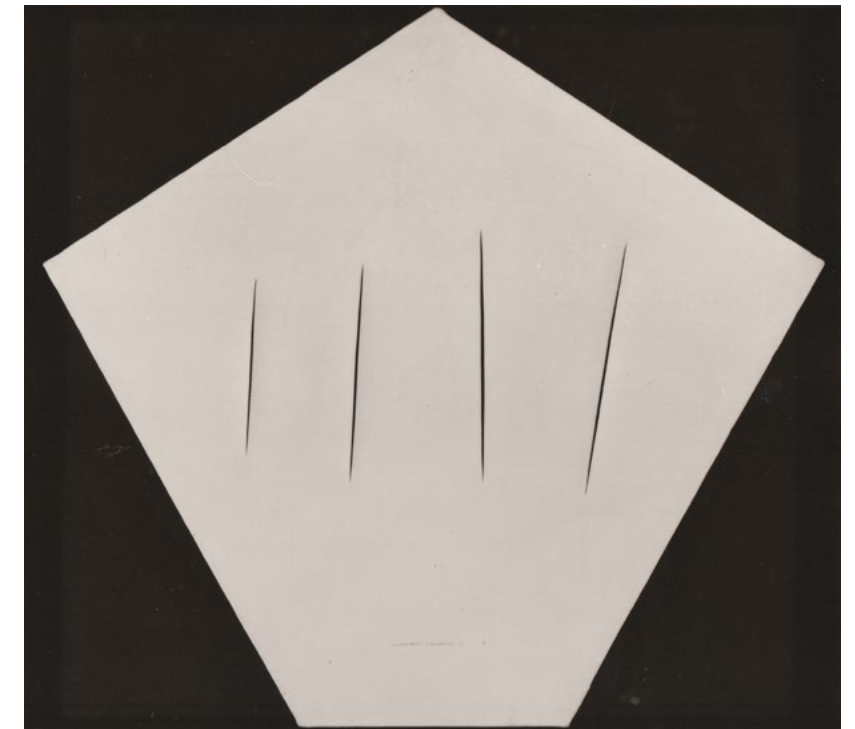
Proportions at the IXth Triennale, Milan, 1947 (1951), "Ark", 1° dicembre 1959, traduzione di Charles Damiano, pp. 4-7.

²² G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., p. 121.

Per la seconda edizione della mostra della sua collezione prevista all'Università di Cambridge a partire dal febbraio del 1960, poi itinerante in varie università inglesi, in una sezione a parte rispetto al gruppo, Damiano volle presentare una selezione di *Tagli* di Fontana, esponendo il suo *Concetto spaziale, Attese*²³ (1959) di forma poligonale [FIG. 11]. Si trattò di una sorta di prima personale dell'ultimo ciclo dell'artista, il quale, in quel mese di febbraio, con Teresita raggiunse l'amico a Londra. La coppia fu ospitata dai coniugi Damiano, e si strinse un'amicizia più intima, anche tra Annamaria e Teresita. Il viaggio a Londra aveva, in verità, un secondo scopo, ben più importante: tra le questioni sul tavolo, oltre alla previsione di nuove tappe espositive della collezione, sempre arricchite delle novità acquisite nello studio di Fontana, vi era la formulazione di un contratto di esclusiva mondiale con i mercanti McRoberts & Tunnard, ipotesi che Damiano farà in modo di concretizzare nel corso dell'anno curando in prima persona i termini contrattuali.

Contemporaneamente altri importanti eventi collocavano Fontana in uno scenario internazionale, a partire dalla scandalosa esposizione incentrata sulle *Attese* nel gennaio del 1960 alla Galleria Schmela di Düsseldorf fino alla sua partecipazione come

FIG. 11
Concetto spaziale, Attese, 1959. Collezione privata.



²³ CRSDA, cfr. n. 59 T 110.

maestro delle nuove generazioni Zero a *Monochrome Malerei* nel Museo Statale di Leverkusen in marzo: la notorietà europea di Fontana era sempre più legata alla nuova dimensione di azzeramento rappresentata dai *Tagli*, più netti, su fondo monocromo e in tele sagomate in senso geometrico.

Ma Fontana era entusiasta di comunicare solo a Damiano, nel giorno del proprio compleanno, tra una battuta autoironica e una visione apocalittica, l'autentico significato 'filosofico' delle sue *Attese*:

Milano 19-2-60 Data importantissima! Oggi compio 100 anni!!! caro Damiano – grazie per la tua lettera – non hai sentito tremare la terra in questi giorni? Ho fatto una serie di quadri dove il senso del nulla e del tutto è quasi perfetto, un silenzio che si innesta nell'universo, né materia né retorica, pura intelligenza, il mistero che regge l'universo al quale noi apparteniamo come pura materia – liberatici da questa continueremo nell'infinito del nulla e del tutto²⁴.

E pochi mesi dopo a quell'unico interlocutore inglese l'artista confessava l'immensa felicità della contemporanea invenzione delle *Nature*:

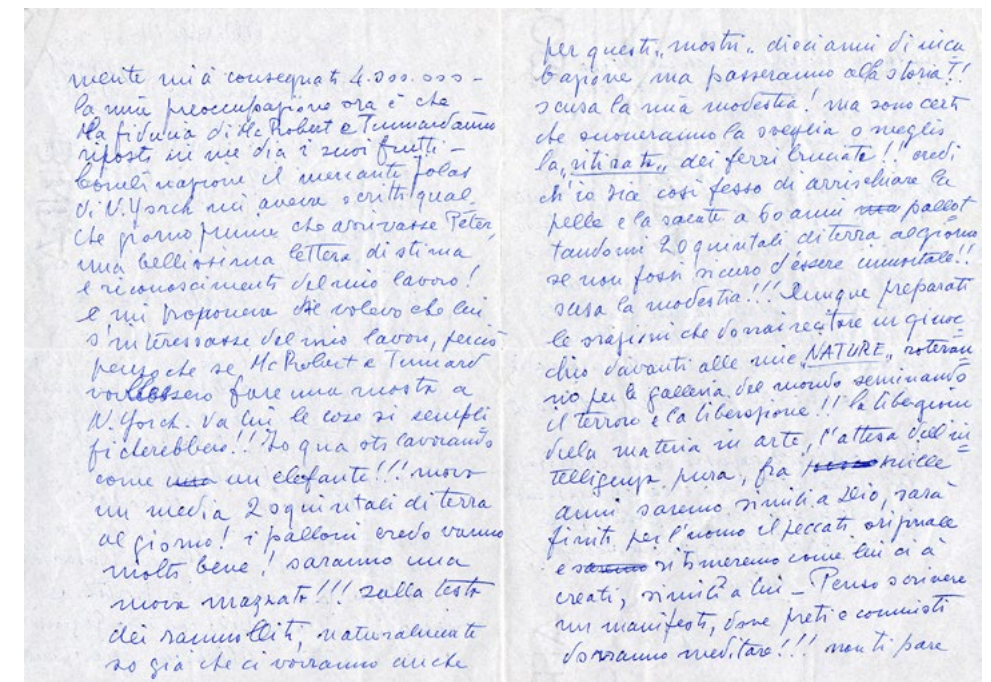
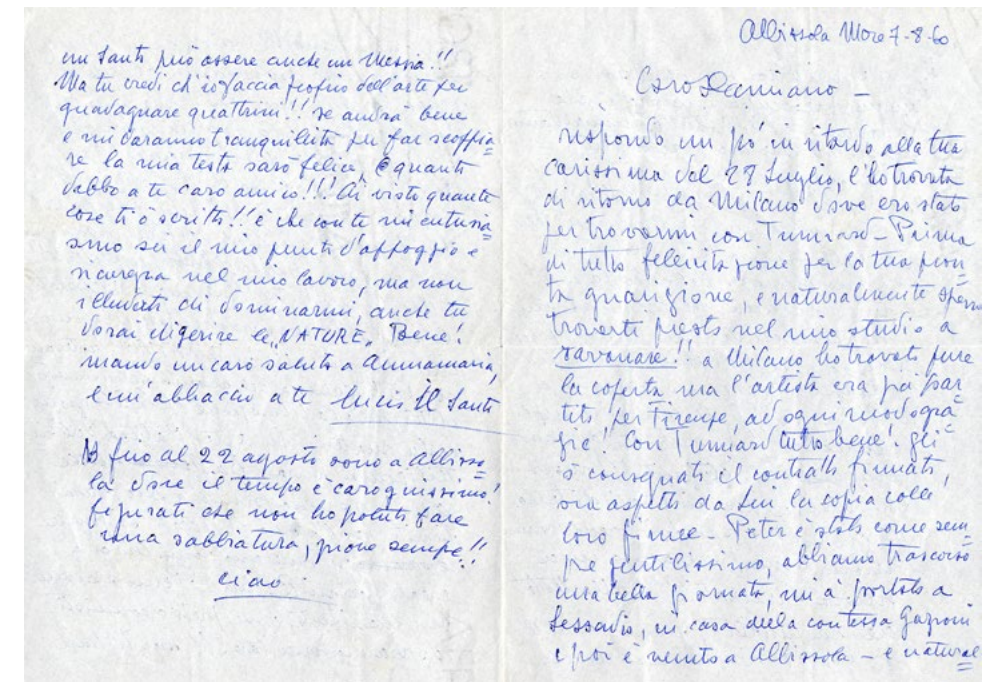
qui ad Albissola mi diverto da matti modellando mastodontici palloni in terra di gres, quintali di terra al giorno, però sono contento da matto!!! penso al fallimento generale del ferro bruciato, saldato, ecc.! Devi scusarmi ma io sono un leone!!! questi palloni fra un anno saranno un simbolo, credo a queste "Nature" come ho creduto ai buchi e tagli – ne sentirai delle belle!!! Dallo spazio alla materia, la più semplice; la terra e il fuoco!!! sono quasi come la luna e il sole, sono belli come l'universo e terribili come l'ignoto!! Qui naturalmente si ridacchia e si dice: Fontana faceva i buchi..poi gli ha dato un taglio..ma ora rompe le "palle"²⁵.

E in una lettera di poco successiva, il 7 agosto, ribadiva beffardo all'amico:

preparati le orazioni che dovrai recitare in ginocchio davanti alle mie "NATURE", roteranno per le gallerie del mondo seminando il terrore e la liberazione!! La liberazione della materia in arte!! l'attesa dell'intelligenza pura [...]²⁶.

24 Lettera di Fontana a Damiano del 19 febbraio 1960 in G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., p. 123.

25 Lettera di Fontana a Damiano del 22 luglio 1960, ivi, p. 131.



FIGG. 12-13

Lettera di Lucio Fontana a Charles Damiano, 7 agosto 1960. Perugia, Archivio Daniela Grilli.

26 Lettera di Fontana a Damiano del 7 agosto 1960, ivi, p. 132 [FIGG. 12-13].

L'installazione delle *Nature* alla mostra *Dalla natura all'arte* a Venezia, in quello stesso luglio, nell'ambito delle mostre organizzate da Paolo Marinotti a Palazzo Grassi, con una ambientazione di terra e piedistalli neri, ripropose al pubblico internazionale nei mesi della Biennale la questione del volume, in quella dialettica sempre viva nel maestro tra antimateria e materia, offrendo alla critica la possibilità di una nuova interpretazione del 'nulla' di Fontana, alternativo, ma complementare all'astrazione e all'azzeramento dei *Tagli*. Emergeva un rapporto più intimo con il mondo naturale, in senso universale²⁷.

Nel giro di pochi mesi Damiano, che aveva acquistato nel frattempo circa undici esemplari di *Tagli*, procurò all'amico il promesso contratto con la Galleria McRoberts & Tunnard, da cui scaturì la prima ufficiale presentazione delle *Attese* a Londra, dal 12 ottobre al 5 novembre 1960, presentata sempre da Alloway.

Tra i *Concetti spaziali* esposti in quell'occasione spiccava un monocromo blu²⁸ (142 × 93 cm) con tre tagli segnato al fronte, nell'angolo destro, dall'impronta digitale del maestro, una sorta di 'firma' impressa per certificarne l'autenticità; un suggestivo tre tagli verde scuro²⁹; un *Concetto spaziale, Attese* (100 × 125 cm) a quattro tagli rosa violaceo³⁰; un solo taglio rosa dalla singolare tela sagomata ai lati, in modo da determinare una falsa illusione di convessità [FIG. 14]³¹, anche questi ultimi firmati con l'impronta digitale³², forse su suggestione delle impronte digitali impresse sulle uova da Piero Manzoni nella performance milanese *Consumazione dell'arte, dinamica del pubblico, divorare l'arte* creata ad Azimut il 21 giugno dello stesso anno.

Nel suo testo introduttivo alla mostra, Alloway divergeva dall'interpretazione di Tapié nella prima presentazione dei *Tagli* alla Galleria Stadler a Parigi, nella primavera di quell'anno, con un'ipotesi differente: se il critico dell'*Art autre* collocava il 'taglio' in una prospettiva ancora informale, con una simbologia legata al vuoto, in senso esistenziale, la lettura successiva dell'inglese, stimolata dalla maturazione delle *Attese* avvenuta nel corso del 1960, si soffermava sul valore di azzeramento, di essenzialità e di semplicità del gesto rifiutando qualsiasi analogia con la 'ferita':

27 *Dalla natura all'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi), Venezia 1960. La mostra fu ideata con il concorso critico di Willem Sandberg e Michel Tapié e allestita con la collaborazione di Robert Dahlmann-Olsen, Lucio Fontana, Enzo Mari, Bruno Munari e Sōfū Teshigahara.

28 CRSDA, cfr. n. 60 T 31.

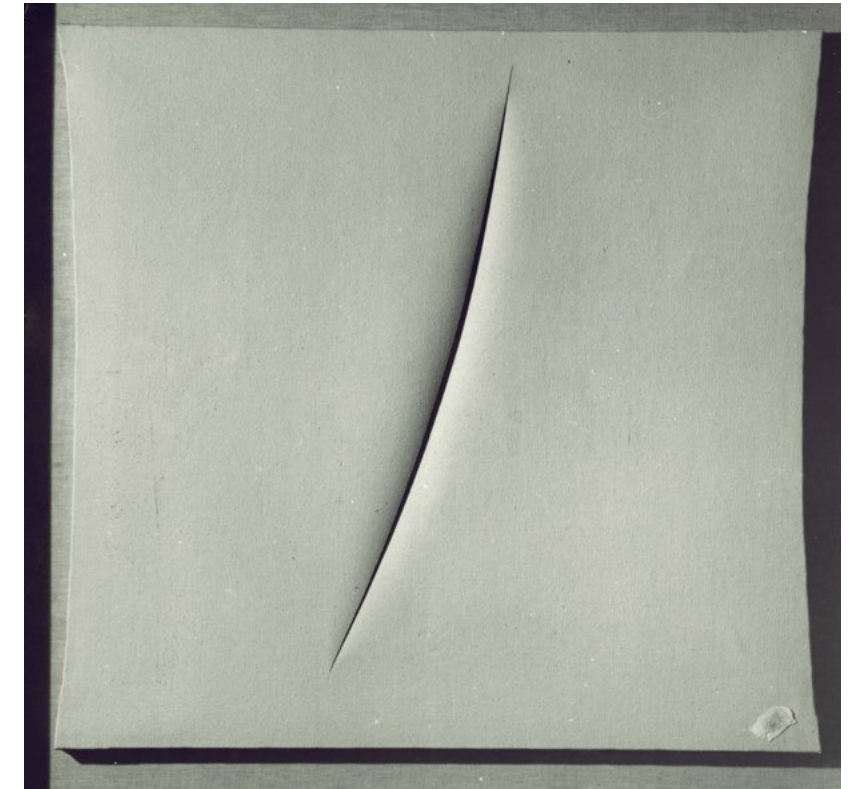
29 CRSDA, cfr. n. 60 T 33.

30 CRSDA, cfr. n. 60 T 34.

31 CRSDA, cfr. n. 60 T 38.

32 È da credere che la tipologia delle *Attese* con impronta digitale sul fronte sia da mettere in relazione alla mostra londinese, dove compaiono per la prima volta.

FIG. 14
Concetto spaziale, Attese,
1960. Collezione privata.



Nel periodo del dopoguerra cancellò la ricca estetica dei suoi quadri precedenti con i suoi primi tagli in cui "sgozzò" le tele dipinte semplicemente di un solo tono [...] la velocità di esecuzione, correlata alla freschezza dell'apparenza, è preziosa per Fontana. Si oppone all'idea dell'opera d'arte come luogo in cui la creazione angosciata lascia le sue tracce come in Giacometti o de Kooning. Gli piace il segno chiaro e incisivo. [...] Nell'atto creativo di Fontana l'attesa prima di compiere il gesto non è il segno della meditazione, ma della assenza di memoria e del fallimento delle certezze. Macchie calibrate di materiale incrostato, tracce sparse di schegge di ceramica, striature e incisioni calligrafiche, perforazioni nette impresse con una direzione precisa, come un codice o nette come una ferita sono tutte realizzate con il massimo vigore e semplicità³³.

33 *Fontana*, catalogo della mostra (Londra, Galleria McRoberts & Tunnard), London 1960, p. n.n., traduzione di chi scrive.

In quel dicembre Damiano acquistò nello studio dell'amico il *Concetto spaziale, Attesa*³⁴ (1960) che sarebbe stato donato, solo quattro anni dopo, nell'ottobre del 1964, alla Tate Gallery. Dal dialogo epistolare sempre più fitto, tra manager e artista, emerge un altro dato non trascurabile: a partire dal febbraio 1961 Damiano e Fontana progettarono, insieme ai galleristi McRoberts & Tunnard, una seconda tappa della mostra delle *Attese* a New York presso la Martha Jackson Gallery. L'approdo ufficiale di Fontana negli States in effetti ebbe luogo solo nel novembre di quell'anno, ma con una sostanziale variazione di prospettiva rispetto ai progetti iniziali.

Gli avvenimenti che si susseguirono lungo il 1961 – dall'ideazione, in primavera, del ciclo delle *Venezie*, che attestano l'approdo a una nuova simbologia iconica e a una preziosità materica 'orientale', alla loro presentazione in giugno a Palazzo Grassi a Venezia nella mostra *Arte e contemplazione* ideata da Marinotti a cui seguì la tappa a New York da Jackson – sono stati oggetto di studio da parte di Luca Massimo Barbero in occasione della mostra *Lucio Fontana: Venezia/New York* del 2006. Il dato nuovo emerso dal carteggio Damiano-Fontana è il ruolo centrale dei galleristi McRoberts & Tunnard, stimolati da Damiano, i quali, a quanto si desume dalle lettere, si diedero appuntamento a Venezia nel giugno del 1961 con la gallerista newyorchese, atterrata appositamente in laguna per visitare la mostra a Palazzo Grassi. L'entusiasmo di Jackson per il ciclo delle *Venezie* nacque da questo primo incontro con Fontana, Damiano e i due galleristi. Presi gli accordi necessari, in luglio fu approntata la lista delle opere per New York che comprendeva quell'ultimo ciclo esemplare con l'aggiunta di quattordici *Concetti spaziali*, tra *Olii*, *Buchi* e *Tagli* provenienti da McRoberts & Tunnard e due *Nature*. Con tale produzione molto differente rispetto ai puri *Concetti spaziali* esposti a Londra, dunque, Fontana si presentò a New York in novembre. L'artista diede l'impressione di non approvare appieno la scelta iniziale di Jackson delle sole *Venezie* come traspare da una segreta confessione a Damiano risalente al 21 giugno 1961:

I quadri attuali sono una decina *Contemplazioni di Venezia*, Martha era contenta, tanto che con mio dispiacere li scelse per New York, io per conto mio avrei preferito puri tagli e buchi! Però lei pensa al successo, al colpo! Lei saprà cosa vuole! Questo vuol dire che le piacciono perché anche Tapiè era entusiasta³⁵.

34 CRSDA, cfr. n. 60 T 13.

35 Lettera di Fontana a Damiano, 21 giugno

1961, in G. Gaggiotti, *La visione verticale*, cit., p. 180.

Dal 18 novembre al 3 dicembre 1961 Fontana visse giornate intense a New York per la vernice dell'evento (21 novembre-16 dicembre 1961), insieme a Tapiè ed Ezio Gribaud, rispettivamente l'autore e l'editore della monografia *Devenir de Fontana* che fu presentata in quell'occasione: il ciclo dei *10 paintings of Venice* occupava le sale della galleria principale, mentre negli spazi della galleria David Anderson era esposta la selezione della nuova serie degli *Olii* e dei *Tagli*. Tiepida fu tuttavia l'accoglienza da parte dell'ambiente americano, allora decisamente in reazione rispetto al clima informale europeo: la serie delle *Venezie*, pur spettacolare, poteva disorientare la critica in rapporto alla produzione più rigorosa delle *Attese* monocrome rinviando a una interpretazione ancora materica e barocca. Probabilmente, se la mostra fosse stata orchestrata come avevano inizialmente progettato Fontana e Damiano in modo da presentare esclusivamente la produzione più pura delle *Attese*, con i pezzi più limpidi, l'equivoco di un'interpretazione di Fontana come epigono della stagione informale si sarebbe evitato e forse l'artista avrebbe ottenuto maggiori consensi nella Grande Mela. La carambola di esposizioni del 1961, tra Parigi e New York, risultò faticosa per il sessantenne Fontana che il 14 dicembre 1961, tornato dagli States, confessava all'amico:

Adesso sono qui mezzo rimbambito! Credo ci vorrà un po' di tempo prima che mi riprenda, tutte queste mostre consecutive, il girare, ora quella di Leverkusen etc. mi hanno veramente disorientato, desidero ardentemente un po' di pace, ho voglia di stare ancora un poco solo con me stesso, per riprendere la mia vita d'artista genuino – se sapessi quante volte rimpiango il Fontana "sconosciuto"! arrivava di tanto in tanto un signor Charles da Londra...e poi la tranquillità...ti confesso sono molto preoccupato, ce la farò con questo ritmo di vita?³⁶

Mentre Fontana era a New York, tuttavia, il genio di Damiano aveva mosso altre pedine presso alcuni musei europei: aveva proposto la propria collezione di opere di Fontana, giunta ormai a circa cinquantacinque pezzi al Museo Statale di Leverkusen. Il direttore Udo Kultermann già nel luglio del 1961 si era recato a Londra dal collezionista in visione delle opere per curare l'importante mostra monografica sull'artista che fu resa possibile anche grazie alla collezione del manager – allora forse la più grande collezione di Fontana – accresciuta di altri prestiti, e che aprì i battenti il 12

36 Lettera di Fontana a Damiano, 14 dicembre 1961, ivi, p. 200.

febbraio 1962. Damiano in prima persona si occupò per l'occasione dei contatti per i testi in catalogo, in particolare con il giovane critico Paul Oliver.

Ma l'azione del manager, attestata dal copioso epistolario, continuò ad essere vigile e propositiva nel tempo: frutto della sua regia, mediante i galleristi McRoberts & Tunnard fu la mostra a Bruxelles alla Galerie le Zodiaque (27 ottobre-21 novembre 1962) presentata sempre da Alloway, con il nuovo ciclo degli *Olii* rosa, che ebbe una seconda tappa a Londra in dicembre, introdotta questa volta da Pierre Rouve.

Due anni più tardi, nel 1964, Damiano, soddisfatto della notorietà ormai raggiunta da Fontana a livello internazionale anche grazie alla propria instancabile azione, scherzava con l'amico augurandosi che in Inghilterra non vi fosse

sempre un solo piffero che suona l'aria di Fontana [...]: noi vogliamo che si crei un'intera orchestra di ottimi strumenti musicali – non la mia misera “flauta” (te la ricordi la canzone: Bartolo tenia una flauta con un “agujerito” solo; Bartolo toca la flauta....e così via: Bartolo je va a morì). Be'io sono Bartolo, ma non ho intenzione di morire. Tuttavia, vorrei che un esercito fosse il mio successore³⁷.

E la notorietà raggiunta in quel momento dall'artista, complice, non ultima, la citata donazione alla Tate Gallery da cui abbiamo preso le mosse, fu il volano necessario per raggiungere l'obiettivo a cui Damiano aveva mirato fin dall'inizio della sua azione: l'approdo di Fontana alla Marlborough-Gerson con sede a New York e Londra, allora tra le gallerie più potenti sulla scena mondiale. In quel 1964 il manager, infatti, consigliò vivamente all'amico di annullare il contratto con i due galleristi londinesi McRoberts & Tunnard per avviare un nuovo legame più vantaggioso con il direttore della galleria Mr. Francis K. Lloyd, con cui in prima persona aveva stabilito un fertile e sincero rapporto di amicizia. A quel punto il processo di internazionalizzazione di Fontana – grazie al contratto di esclusiva con la Marlborough che prese avvio dal 1965 e alla regia, da parte

dello stesso Lloyd, di una esemplare esposizione affidata a Jan van der Marck *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*³⁸, itinerante in Usa e in Europa tra 1966 e 1967 – sarà destinato a lievitare di anno in anno anche senza l'azione esplicita dell'amico londinese: il quale si limiterà a incrementare e conservare fino alla morte, sopraggiunta un anno dopo quella dell'amico, la propria collezione di ben sessanta opere del maestro.

37 AFLF, lettera di Charles Damiano a Lucio Fontana, Londra, 20 febbraio 1964. Presso l'Archivio della Fondazione Lucio Fontana sono conservate a oggi due missive di Damiano a Fontana, datate, appunto 20 febbraio e 24 giugno 1964.

38 *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Center of Art), a cura di J. van der Marck, Minneapolis 1966; le tappe successive della mostra: Austin,

University of Texas Art Museum (27 febbraio-27 marzo); Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella (8 luglio-7 agosto 1966); New York, Marlborough-Gerson Gallery (20 gennaio-18 febbraio 1967); Amsterdam, Stedelijk Museum (23 marzo-7 maggio 1967); Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum (12 maggio-18 giugno 1967). Sul tema si faccia inoltre riferimento al contributo di Francesco Guzzetti in questi atti.

“DOCCIA FREDDA A PARIGI”. UNA MOSTRA DI LUCIO FONTANA ALLA GALERIE STADLER, 1959

Silvia Bignami

“Era un po' che Stadler non ci riservava una simile doccia fredda”¹: inizia così la recensione di Pierre Restany alla mostra *Fontana et Coetzee* inaugurata il 17 marzo 1959 alla Galerie Stadler. La doccia fredda si riferisce all'improbabile e stridente “vicinanza” tra Lucio Fontana, “papa dello Spazialismo” alla sua prima importante esposizione parigina², e il trentenne artista sudafricano Christo Coetzee: “La cosa più triste è che sia stato imposto a Fontana un tale accostamento per la sua prima mostra importante a Parigi. Qui la personalità di Fontana è poco conosciuta. [...] La statura del personaggio, il suo passato, l'apertura delle sue ricerche, tutto questo meritava di meglio o perlomeno un'altra presentazione”³. Secondo il critico la ricerca di purezza assoluta del gesto di Fontana, perde “il suo significato” all'interno del contesto “aggressivamente barocco” degli assemblaggi materici e dei rilievi di Coetzee.

Nella galleria dello svizzero Rodolphe Stadler – aperta nell'ottobre 1955 al numero 51 di rue de Seine, nel cuore di Saint-Germain-des-Prés, e futuro centro di diffusione dell'Art autre – le opere di Fontana sono esposte in due sale, come si legge in una lettera di Carlo Cardazzo, proprietario della Galleria del Naviglio, al critico francese Michel Tapié: “due sale per Fontana, una per Coetzee, e cataloghi diversi”⁴. I testi sono di Tapié che cura la direzione artistica: si tratta di due *plaque* distinte, impaginate fronte e retro e con due immagini in bianco e nero (sul fronte la stilizzazione di una scultura di Claire Falkenstein, una sorta di logo presente in tutti gli inviti, sul retro un'opera per ogni artista), che servono anche da invito all'inaugurazione della mostra. Si possono vedere entrambe nelle mani di Milena Milani, scrittrice e compagna del gallerista Cardazzo – forse presente a Parigi in sua vece – immortalata tra Tapié e Georges Mathieu in una fotografia del vernissage della mostra⁵ [FIG. 2]. Per Fontana, sul retro del cartoncino è riprodotto, capovolto rispetto al *Catalogo ragionato*, il *Concetto spaziale*,

1 Cfr. P.R. [P. Restany], *Fontana, Coetzee, Tapiés*, “Cimaise. Revue de l'art actuel”, VI, 5, juin-juillet- août 1959, p. 46 (traduzione di chi scrive). La recensione si trova nella rubrica *L'actualité par Georges Boudaille, Michel Ragon, Pierre Restany, Herta Wescher*.

2 Più in generale, sulle mostre, la ricezione critica e gli incontri di Fontana a Parigi si vedano *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, a cura di S. Bignami e J. Galimberti, Milano 2014, e *Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento), a cura di S. Bignami e G. Zanchetti, Milano 2014. Nei due volumi è presente una prima ricognizione della mostra da Stadler, che viene approfondita in questo testo grazie

alla consultazione di nuovi documenti e fotografie conservati agli Archives galerie Rodolphe Stadler, les Abattoirs Musée – Frac Occitanie Toulouse France (d'ora in avanti AgRS). Si ringrazia Guillaume Blanc (Pôle collections et valorisation) per il prezioso aiuto.

3 Cfr. P.R. [Restany], *Fontana*, cit., p. 46 (traduzione di chi scrive).

4 AgRS, lettera di C. Cardazzo a M. Tapié, Milano, 12 febbraio 1959.

5 Sulla mostra si vedano le fotografie del vernissage in AgRS, *Carnet Vernissages Novembre 1958 - Avril 1959*, B4, FonSta. Negli archivi sono presenti i provini fotografici numerati: questo testo è illustrato dai loro ingrandimenti, mantenendo il numero di riferimento in alto.

Attese giallo⁶ [FIG. 1]. Nel suo scritto Tapié interpreta il taglio in una direzione ancora informale, con una simbologia legata al vuoto, in senso esistenziale, e l'“avventura spazialista” dell'artista viene solamente citata: “Fontana è approdato senza mediazioni all'opzione più estrema, scegliendo come elemento questo vuoto spaziale che è il buco fatto su una superficie qualunque [...]. Nessun atteggiamento artistico ha mai preteso in questo modo di condizionare qualitativamente un'opera attraverso la sola astrazione; nessun percorso è mai stato così indifferentemente non-classico”⁷.

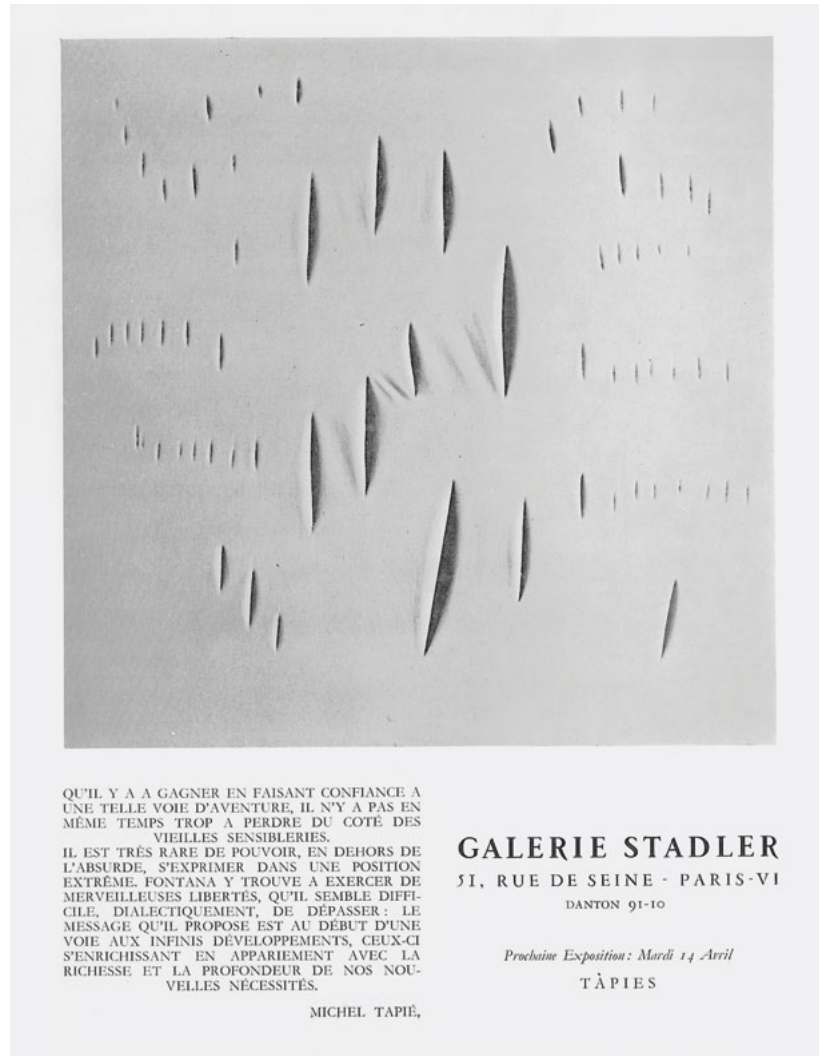


FIG. 1
Invito alla mostra Fontana,
1959, Parigi, Galerie Stadler,
con scritto di Michel Tapié.

6 CRSDA, cfr. n. 59 T 16.

7 M. Tapié, Fontana, testo di presentazione della *plaquette* Fontana, Parigi, Galerie

Stadler, marzo-aprile 1959 (traduzione di chi scrive).

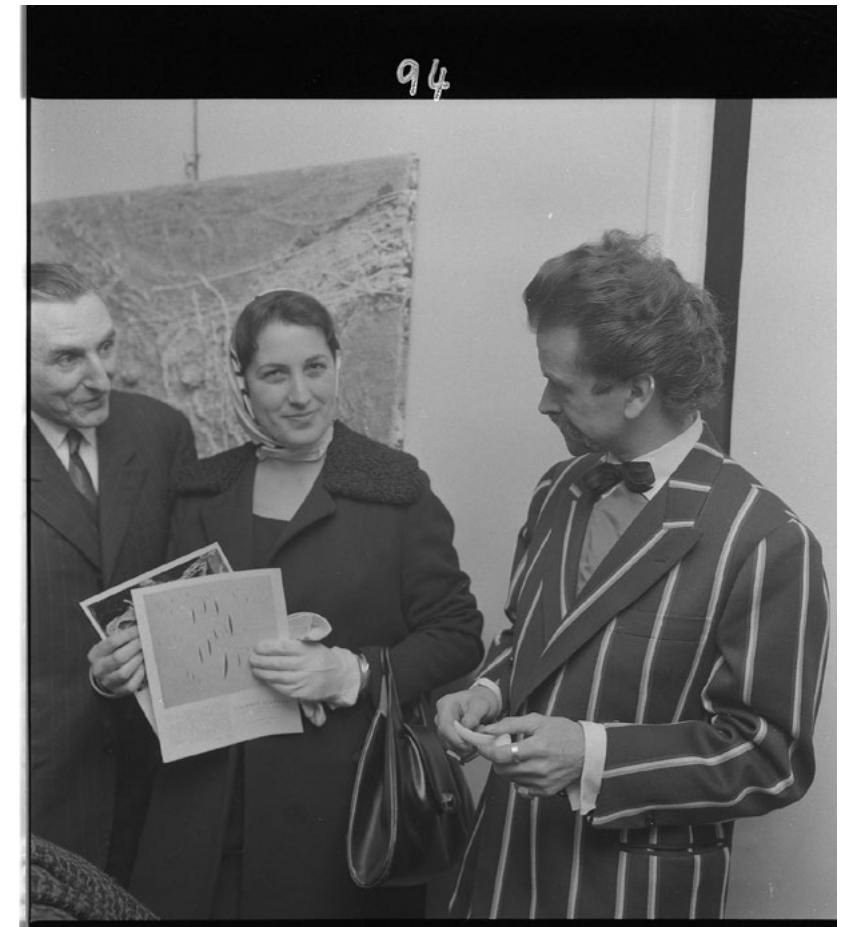


FIG. 2
Inaugurazione della mostra
Fontana et Coetzee, 7 marzo
1959, Parigi, Galerie Stadler.
Da sinistra a destra Michel
Tapié, Milena Milani e
Georges Mathieu.

Il testo riprende alcuni concetti già espressi nell'articolo del 1958 pubblicato sul numero di “Notizie”⁸ dedicato alla XXIX. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dove Fontana ha una sala personale, quasi una prima mostra antologica. L'artista è per Tapié “una delle star di questa Biennale” che, “da pioniera”, ha esplorato lo spazio *autre* con mezzi nuovi, introducendo il problema della comunicazione su un piano parallelo a quello dei linguaggi cibernetici. Il critico evidenzia inoltre come il “punto vuoto” (il buco) rappresenti “nella maniera più sovversiva il concetto di spazio ‘altro’”⁹.

Alla Galerie Stadler Fontana aveva già esposto nell'ottobre 1956 – con Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Horia Damian, Enard, Claire Falkenstein, Gerdur, Georges Mathieu, Jaroslav Serpan e

8 M. Tapié, Œuvres vives de la Biennale de 1958, “Notizie. Arti figurative”,

Il, 6, luglio 1958, pp. 31-34.
9 Ivi, p. 33.

Mark Tobey – in occasione della collettiva *Structures en devenir*¹⁰, sempre curata da Tapié. Nell'invito della mostra viene inserita una dichiarazione di Fontana in italiano, una sorta di sintesi estemporanea dei concetti del *Manifesto tecnico dello Spazialismo* del 1951: “Non mi interessa fare il quadro o la scultura. M'interessa la ricerca di una nuova dimensione, la ricerca del mezzo, tempo – spazio – luce”¹¹. La mostra non è segnalata nella bibliografia di Fontana e neanche nel *Catalogo ragionato*: da alcune fotografie conservate negli Archives galerie Rodolphe Stadler risultano esposte tre sue opere: due *Concetti spaziali*¹², di cui uno ruotato di 45 gradi accanto a un'opera di Carla Accardi, e una ceramica che non è ancora stato possibile identificare [FIGG. 3-4].

Un ulteriore tassello del già indagato rapporto con Tapié¹³ è una lettera che Fontana gli spedisce da Milano il 27 dicembre 1957: “Caro Tapié, va bene per il Fautrier, però bisogna che Lei lo porti in gennaio quando viene a Milano. Perché non porta anche un Du-Buffet [sic] e Mathieu¹⁴ come eravamo d'accordo. Penso che mi farà una riduzione. Grazie per gli auguri che contraccambio, e saluti cordiali, suo Fontana / Quando viene a Milano mi avvisi”¹⁵. Si tratta di un breve messaggio che testimonia però l'interesse di Fontana per gli artisti *autres* gravitanti nell'orbita di Tapié e il desiderio di continuare ad acquistare opere per la sua collezione. Nello stesso anno, il 15 maggio, era stata allestita alla Galleria Blu di Peppino Palazzoli un'esposizione delle collezioni private di Fontana e Bruno Munari¹⁶: fra gli autori raccolti dal primo figuravano Baj, Burri, Capogrossi, Crippa, Dangelo, De Luigi, Dova, Licini e Scanavino. In mostra era presente anche il monocromo blu di Yves Klein acquistato da Fontana quattro mesi prima alla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci¹⁷.

10 *Structures en devenir*, Parigi, Galerie Stadler, 16 ottobre-15 novembre 1956. La mostra non è segnalata nella bibliografia di Fontana e neanche in CRSDA.

11 Il cartoncino dell'invito è conservato negli Archives galerie Rodolphe Stadler.

12 CRSDA, cfr. nn. 50 B 10, 51 B 18.

13 Su Tapié si veda il recente e dettagliato libro di J. Evezard “*Un Art Autre*”. *Le rêve de Michel Tapié*, Dijon 2023. Sul rapporto tra Tapié e Fontana, si vedano anche J. Galimberti, *Michel Tapié e Lucio Fontana. Parigi e il rischio dell'informale*, in *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, cit., pp. 76-93, e S. Bignami, *Lucio Fontana et Michel Tapié. Geographies d'un "devenir"*, in *Lucio Fontana. Un futuro c'è stato / Il y a bien eu un futur*, catalogo della mostra (Rodez, Musée Soulages), a cura di P. Campiglio, B. Decron e

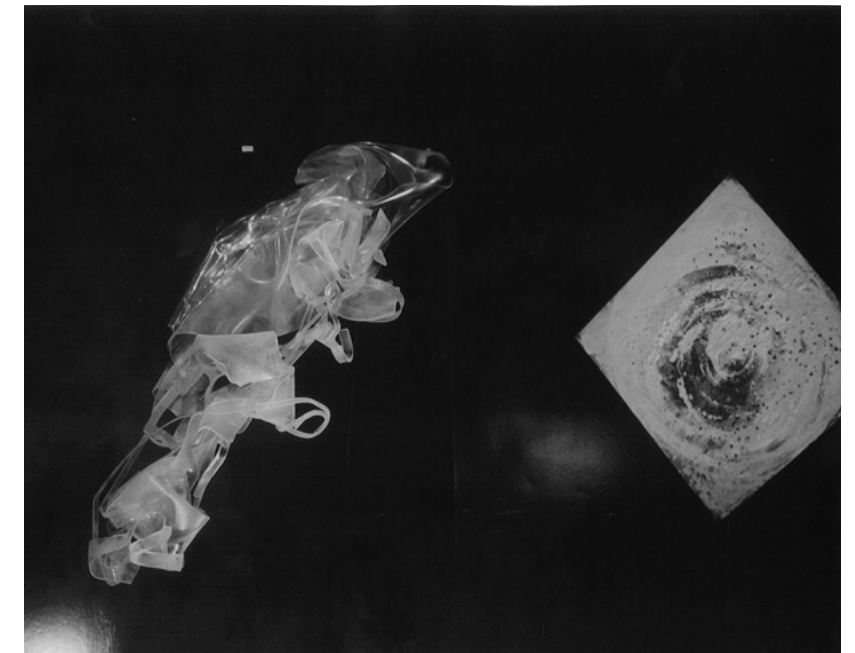
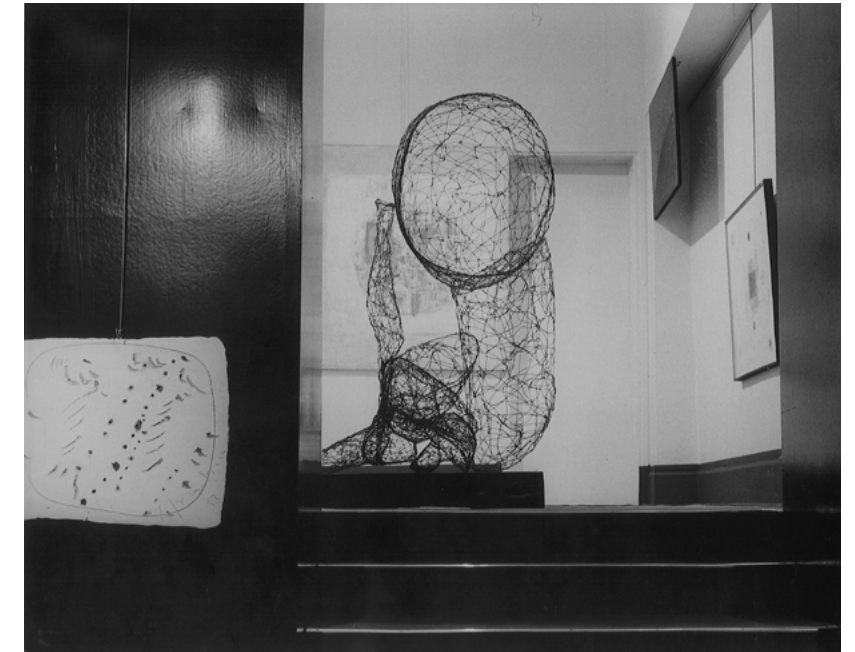
A. Meunier, Paris 2024, pp. 38-45.

14 A un primo riscontro con la Fondazione Lucio Fontana risultano in collezione: Georges Mathieu, *Senza titolo*, 1950, olio su carta telata, 91 × 61,5 cm, firma e data sul fronte in basso a destra (CLF 20); Georges Mathieu, *Senza titolo*, 1959, pennarello su carta, 51 × 65 cm, firma, data e dedica: «Pour Fontana / avec / l'amitié et l'admiration de / Mathieu / Paris le 19 Mars 59», esemplare n. 251 (CLF 24). Ringrazio Valeria Morandi per le informazioni. Per un primo studio della collezione e delle relazioni tra Fontana e gli artisti a lui contemporanei si veda G.L. Marcone, *Lucio Fontana. Mecenate Collezionista Militante*, Milano 2025.

15 AgRS, lettera di M. Tapié a L. Fontana, Milano, 27 dicembre 1957.

16 *18 opere della collezione privata di Lucio Fontana, 18 opere della collezione*

FIGG. 3-4
Vedute della mostra
Structures en devenir,
ottobre 1956, Parigi,
Galerie Stadler.



privata di Bruno Munari, Milano, Galleria Blu, maggio 1957.

17 “Acquirenti finora due: un noto sarto collezionista d'arte astratta e il pittore-scultore Lucio Fontana, quello dei

buchi per intenderci” (D. Buzzati, *Un fenomeno alla Galleria Apollinaire. Blu Blu Blu*, “Corriere d'Informazione”, 9-10 gennaio 1957).

DIETRO LA MOSTRA

Per meglio comprendere la “coppia male assortita”¹⁸ Fontana-Coetzee – così definita da Restany con il rimpianto, dopo una successiva visita a Milano nell’atelier dell’artista, che Fontana non avesse affrontato per la prima volta Parigi “da solo”¹⁹ – si deve tener conto anche del collaudato sistema di promozione, circolazione e scambio che Tapié metteva a punto con molte delle gallerie di cui era consulente artistico tra Europa, Stati Uniti e Giappone, e degli artisti della sua “scuderia”²⁰.

Per l’esposizione del 1959 si può ipotizzare una sorta di triangolazione tra Stadler, Cardazzo e Tapié²¹.

Una lettera del 14 aprile 1959 di Cardazzo a Stadler²² lascia inoltre intuire probabili scambi e rotazioni tra le diverse esposizioni curate da Tapié nelle due gallerie: tra la mostra di Fontana a Milano al Naviglio e poi a Parigi da Stadler e quella alla Galleria del Naviglio dall’11 al 21 aprile del 1959 dell’artista giapponese Imaï, che aveva già esposto da Stadler dal 23 febbraio al 16 marzo 1957 e dal 25 novembre al 20 dicembre 1958; mentre nel 1961, dopo un soggiorno in Giappone, Coetzee avrebbe tenuto la sua prima personale in Italia al Naviglio dall’8 al 18 aprile.

La mostra da Stadler si inaugura appena un mese dopo la presentazione milanese alla Galleria del Naviglio degli ultimi lavori di Fontana, con le tele quasi monocrome incise da tagli verticali²³.

Alla fine del 1958 l’artista era già al corrente del succedersi rapido delle due mostre, se lo scrive in risposta a Enrico Crispolti che gli chiedeva alcuni lavori per la collettiva *Burri, Fontana, Manucci* alla Galleria Notizie di Torino: “Purtroppo saranno dolori per i quadri, io ho una mostra personale a Milano a metà febbraio, poi subito un’altra personale a Parigi da Stadler a marzo, e siccome con Burri non si scherza!! vorrei presentarmi bene e spero di farcela”²⁴.

18 P.R. [P. Restany], *Fontana*, cit. p. 46 (traduzione di chi scrive).

19 *Ibidem*.

20 Cfr. S. Turina, *Una Torino autrice. Torino, Michel Tapié e l’arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)*, in *Torino anni '50. La grande stagione dell’informale*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi-Ometto), a cura di F. Poli, Cinisello Balsamo 2024, pp. 47-69.

21 Tracce di queste prime proposte di scambi si trovano in una lettera del 15 gennaio 1958: Cardazzo chiede a Tapié la possibilità di portare la mostra di Mark Tobey della galleria Stadler (17-31 gennaio) nelle sue

gallerie di Milano, Torino e Venezia, offrendogli “la percentuale che desiderate sulle vendite”

(AgRS, lettera di C. Cardazzo a M. Tapié, Milano, 15 gennaio 1958).

22 AgRS, lettera di C. Cardazzo a R. Stadler, Milano, 14 aprile 1959.

23 Fontana, Milano, Galleria del Naviglio, 10 febbraio-23 febbraio 1959.

24 Lettera di L. Fontana a E. Crispolti, Milano, 13 dicembre 1958, in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, pp. 161-162, lettera 170. Nella lettera, Fontana pensa ancora a una personale a Parigi da Stadler; la notizia dell’associazione con Coetzee è del gennaio 1959.

L’organizzazione dell’esposizione parigina si colloca tra il viaggio di Tapié nel gennaio 1959 a Milano nello studio di Fontana, e le successive lettere tra Cardazzo e Stadler²⁵. Tra le altre, si segnala quella di Cardazzo a Stadler del 24 gennaio, dove il gallerista chiede se l’ipotesi che Tapié ha ventilato a Fontana di esporre con un altro artista sia stata “un malinteso”; per quanto lo riguarda deve invece esporre da solo, “perché la sua personalità è molto importante”²⁶.

Non c’è ancora nessun accenno al nome di Coetzee, che Tapié aveva conosciuto nella casa londinese di Anthony Denney, fotografo di moda, designer d’interni e collezionista.

In una successiva lettera del 12 febbraio si evince che Cardazzo accetta la doppia mostra a patto che a Fontana vengano riservate due delle tre sale della galleria. I giochi sono fatti: il 25 febbraio – la mostra al Naviglio si era chiusa da due giorni – scrive all’assistente di Stadler, Edith Zerlaut-Rauscher, di aver spedito alcune fotografie e di apprestarsi a inviare ventidue dipinti entro il 15 marzo²⁷. Non esiste un elenco dei quadri per entrambe le esposizioni, ma parrebbe verosimile ipotizzare che si trattasse almeno in parte delle medesime opere, condivise tra Milano e Parigi.

LA GALLERIA

La galleria “ultramoderna”²⁸ di Stadler è composta, come si deduce da alcune fotografie e recensioni dell’epoca, di tre spazi di diverso perimetro a salire su tre livelli, quasi infilati uno dietro l’altro e collegati attraverso una serie di gradini. “Le pareti di Stadler sono laccate”²⁹: la sala all’ingresso e quella in alto sono dipinte di rosso, mentre la centrale è nera e solitamente riservata alle sculture appese al soffitto: “un vero cuore di pagoda”³⁰. La sala al piano terra ha due colonne e si affaccia sulla strada attraverso una vetrina, dove solitamente sono esposte due opere degli artisti presentati.

Seguendo il filo degli articoli e degli scatti fotografici del vernissage, le opere di Coetzee sono esposte nella prima sala al pianterreno che dà su rue de Seine e quelle di Fontana nelle altre due. Michel Conil Lacoste riferisce in “Le Monde” di nuove tele “appena spennellate con un blu, grigio o vermiglio uniforme”³¹, sfregiate

25 Per la trascrizione delle lettere si veda S. Bignami, “Le plus parisien des artistes italiens”, in *Lucio Fontana e l’artventure parigina*, cit., pp. 10-37.

26 AgRS, lettera di C. Cardazzo a R. Stadler, Parigi, 29 gennaio 1959.

27 AgRS, lettera di C. Cardazzo a E. Zerlaut-Rauscher, Parigi, 25 febbraio 1959.

28 Cfr. I. Clert, *Iris-Time. L’Artventure* [Paris 1978], Paris 2003, p. 126. Sulla galleria

si veda J.-P. Moulin, *Galerie Stadler*,

“Cimaise. Art et architecture actuels”, XIII, 77, août-octobre 1966, pp. 30-42; *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris 1955-1985*, Paris 1985.

29 Cfr. G. Limbour *Tout autre*, “Les lettres nouvelles”, 8 aprile 1959, pp. 30-31 (traduzione di chi scrive).

30 Ivi.

31 M. Conil-Lacoste, À travers les galeries, “Le Monde”, 10 aprile 1959, p. 9.

da tre o quattro colpi di rasoio in diagonale (paragonandole alla capote di una Due cavalli dopo il passaggio di un ladro) attraverso i quali si vedono il rosso e il nero delle pareti laccate della galleria.

L'accento ai colori dei muri si ripropone in un articolo di Georges Limbour in "Les lettres nouvelles", che suggerisce analogie tra i tagli di Fontana e organi sessuali: "Fontana è contento dei muri rossi, una vulva ben aperta rivela la parete come il segreto porpora del suo frutto"³².

LE OPERE

Nel mese di marzo, sul "Taccuino delle arti", Crispolti – che nel giugno del 1959 avrebbe messo in atto una prima lucida e attenta ricognizione dell'intero percorso dell'artista ordinandone anche, alla fine di ottobre, la prima completa retrospettiva all'Attico di Roma – recensisce la mostra di Fontana da Stadler incentrata su "tele recentissime e del tutto inedite, accanto a qualche altra di anni scorsi, fino al '50"³³.

Ma quali sono le opere esposte, dal momento che non esiste alcun elenco e solo pochissimi quadri sono segnalati come "Parigi 1959" o "Galerie Stadler"³⁴ nel *Catalogo ragionato*?

Si può provare a identificarle, in una sorta di esercizio tra filologia, cronaca e gioco da settimana enigmistica, partendo dall'incrocio di due articoli³⁵ e dalla parziale documentazione visiva dell'allestimento della mostra, costituita da una serie numerata di provini: il *Carnet Vernissages Novembre 1958 - Avril 1959* B4, FonSta. Nel presente testo viene indicato tra parentesi il numero di riferimento che si trova in alto in ogni singola fotografia: sono immagini scattate il giorno dell'inaugurazione, dove nella maggior parte dei casi le opere, peraltro non tutte fotografate, sono parzialmente coperte dal pubblico. L'insieme restituisce altresì il coté mondano, cosmopolita e "d'avant-garde" della galleria³⁶. Oltre a Fontana e Coetzee, vi si riconoscono artisti che vivono a Parigi o gravitano intorno a Tapié: Georges Mathieu, il giapponese Hisao Domoto e sua moglie Mami, il pittore e scultore parigino Jacques Brown [FIG. 5], l'artista di Praga Ruth Francken, cittadina americana dal 1942, e lo spagnolo Antonio Saura, gli amici italiani di

32 G. Limbour, *Tout autre*, cit. (traduzione di chi scrive).

33 E. Crispolti, *Fontana e Consagra a Parigi*, "Il taccuino delle arti", 40, marzo 1959, p. 1.

34 I quadri sono: *Concetto spaziale* (CRSDA, cfr. n. 49-50 B 12), di cui viene segnalata la provenienza dalla Galerie Stadler e l'esposizione Parigi 1959; *Concetto spaziale*, *Attese* (CRSDA, cfr. n. 59 T 16), segnalato come Parigi 1959; *Concetto spaziale*, *Attese* (CRSDA, cfr. n. 59 T 32), con segnalazione di provenienza

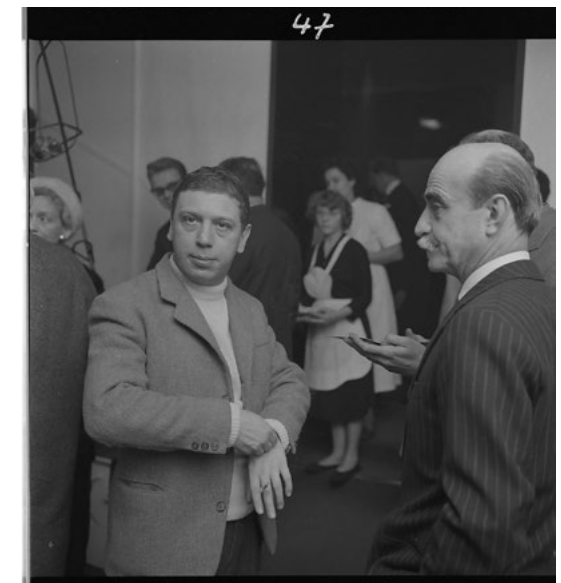
dalla Galerie Stadler.

35 Fontana, "Il Giornale degli Italiani", 28 marzo 1959, p. 4. Il ritaglio dell'articolo è incollato su un grande quaderno spiralato conservato presso gli Archives galerie Rodolphe Stadler; G.D. [G. Dorflès], *Lucio Fontana: tagli nelle tele*, "Domus", 356, luglio 1959, pp. 27-30.

36 *L'art abstrait*, "Combat", 30 marzo 1959, p. 7.

Fontana Cesare Peverelli [FIG. 6] e Beniamino Joppolo, il collezionista Anthony Denney e i futuri galleristi di Fontana Iris Clert³⁷ [FIG. 7] e il tedesco Alfred Schmela.

FIGG. 5-6
Inaugurazione della mostra *Fontana et Coetzee*, 7 marzo 1959, Parigi, Galerie Stadler. In FIG. 5 a sinistra Hisao Domoto, al centro Christo Coetzee, a destra Mami Domoto e Jacques Brown. In FIG. 6 Cesare Peverelli e Lucio Fontana.



37 Sui rapporti tra Fontana e Iris Clert si vedano due contributi di S. Bignami, in *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, cit.: "Les plus parisiens des artistes

italiens", cit., e "Me gustaria ir a Paris". Nota sulle lettere di Lucio Fontana a Iris Clert, pp. 50-75.



FIG. 7
Inaugurazione della mostra
Fontana et Coetzee, 7 marzo
1959, Parigi, Galerie Stadler.
A destra Iris Clert.

La prima recensione del 28 marzo 1959 è pubblicata sul “Giornale degli Italiani”, rivolto agli italiani residenti in Francia: un articolo anonimo enumera senza alcuna spiegazione o commento – se non un’unica lapidaria annotazione tra parentesi (“oscena”)³⁸ – le opere in mostra, seguendo il filo del colore e del numero di buchi o tagli:

Una tela color malva con buchi, una tela viola con tre tagli trasversali, un’altra malva con buchi, un’altra rossa con sette tagli. Un quadro bianco con buchi, cristalli azzurri e cristalli gialli, una tela con due bande gialle e la banda centrale in oro: cinque tagli orizzontali. Una tela grigia con dei tagli e una *olivegreen* (marca Roowney) con dieci buchi e lievi ghirigori. Una grande tela in oro con *silhouettes* in argento con taglio verticale (oscena), una tela nera con sei tagli, una tela rossa con quindici tagli. Ancora una tela bianca con nove tagli verticali, due grigie – una con tre tagli e l’altra con due tagli trasversali. *Galop* finale con due vecchi quadri sottovetro e cornice dorata (il tempo arcaico dell’artista), uno giallo e uno grigio con i primi ‘buchi’ di Lucio Fontana che espone alla galleria Stadler³⁹.

Oltre a fornire un aiuto nell’individuazione delle opere, l’inusuale descrizione restituisce una dimensione cromatica alle fotografie in bianco e nero.

38 Si tratta del *Concetto spaziale, Forma*, (CRSDA, cfr. n. 59 T 73). L’opera è anche

riprodotta in bianco e nero nel già citato articolo di Dorflies in “Domus”, p. 27.

Il secondo articolo, di Gillo Dorfles, viene pubblicato sulla rivista di architettura “Domus” nel luglio 1959: è un testo breve, quasi una didascalia, accompagnato da quattordici illustrazioni, distribuite su più pagine, di opere in bianco e nero e a colori (per quest’ultime i colori sono aggiunti in stampa e forse potrebbero non corrispondere esattamente a quelli originali dei quadri). Sotto il titolo *Lucio Fontana: tagli nelle tele*, Dorfles accomuna le mostre di Milano e Parigi, al Naviglio e da Stadler: “In queste sottili fessure che sciabolano la tela è presente un ritmo compositivo per cui – nella loro labilità – i chiaroscuri e le brevi estroflessioni plastiche che esse creano, hanno il rigore di più impegnati lavori dell’artista”⁴⁰.

Di formati differenti, i quadri, in massima parte senza cornice, sono allestiti ad altezze diverse con cavi che scendono da rotaie poste in alto sulla parete. In primo luogo, si avverte una certa discrasia tra le opere in mostra e la loro riproduzione nel *Catalogo ragionato*: alcune sono appese capovolte, altre in verticale invece che in orizzontale, altre ad angolo. Ci si chiede se per questioni di spazio, per esporre più lavori o per movimentare le sale; oppure se in tale disposizione si possa intravedere l’idea della serie dei *Quanta*, concepita da Fontana verso la fine del 1959 e caratterizzata da un insieme di tele attraversate da tagli liberamente disposte nello spazio.

Per entrare ancor più nel concreto della questione, si può partire dal già citato articolo di Limbour: “Il gesto pittorico di Fontana è l’incisione e il suo pennello è il rasoio. Primo esercizio di questo artista: tre sottili incisioni orizzontali, parallele, su una tela di un grigio piuttosto uniforme”⁴¹.

La descrizione potrebbe coincidere con la tela grigia “con tre tagli”, il quadro appeso in verticale ad angolo nella sala in alto della galleria [FIG. 8]. L’opera si vede parzialmente a sinistra di Michelin Stadler, ‘Mic’, sorella di Rodolphe, e dell’attrice Gaby Sylvia (69, 70): è il *Concetto spaziale, Attese* (1959)⁴².

Accanto si trova la tela “con due tagli trasversali”, esposta al centro in cima alle scale (69, 70 e 80), in una sorta di cono visivo scenografico per chi entra dalla strada nella galleria: è il *Concetto spaziale, Attese*⁴³ (1959 [FIG. 9]). Il quadro si riconosce anche in una serie di scatti (19, 20, 21, 22, 23, 24) alle spalle di un gruppo di amici seduti con gran naturalezza sui gradini, tra cui si riconoscono Mic e Rodolphe Stadler in alto e Roland Penrose sulla sinistra [FIG. 10].

39 Fontana, cit.

40 G.D. [G. Dorfles], *Lucio Fontana*, cit., p. 28.

41 Cfr. G. Limbour, *Tout autre*, cit.

42 CRSDA, cfr. n. 59 T 32.

43 CRSDA, cfr. n. 59 T 34. In G. Limbour, *Tout autre*, cit., p. 27, riprodotta in bianco e nero.



Scendendo i primi scalini, nello spazio centrale della galleria (31, 72, 87) si possono individuare altre opere. Accanto a Penrose è esposta la “tela con due bande gialle e la banda centrale in oro: cinque tagli orizzontali”, il *Concetto spaziale, Attese*⁴⁴ (1959 [FIG. 11]). Anche in questo caso non sfugge una curiosa differenza: nel *Catalogo ragionato* è riprodotto con i tagli in verticale, mentre nell’esposizione è appeso con i tagli orizzontali, quasi a mimare l’andamento dei gradini accanto. Il fatto pone gli stessi interrogativi di cui si è detto. I tagli di Fontana sono sempre verticali o lievemente obliqui: così compaiono nel *Catalogo ragionato* e nelle altre loro riproduzioni, rispecchiando un’esecuzione – fotograficamente documentata dai famosi scatti di Ugo Mulas – caratterizzata da un taglio netto dall’alto al basso, cioè in verticale.

L’idea di una scelta del solo gallerista è da scartare, poiché Fontana è presente all’inaugurazione, come testimoniano altre fotografie della stessa serie (11, 28, 42,43, 47, 60, 63, 64). Si può ipotizzare una scelta condivisa di artista e gallerista oppure del solo Fontana: indizio di un’idea di ‘ambientazione’ dell’opera che tiene presente lo spazio circostante, in questo caso forse avvalorata da un possibile dialogo dei tagli messi in orizzontale con la vicina scaletta. E, al tempo stesso, dell’estrema libertà nel modo di trattare la propria opera, i cui ‘confini’ – in sintonia con la sua

44 CRSDA, cfr. n. 59 T 60, in G. Limbour, *Tout autre*, cit., p. 28, riprodotta in bianco e nero.



FIGG. 8-10
Inaugurazione della mostra *Fontana et Coetzee*, 7 marzo 1959, Parigi, Galerie Stadler. In FIG. 8 a sinistra Michelin (Mic) Stadler, a destra Gaby Sylvia. In FIG. 9 a destra Rodolphe Stadler. In FIG. 10 a sinistra di profilo Roland Penrose, in alto Michelin e Rodolphe Stadler.

poetica – non sono semplicemente quelli del quadro, della cornice, ma cercano un rapporto con lo spazio e una disposizione che nello spazio ‘funzioni’ secondo quella dimensione ‘ambientale’ che del suo lavoro è una costante.

Di fianco (37, 72, 81) si trova forse il “quadro bianco con buchi, cristalli azzurri e cristalli gialli”, *Concetto spaziale*⁴⁵ (1952 [FIG. 12]).

Sempre nella stessa sala (62, 80, 82) alle spalle di Tapié (55) si ravvisa la “tela viola con tre tagli trasversali” collocata ancora una volta in verticale: è il *Concetto spaziale, Attese* (1959 [FIG. 13])⁴⁶. A lato (62, 80, 81, 82) potrebbe esserci (le immagini non sono nitide) il *Concetto spaziale* (1952)⁴⁷ ocra, appeso capovolto [FIG. 14].

45 CRSDA, cfr. n. 52 P 8.

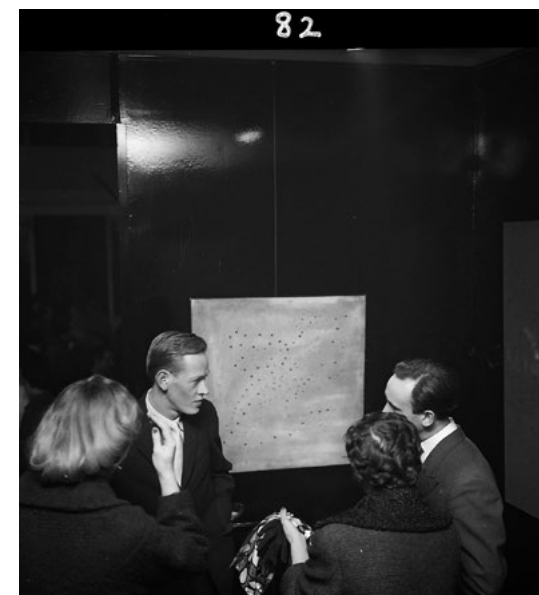
46 CRSDA, cfr. n. 59 T 36, dove è marrone. L’opera è riprodotta capovolta in G.D. [G.

Dorfles], *Lucio Fontana*, cit., p. 29.

47 CRSDA, cfr. n. 52 B 12.



FIGG. 11-14
Inaugurazione della mostra
Fontana et Coetzee, 7 marzo
1959, Parigi, Galerie Stadler.
In FIG. 11 a sinistra Roland
Penrose. In FIG. 13 al centro
Michel Tapié. In FIG. 14 a
sinistra Christo Coetzee.



Tra le altre opere individuate ci sono “una tela grigia con dieci tagli”, il *Concetto spaziale, Attese* (1959)⁴⁸, segnalato come proveniente dalla Galleria del Naviglio e lì esposto; una “tela bianca con nove tagli verticali”, il *Concetto spaziale, Attese in realtà blu* (1959)⁴⁹, pubblicato in un lungo e dettagliato articolo della rivista spagnola “Goya” (non presente nella bibliografia su Fontana)⁵⁰. Non si sono invece trovate corrispondenze precise per alcune opere, come la tela “olivegreen (marca Roowney) con dieci buchi e lievi ghirigori”.

Per quanto riguarda “il *Galop* finale con due vecchi quadri sottovetro e cornice dorata (il tempo arcaico dell’artista), uno giallo e uno grigio con i primi ‘buchi’”, si potrebbe identificare dubitativamente il quadro giallo con una delle tre opere tutte pubblicate a colori su “Domus”: un olio su tela, segni scuri su fondo giallo ocre, *Concetto spaziale* (1952)⁵¹; un olio, tecnica mista su tela, vetri rossi su fondo giallo, bianco e nero, *Concetto spaziale* (1951)⁵², e un olio su tela, tecnica mista e lustrini su tela, forme gialle su fondo nero, *Concetto spaziale* (1957)⁵³. Infine, due *Concetti spaziali*, entrambi provenienti dalla “Galleria Naviglio, Milan”, illustrano un articolo di Pierre Guéguen in “XX^e Siècle”⁵⁴: uno, riprodotto in verticale, è *Concetto spaziale, Attese* (1959)⁵⁵.

Ma al di là di queste microricostruzioni, incomplete, delle opere esposte da Stadler e/o al Naviglio, va notato che solo pochi mesi dopo la mostra parigina Fontana non è più “sconosciuto qui”⁵⁶; e Guéguen lo può presentare come “l’innovatore”, iniziando il suo testo con una descrizione quasi fotografica e già leggendaria: “Lucio Fontana, sulla sessantina, la testa a cupola, lo sguardo sognante, tiene la sigaretta con due dita a pinza da zucchero sotto un sobrio baffo; ricorda Paul Valéry, poeta francese un po’ genovese, molto latino”⁵⁷ [FIG. 15].

48 CRSDA, cfr. n. 59 T 30.

49 CRSDA, cfr. n. 59 T 31. In G.D. [G. Dorflès], *Lucio Fontana*, cit., p. 29, riprodotta in bianco e nero e in verticale.

50 Cfr. J. Gállego, *Las sorpresas de Lucio Fontana*, “Goya”, 5 giugno 1959.

51 CRSDA, cfr. n. 52 B 18.

52 CRSDA, cfr. n. 51 P 2.

53 CRSDA, cfr. n. 57 BA 34. G.D.

[G. Dorflès], *Lucio Fontana*, cit., p. 30. Il riferimento all’articolo di “Domus” non è invece segnalato nel *Catalogo ragionato*. Su “Domus” è pubblicato

inoltre *Concetto spaziale, Attese* (CRSDA, cfr. n. 59 T 29) proveniente dalla Galleria del Naviglio.

54 Cfr. P. Guéguen, *Fontana l’innovateur*, “XX^e Siècle”, numero monografico, XXI, 12, maggio-giugno 1959, pp. 75-77.

55 CRSDA, cfr. n. 59 T 28, dove però non è segnalata l’esposizione alla Galleria del Naviglio.

56 Cfr. P.R. [Restany], *Fontana*, cit., p. 46.

57 P. Guéguen, *Fontana l’innovateur*, cit., p. 75 (traduzione di chi scrive).

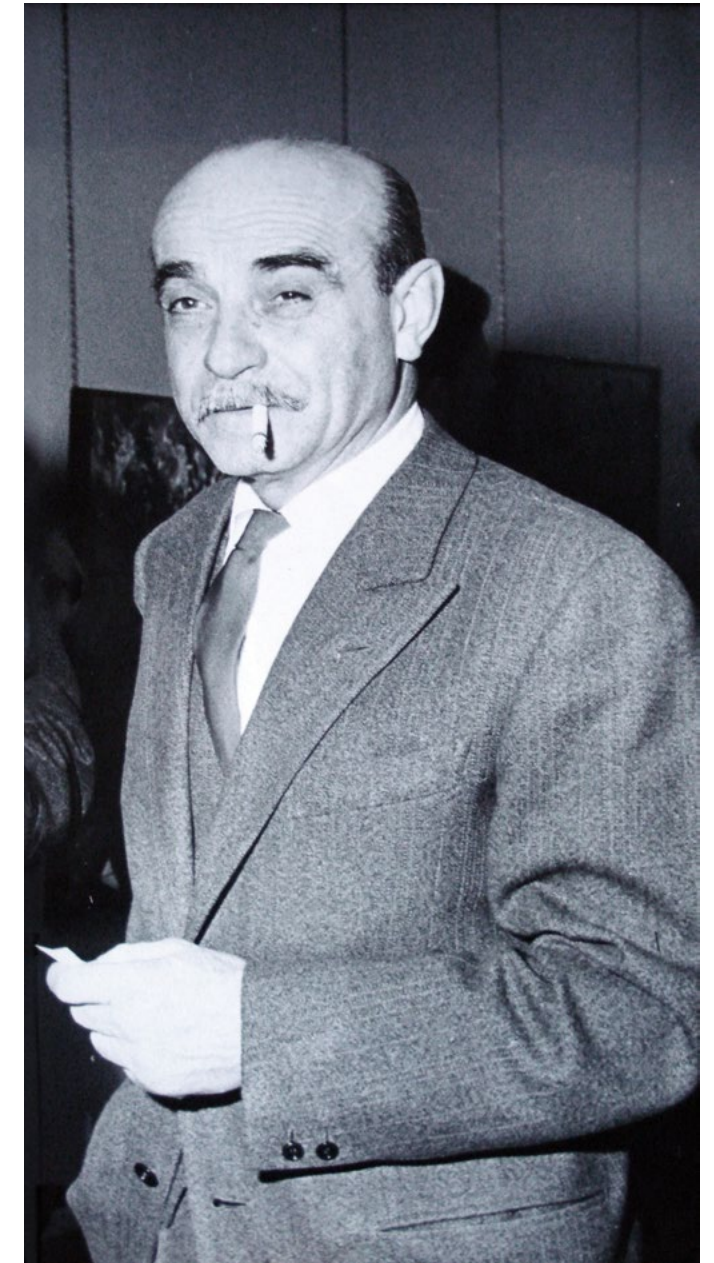


FIG. 15
Lucio Fontana
all’inaugurazione della
mostra *Fontana et Coetzee*,
7 marzo 1959, Parigi,
Galerie Stadler.

UN “RIVOLUZIONARIO QUIETO E FERVENTE”: LUCIO FONTANA E IL GIAPPONE

Stefano Turina

FORTUNA DI LUCIO FONTANA IN GIAPPONE (1953-1967)

Il rapporto tra Lucio Fontana e il Giappone è rimasto generalmente sottotraccia nella letteratura italiana e internazionale, ricevendo attenzione soprattutto da parte giapponese, sebbene si presenti come caso emblematico dell'espansione del circuito dell'arte in grado di evidenziare un ulteriore tassello dell'interesse internazionale nei confronti dell'artista italo-argentino¹.

La ricezione della sua opera in Giappone fu precoce, con una fortuna progressiva. Il primo contributo dedicato agli spazialisti fu pubblicato su “Mizue” nell'agosto 1953 dal pittore Okamoto Tarō, che aveva appena visitato Milano in occasione della Fiera Campionaria². L'artista e prolifico pubblicista riteneva che l'arte dovesse aprirsi a nuove possibilità: dovevano quindi aver suscitato in lui curiosità Fontana, gli spazialisti e i loro manifesti. A invitarlo era stato Carlo Cardazzo, orchestratore e promotore della galassia spazialista anche all'estero³, e, a Milano, Okamoto incontrava Gianni Dova, Cesare Peverelli e Roberto Crippa, non riuscendo a far visita a Fontana. Il contributo del 1953 offriva un ritratto di Fontana e una fotografia a luce radente del *Concetto spaziale*⁴ del 1949, estratte dal pieghevole della personale al Naviglio nel 1952; venivano inoltre menzionati anche i suoi interventi alla Fiera Campionaria⁵.

Rientrato in Giappone, Okamoto fondò la sezione nipponica dell'International Art Club, club di artisti presieduto da Enrico Prampolini che aveva sede centrale a Roma⁶. Fu grazie a questa

* Il presente lavoro è frutto delle ricerche di dottorato condotte dallo scrivente all'Università di Torino, Oltre lo Zen. Rapporti artistici tra Italia e Giappone (1952-1968), arricchito da un soggiorno-studio del Fondo Cardazzo presso la Fondazione Giorgio Cini (2022), un soggiorno in Giappone supportato dalla Japan Foundation (2022-2023) oltre alla partecipazione al progetto Ishibashi Foundation Digital Futures Scholars: Archives of Postwar Japanese Art in Europe del Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, che ringrazio.

** Nota di trascrizione: nel caso non sia presente una traduzione italiana, francese o inglese dei titoli giapponesi, la stessa è offerta in italiano tra parentesi quadre. I nomi di persona giapponesi nel testo sono riportati nell'ordine cognome nome secondo l'uso giapponese.

1 Cfr. F. Tanifuji, *Rucio Fontana to Itaria 20seiki bijutsu* [Lucio Fontana e l'arte italiana del ventesimo secolo], Tokyo 2016; le voci Giappone, Gutai e Takahashi Hisachika di S. Turina in *Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023; *Itaria to Nihon no zen'ei: 20 Seiki no nichiiikōryū-ten/Avant-garde*

in Japan and Italy. Intercultural Dialogue of Artists in the 20th Century, catalogo della mostra (Fukuyama, Fukuyama Museum of Art), Tokyo 2024, in part. M. Iwaya, *Italy and Japan. Perspectives Centering on Lucio Fontana and Takiguchi Shuzo*, ivi, pp. 96-102.

2 Su Okamoto cfr. *Tenrankai Okamoto Tarō/Taro Okamoto: A Retrospective*, catalogo della mostra (Tokyo, Metropolitan Art Museum), Tokyo 2022.

3 Cfr. T. Okamoto, *Itari no atarashii hataraki/Nouveau mouvement de la peinture italienne*, “Mizue”, 576, agosto 1953, p. 37. Su Carlo Cardazzo cfr. *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection), a cura di L.M. Barbero, Milano-New York 2008; sulla Galleria del Cavallino G. Bianchi, *Un cavallino come logo. Storia delle Edizioni del Cavallino*, Venezia 2006 [2007].

4 CRSDA, cfr. n. 49 B 1.

5 CRSDA, cfr. nn. 53 A 1, 53 A 3. T. Okamoto, *Itari no atarashii*, cit., pp. 38, 45. Cfr. *Lucio Fontana*, Galleria del Naviglio, Milano 26 maggio-6 giugno 1952.

6 Sulla sezione giapponese dell'Art Club cfr. Y. Mitsuda, *The Formation and*

realtà e ai collegamenti di Carlo Cardazzo con il Giappone che le opere degli spazialisti furono spedite nell'autunno 1956 a Tokyo per la mostra *Sekai konnichi no bijutsu-ten / Exposition Internationale de l'art actuel*: furono presentate per la prima volta al pubblico giapponese opere di Capogrossi, Crippa e Fontana; di quest'ultimo un *Concetto spaziale* giallo **FIG. 1** e uno nero, appartenenti alla serie delle *Pietre*⁷. Alla mostra partecipavano artisti da Stati Uniti, Europa e Giappone con opere provenienti anche dalla collezione del critico parigino Michel Tapié, che prima a Capogrossi e quindi a Fontana si era interessato⁸. Fu questo il principio di quello che è stato definito dalla critica il “tifone informale” in Giappone⁹, sebbene i meglio informati differenziassero l'*Art autre* di Tapié dalle ricerche di Fontana e Capogrossi, assegnando queste ultime allo Spazialismo: oltre a Okamoto fu Takiguchi Shūzō a sottolineare tale distinzione¹⁰.

Critico e poeta poliglotta, promotore del Surrealismo in Giappone, punto di riferimento per i giovani artisti sperimentali di Tokyo anche quando residenti all'estero, Takiguchi ebbe occasione di incontrare Fontana alla XXIX. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1958 – per la quale era responsabile del padiglione del Giappone – e a Milano grazie a Cardazzo: a lui si deve la pubblicazione su “Sansai” del primo studio critico giapponese su Fontana nel 1959¹¹.

Evolution of Japanese Contemporary Art [Gendai Bijutsu]: 1945 to Early 1970s, in N. Kitazawa, T. Kuresawa, Y. Mitsuda, *History of Japanese Art after 1945. Institutions, Discourse, Practice*, Leuven 2023, p. 47, e T.R.H. Havens, *Radical and Realists in the Japanese Nonverbal Arts*, Honolulu 2006, pp. 80-81. Per il contesto italiano cfr. *Art Club 1945-1964*, catalogo della mostra (Forte dei Marmi, Fondazione Villa Bertelli), a cura di G. Simongini, Pietrasanta 2014; *Art Club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'arte Niccoli), a cura di G. Simongini e G. Conte, Parma 1998; R. Siligato, *Prampolini promotore culturale. L'Art Club*, in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 1992, pp. 374-395; M. Conte, *Prampolini e l'Art Club*, ivi, pp. 396-399.

7 Cfr. *Sekai konnichi no bijutsuten / Exposition Internationale de l'Art Actuel*, catalogo della mostra (Tokyo, sedi varie), Tokyo 1956, p. n.n., catt. 26-27; S. Segi, *Naifu o motsu gaka Fontana [Fontana, il pittore con il coltello]*, “Geijutsu shinchō”, 12, 12, 1962, p. 34. Rispettivamente AFLF, cfr. n. 4249/1; CRSDA, cfr. n. 55 P 10.

8 Sull'organizzazione di Okamoto cfr.

Kuruto Seriguman to Okamoto Tarō. Art is magic/Kurt Seligmann and Taro Okamoto. Art is magic, catalogo della mostra (Kawasaki, Okamoto Taro Museum), a cura di S. Hidenori, Kawasaki 2020.

- 9 Y. Mitsuda, *The Formation and Evolution*, cit., p. 84.
- 10 Cfr. T. Okamoto, *Kūkan-ha tanjō [La nascita dello Spazialismo]*, “Geijutsu shinchō”, 8, 2, 1957, pp. 55-63; S. Takiguchi, *Sekai konnichi no bijutsu-ten [L'Exposition Internationale de l'Art Actuel]*, “Geijutsu shinchō”, 12, 1956, pp. 53-72.
- 11 Sul soggiorno europeo di Takiguchi cfr. *Takiguchi Shūzō 1958: Tabisuru manazashi/Shuzo Takiguchi 1958*, 2 voll., Tokyo 2009. Per le fotografie da lui realizzate delle opere di Fontana alla Biennale cfr. ivi, I, pp. 13-14. Cfr. S. Takiguchi, *Fontana hōmonki [Cronaca di una visita a Fontana]*, “Sansai”, 113, aprile 1959, pp. 30-45. Per fotografie da lui realizzate nello studio di Fontana cfr. *Takiguchi Shūzō 1958*, cit., I, p. 32. Ringrazio per il supporto il Keio University Art Center di Tokyo che ospita l'archivio del critico giapponese. Su Fontana e il suo rapporto con la Biennale si veda il contributo di Sileno Salvagnini nei presenti atti.

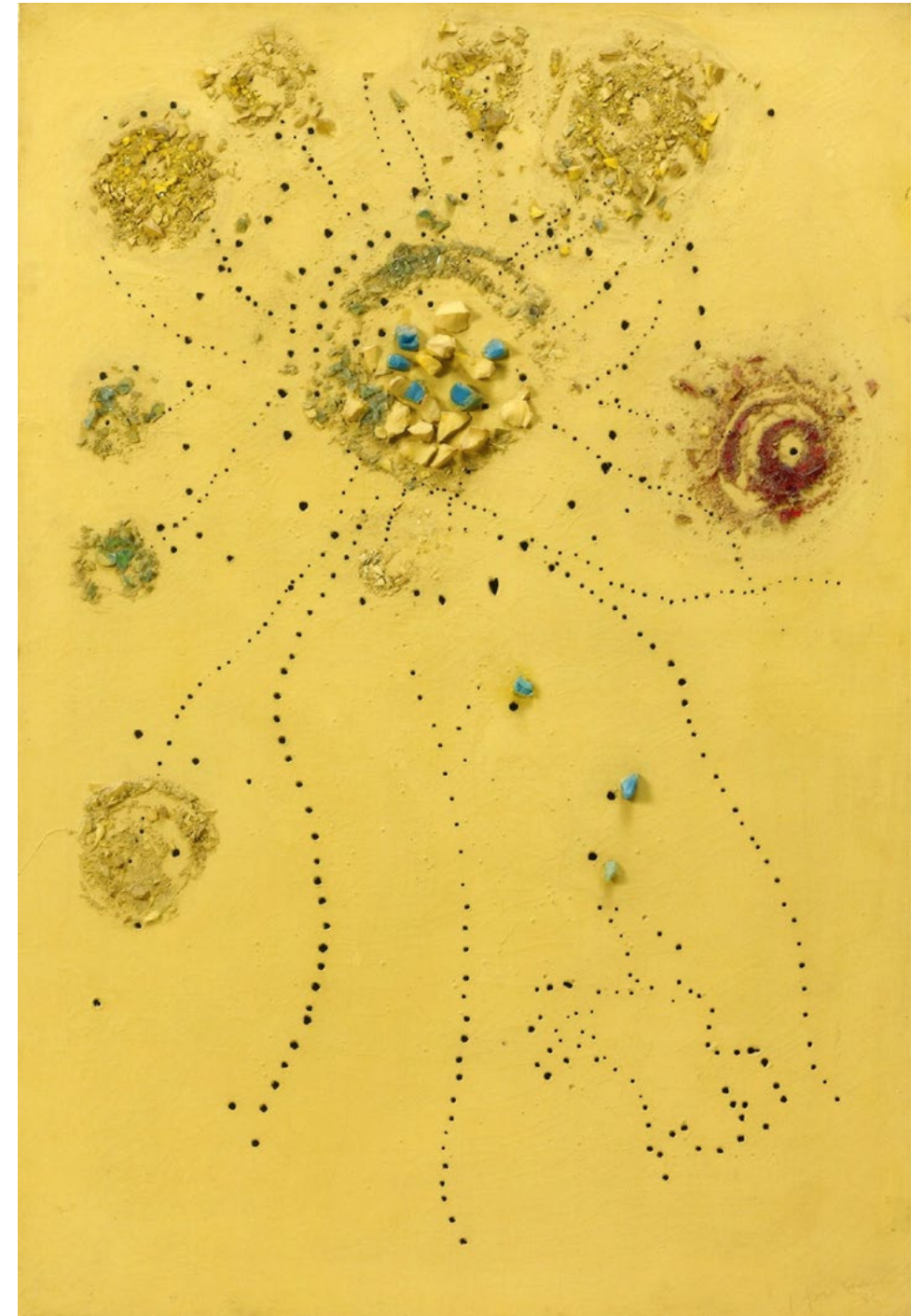


FIG. 1
Concetto spaziale, 1956.
Collezione privata.

Nel testo, Takiguchi evidenziava come le ricerche di Fontana sfuggissero a ogni categorizzazione e ricordava le tre sculture di bronzo che nel 1958 erano state installate nello spazio deputato ad accogliere la fontana del Padiglione internazionale del libro gestito dalla Galleria del Cavallino, in cui durante ogni edizione era convocata l'opera di un artista. La fontana di Fontana¹², documentata fotograficamente, evocava per il critico le foglie di loto [FIG. 2]¹³. Nello stesso articolo il critico raccontava dell'incontro nell'atelier a Milano con l'autore del difficile e controverso gesto, elementare ma carico di potenza, del bucare la tela, e con le sue opere, una visita anch'essa documentata da fotografie¹⁴. La stima del critico portò alla pubblicazione nel 1964 della prima monografia giapponese dedicata a Fontana, offrendo un percorso che andava dagli anni trenta alle soluzioni più recenti¹⁵.



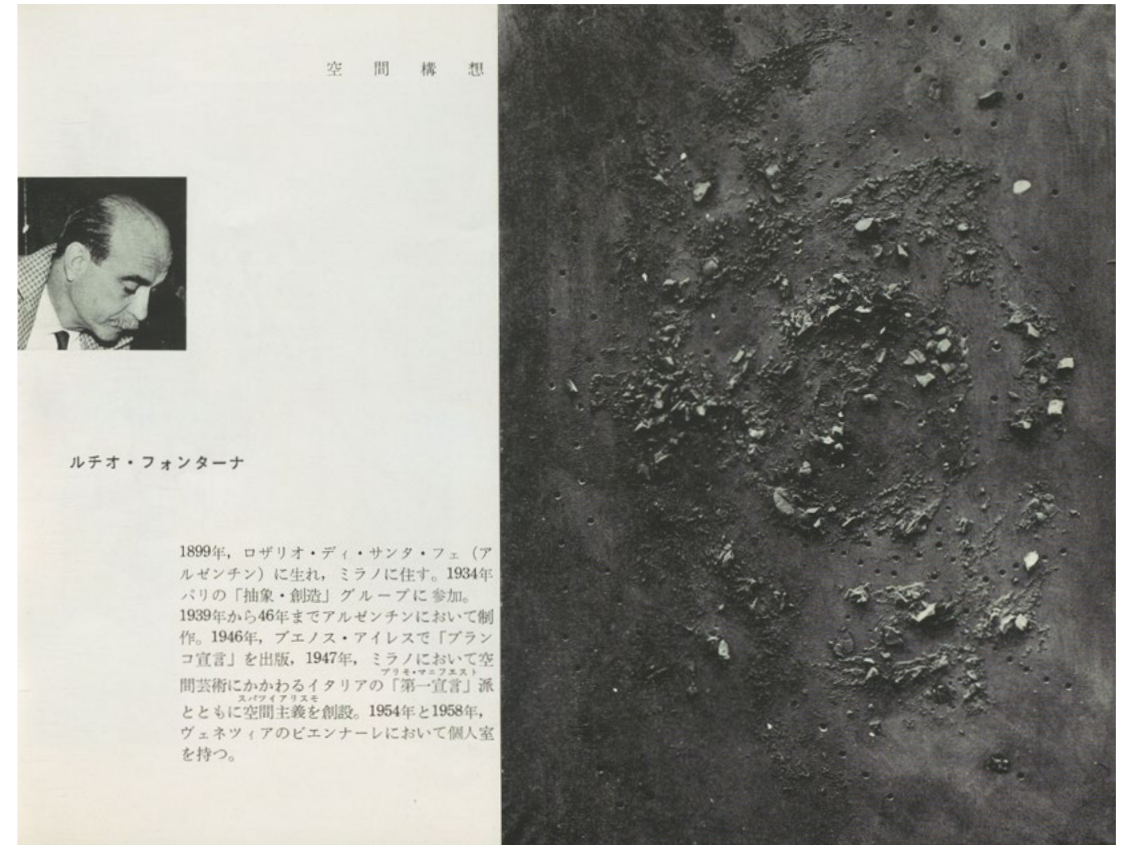
FIG. 2
Sculture di Lucio Fontana
allestite nella fontana
del Padiglione Internazionale
del Libro per la XXIX.
Esposizione Internazionale
d'Arte di Venezia del 1958,
documentate negli scatti
realizzati da Takiguchi
Shūzō.

12 CRSDA, cfr. nn. 57 SC 2, 57 SC 4, 57 SC 5.
13 S. Takiguchi, *Fontana hōmonki*, cit., p. 30.
Per fotografie del Padiglione internazionale
del libro cfr. Takiguchi Shūzō 1958, cit., I,
p. 18. Sul Padiglione internazionale del
libro cfr. O. Lanzarini, *Carlo Cardazzo
committente di Carlo Scarpa. La Galleria*

*del Cavallino (1942, 1949) e il Padiglione
del Libro d'Arte (1950)*, in Carlo Cardazzo,
Una nuova visione, cit., pp. 93-105.
14 S. Takiguchi, *Fontana hōmonki*, cit.
15 S. Takiguchi, *Fontana*, Tokyo 1964.
Sul rapporto tra il critico e Fontana cfr.
M. Iwaya, *Italy and Japan*, cit.

Anche l'azione italiana contribuiva a rendere sempre più nota l'opera di Fontana nel paese. Nel 1959 la Galleria La Salita di Roma organizzò presso i grandi magazzini Shirokiya di Tokyo la mostra *Pittori italiani d'oggi* in cui spiccavano opere di Accardi, Burri, Capogrossi e Fontana, salutate da Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli, ma anche dall'ambasciatore dell'Italia in Giappone, mentre a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna infervorava la polemica su Burri: Fontana era tra i partecipanti più menzionati, spiccando in una selezione di artisti italiani più innovativi rispetto a quelli parallelamente proposti alla *5th International Art Exhibition* di Tokyo [FIG. 3]¹⁶. Erano esposte anche opere di nove artisti giappo-

FIG. 3
Concetto spaziale, 1955
(in *Sekai no naka no chūshō. Itaria Nihon bijutsuten / Pittori italiani d'oggi*, catalogo della mostra, Tokyo 1959).



16 *Sekai no naka no chūshō. Itaria Nihon bijutsuten* [Arte astratta nel mondo: Mostra d'arte italiana e giapponese]/ *Pittori italiani d'oggi*, catalogo della mostra (Tokyo, grandi magazzini Shirokiya), Tokyo 1959. Cfr. I. Fukuzawa, *Kokusai bijutsuten de mirarenakatta sekai no shin'ei* / [Nuovi talenti

del mondo non visti all'International Art Exhibition], "Geijutsu shinchō", 10, 7, 1959, pp. 57-63. Sul tema cfr. S. Turina, *Da Utamaro a Imai. Artisti giapponesi a Roma e artisti italiani in Giappone e le gallerie romane del secondo dopoguerra (1950-1960)*, in corso di pubblicazione.

nesi membri del Nihon Abusutorakuto Āto Kurabu (Japan Abstract Art Club) che resero l'evento un confronto di ricerche astratte¹⁷.

Un'altra emblematica selezione avveniva per la mostra *Scultura Italiana contemporanea* organizzata dalla Biennale di Venezia per il Musée Rodin e poi trasferita a Tokyo¹⁸: nelle copertine dei cataloghi figuravano due sculture di Arturo Martini, ma sul numero speciale di "Mizue" dedicato alla manifestazione era ancora una volta l'opera di Fontana ad essere selezionata [FIG. 4]: una solitaria e recentissima *Natura*¹⁹ diventava emblema della ricerca scultorea contemporanea in Italia. Nello stesso anno, sempre grazie a Bucarelli, si vedevano per la prima volta i *Tagli* alla Biennale di Tokyo, che ospitava una selezione di sculture dalla stessa mostra²⁰.

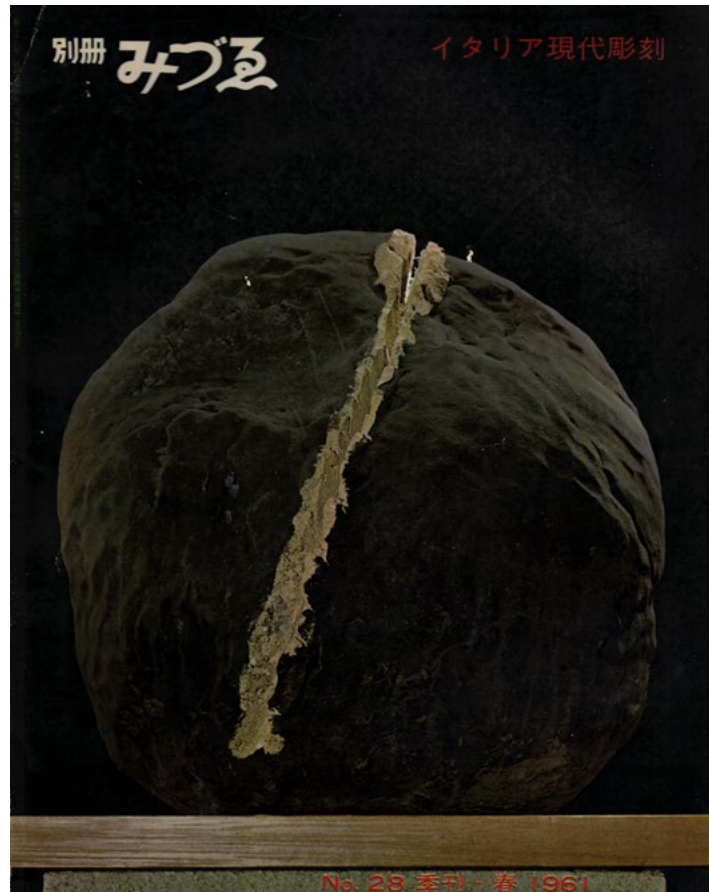


FIG. 4
Concetto spaziale, Natura, 1959-1960 (copertina di "Bessatsu Mizue", numero speciale di "Mizue" del 1961 dedicato alla mostra *Scultura Italiana contemporanea*).

17 Sekai no naka, cit., pp. 18-26.

18 *Italia gendai chōkokuten/Italian Contemporary Sculpture*, catalogo della mostra (Tokyo, grandi magazzini Takashimaya [poi itinerante]), Tokyo 1961.

19 CRSC, cfr. n. 59-60 N 17.

20 *Dai 6-kai Nihon kokusai bijutsuten / The Sixth International Art Exhibition, Japan*, catalogo della mostra (Tokyo, Metropolitan Art Gallery), Tokyo 1961.

Nel 1962 furono queste opere recenti a essere protagoniste della prima monografica organizzata in una galleria privata, la Tokyo Gallery. In questa occasione Segi descriveva il suo incontro con Fontana a Milano, la stima nutrita dai giovani artisti nei suoi confronti e verso le sue ricerche di "quieto e fervente rivoluzionario"²¹.

Negli stessi anni una sua litografia fu premiata alla Biennale d'incisione di Tokyo del 1964²² e, in occasione di una mostra dedicata alla ceramica contemporanea internazionale, lo studioso e ceramista Koyama Fujio includeva una ceramica del 1950²³ utilizzando come copertina del catalogo oltre che sui manifesti e oggi custodita al Kyoto National Museum of Modern Art²⁴.

Tre eventi sancirono definitivamente l'apoteosi di Fontana in Giappone nella seconda metà degli anni sessanta: l'invio di Bucarelli di quattro opere recenti alla *Exhibition of Contemporary Italian Art* di Tokyo del 1967, l'ingresso di un *Concetto spaziale, Attese*²⁵ nella collezione del Nagaoka Gendai Bijutsukan (Museo d'arte contemporanea di Nagaoka) e l'acquisto di un'opera della serie *La fine di Dio*²⁶ per l'ambasciata d'Italia a Tokyo²⁷.

AMICIZIE GIAPPONESI IN ITALIA

Numerosi furono gli artisti provenienti dal Giappone che Fontana ebbe modo di incrociare in Italia. La maggior parte di questi era legata alle gallerie dei Cardazzo, che sostennero attivamente l'arte giapponese contemporanea in Italia a partire dalla mostra di Imai Toshimitsu organizzata al Naviglio in cambio di quella di Fontana alla Galerie Stadler, a Parigi nel 1959 grazie a Tapié²⁸.

Lo scultore Azuma Kenjirō studiò a Brera con Marino Marini nella seconda metà degli anni cinquanta e divenne suo assistente, eleggendo Milano a sua città. Partito da una ricerca figurativa

21 S. Segi, s. t., in *Lucio Fontana exhibition*, catalogo della mostra (Tokyo, Tokyo Gallery), Tokyo 1962 (traduzione di chi scrive).

22 Cfr. H. Ruhé, C. Rigo, *Lucio Fontana. Incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni...*, Trento 2007, p. 44, n. E-22.

23 CRSC, cfr. n. 50 SFO 10.

24 *Tōkyō kokusai hanga biennāre-ten dai 4-kai/The 4th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo*, catalogo della mostra (Tokyo, National Museum of Art; Osaka, Municipal Museum of Art), Tokyo 1964, p. n.n.; 1964: *Shōgen - gendai kokusai tōgei ten no shōgeki/1964 Testimonies: the Impact of the International Exhibition of Contemporary Ceramic Art*, catalogo della mostra (Tajimi, Museum of Modern Ceramic Art), a cura di M. Hanai e K. Okada, Tajimi 2017. Sulla ceramica di Fontana e il Giappone

si veda anche il recente R. Bedarida, Y. Tsuchikane, *Una materia malleabile: le ceramiche di Fontana in Italia, negli Stati Uniti, in Giappone*, in Mani-Fattura. *Le ceramiche di Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di S. Hecker, Venezia 2025, pp. 89-103.

25 CRSDA, cfr. n. 61 T 54.

26 CRSDA, cfr. n. 63-64 FD 1.

27 *Gendai Itaria bijutsuten/Exhibition of Contemporary Italian Art*, catalogo della mostra (Tokyo, National Museum of Modern Art), Tokyo 1967, p. 66; *Nagaoka gendai bijutsukan/The Museum of Contemporary Art, Nagaoka*, Nagaoka 1968; G. Celant, *Il patrimonio artistico*, in *Tōkyō no Itaria taishikan/L'ambasciata d'Italia a Tokyo*, Tokyo 2016, pp. 68-81.

28 Sulla mostra parigina si veda il contributo di Silvia Bignami nei presenti atti.

aveva trovato la sua voce nella serie *Mu*, vuoto, presentata anche al Cavallino, e in Fontana un punto di riferimento²⁹. Anche lo scultore Toyofuku Tomonori, arrivato in Italia con la Biennale di Venezia del 1960 e promosso in Giappone dalla Tokyo Gallery, decise di stabilirsi a Milano trovando sostegno dalla Galleria del Naviglio. Qui aveva abbandonato il precedente stile figurativo, mutando completamente direzione una volta entrato in contatto con l'ambiente milanese³⁰.

Da segnalare la presenza in Italia del pittore Abe Nobuya. Anch'egli promosso da Renato Cardazzo, fondamentale nesso per critici, collezionisti e artisti; visitò Fontana nella primavera del 1959 e continuò a frequentarlo anche quando si stabilì a Roma³¹.

Un altro artista che aveva esordito al Cavallino era Takahashi Hisachika, incontrato da Crippa a Tokyo nel 1961. Takahashi fu prima assistente di Crippa e poi, dal 1964, di Fontana. L'italo-argentino promosse le ricerche del più giovane e realizzò con lui una collaborazione, un *Taglio* oggi in collezione Consolandi su una tela dipinta con vernice fluorescente dal giapponese [FIG. 5]³².

Vi furono artisti e artiste che si fermarono più brevemente a Milano ma sulla cui opera Fontana incise profondamente. Due esempi significativi del sostegno a giovani donne giapponesi sono rappresentati da Miyawaki Aiko e Kusama Yayoi. La prima, che aveva esordito internazionalmente a Milano con dipinti materici, descriveva in un testo del 1961 il suo incontro con Fontana. Anche nella fase successiva della sua ricerca è percepibile un'assonanza con le esplorazioni fontaniane³³. Kusama era invece stata invitata a partecipare all'edizione veneziana della mostra *Zero Avantgarde* tenutasi al Cavallino dopo la presentazione milanese nello studio di Fontana alla quale aveva partecipato anche Abe. Kusama aveva incontrato Fontana e Nanda Vigo durante la mostra *Nul 65* di Amsterdam e, grazie al sostegno di Renato Cardazzo e di Fontana, tenne poi una personale al Naviglio nel gennaio 1966, quando utilizzò gli spazi di corso Monforte per realizzare le sue opere poi presentate in galleria, come documenta una fotografia inviata a Fontana dall'artista [FIG. 6]³⁴.

29 Su Azuma cfr. *Kengiro Azuma. Opere dal 1948 al 2010*, a cura di G. Appella, Roma 2010.

30 Su Toyofuku cfr. in ultimo *Toyofuku Tomonori kizō kinen ten hikari no tankyū/ Tomonori Toyofuku: ricerca di luce*, catalogo della mostra (Fukuoka, Fukuoka Prefectural Museum of Art), a cura di R. Okabe, Fukuoka 2022.

31 Su Abe cfr. *Abe Nobuya: Akunaki ekkyōsha/ Nobuya Abe, 1913-1971. Insatiable Quest beyond Borders*, catalogo della mostra (Saitama, Museum of Modern Art), a cura di J. Shioda, Niigata 2018.

32 CRSDA, cfr. n. 66 OC 1. Su Takashi cfr. la voce di S. Turina, *Takahashi Hisachika* in

Dizionario Lucio Fontana, cit., pp. 509-510.

33 Su Miyawaki e Fontana cfr. S. Turina, *Aiko Miyawaki. La poesia dell'inafferrabile*, in *Aiko Miyawaki. Sculpture 1965-1975*, catalogo della mostra (Milano, Studio Gariboldi), Arezzo 2024.

34 Su Kusama cfr. in part. M. Yamamura, *Yayoi Kusama. Inventing the Singular*, Cambridge (MA) 2015; *Yayoi Kusama. A Retrospective*, catalogo della mostra (Berlino, berlinerfestspiele, Martin-Gropius-Bau), a cura di S. Rosenthal, Munich-London-New York 2021; *Kusama: with Love from Holland*, a cura di T. Visser, Voorschoten 2022.



FIG. 5
Lucio Fontana, Takahashi
Hisachika, *Concetto
spaziale, Attesa*, 1966.
Collezione privata.



To Fontana
Kusama
di Milano

FIG. 6
Lucio Fontana e Kusama
Yayoi nello studio di corso
Monforte, gennaio 1966.

Poco dopo, grazie al supporto di Fontana e di Renato Cardazzo, Kusama presentò nello spazio antistante al Padiglione del libro dei Giardini della Biennale il suo *Narcissus Garden* costituito da sfere di plastica, in parte finanziato da Fontana stesso. Le sfere materializzavano l'espansione su scala ambientale della fontana del Padiglione, all'interno della quale era stata posta *Pagoda*, una scultura di Remo Bianco, nello stesso luogo dove Fontana aveva esposto le sue sculture otto anni prima [FIG. 7](#)³⁵.

FIG. 7
Il Padiglione Internazionale
del Libro alla XXXIII.
Esposizione Internazionale
d'Arte di Venezia del 1966
con una *Pagoda* di Remo
Bianco e il *Narcissus Garden*
di Kusama Yayoi (in "Le Arti",
luglio-agosto 1966)



Il padiglione del libro della Galleria del Cavallino alla XXXIII Biennale di Venezia, all'ingresso del padiglione italiano.

35 Cfr. M. Yamamura, *Yayoi Kusama*, cit. pp. 125-129; M.R. Sullivan, *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism International Experiments in Italy*, London 2017, pp. 39-41; S. Portinari,

Narcissus Garden for Sale: "one piece 2 dollars". Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Ead. e N. Stringa, Venezia 2019, pp. 183-199.

LUCIO FONTANA E GUTAI

Un'altra fondamentale relazione è costituita dall'interesse di Fontana per Gutai, gruppo di artisti operanti a Osaka e guidati da Yoshihara Jirō³⁶. È indubbio che il reciproco interesse fosse alimentato anche dalla stima che Tapié nutriva per l'artista: non solo l'ottavo numero della rivista "Gutai", progettato da Tapié e Yoshihara, recava in copertina l'opera di Fontana del 1949³⁷ già vista su "Mizue" [FIG. 8], ma il critico aveva anche portato nel 1957 un *Concetto spaziale*³⁸ del 1950 a Tokyo, alla *Sekai gendai geijutsuten* [Mostra d'arte contemporanea del mondo] al Bridgestone Museum of Art, dove erano presenti artisti da Stati Uniti, Europa e Giappone afferenti alla galassia Tapié³⁹.



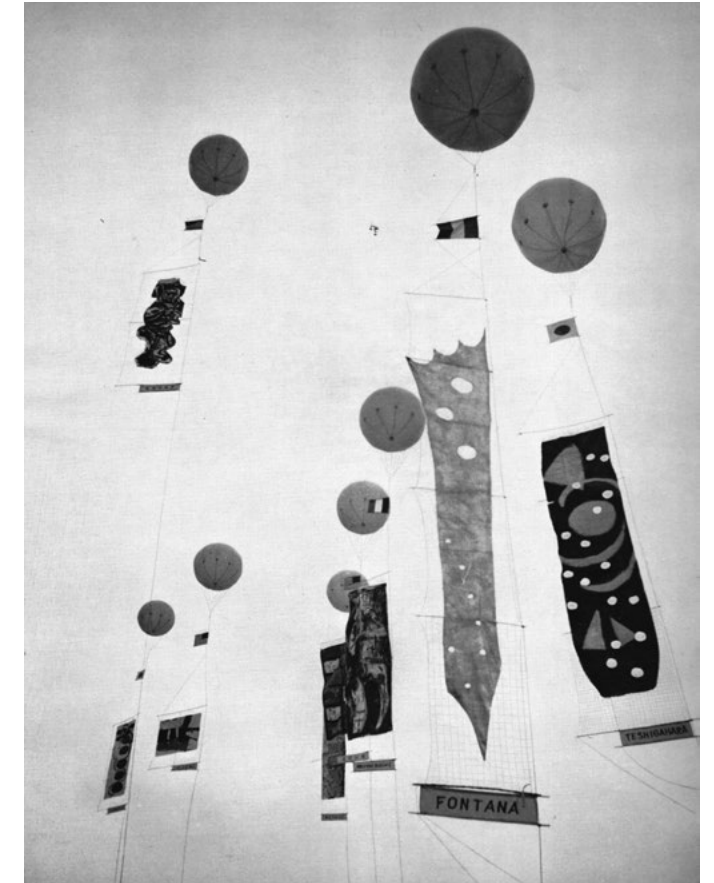
FIG. 8
Concetto spaziale, 1949
(copertina di "Gutai", 8, 1958).

36 Su Gutai cfr. *Subete michi no sekai e: Gutai: bunka to tōgō/Into the Unknown World: Gutai. Differentiation and Integration*, catalogo della mostra (Osaka, National Museum of Art-Nakanoshima Museum of Art), Osaka 2022; M. Tiampo, *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago 2011; *Gutai. Splendid Playground*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum), a cura di M. Tiampo e A. Munroe, New York 2013; *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio/ Painting with Time and Space*, catalogo della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte), a cura di M. Francioli et al.,

Cinisello Balsamo 2010. Su Gutai e il contesto italiano cfr. in ultimo S. Turina, *Una Torino autre. Torino, Michel Tapié l'arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)*, in *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Accorsi-Ometto), a cura di F. Poli, Cinisello Balsamo 2024, pp. 47-69. Sulla rivista cfr. *Fukkukuban Gutai/ Gutai Facsimile Edition*, Tokyo 2010.
37 CRSDA, cfr. n. 49 B 1.
38 CRSDA, cfr. n. 50 B 10.
39 "Gutai", 8, 1957, e *Fukkukuban Gutai*, cit., p. 84. Sulla partecipazione italiana cfr. S. Turina, *Una Torino autre*, cit., pp. 51-52.

Anche nel 1958, per la mostra *International art of a New Era Informel and Gutai*, il critico aveva esposto un'opera di Fontana di cui non sono ancora emerse testimonianze fotografiche; è comunque significativo che Yoshihara ricordasse come in quest'occasione Tapié avesse portato a Osaka un progetto di Fontana poi realizzato da Gutai: un pannello nero percorso da fori e retroilluminato⁴⁰. All'*International Sky Festival* dell'aprile 1960 erano stati coinvolti grazie a Tapié artisti americani ed europei. Per una settimana gli enormi striscioni progettati dagli artisti e realizzati da Gutai furono appesi a palloni areostatici secondo la prassi della comunicazione pubblicitaria dell'epoca. Quello di Fontana rifiutava la forma rettangolare, attraversato da buchi e da strisce di carta [FIG. 9]⁴¹.

FIG. 9
Fotografia dell'*International Sky Festival*, 19-24 aprile 1960, Osaka (in *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, a cura di F. Vicens, Barcellona 1960).



40 Cfr. J. Yoshihara, *Fontana Kapoguroshi / Fontana and Capogrossi*, in *Fontana to Kapoguroshi/ Lucio Fontana Giuseppe Capogrossi*, catalogo della mostra (Osaka, Gutai Pinacotheca), Osaka

1964, pp. n.n. Per gli artisti italiani presenti cfr. "Gutai", 9, 1958 e cfr. S. Turina, *Una Torino autre*, cit., pp. 51-52.
41 "Gutai", 11, 1960. Sull'evento cfr. M. Tiampo, *Gutai*, cit., pp. 1-2, 64-66.

La stima di Fontana per Gutai non si era limitata ai soli contributi inviati in Giappone. Nell'autunno 1958 l'artista aveva accolto Yoshihara nel suo studio a Milano, e una fotografia di poco successiva documenta l'artista che esamina insieme a Jef Verheyen l'ottavo numero di "Gutai"⁴². La testimonianza più significativa di tale rapporto è il telegramma pubblicato per la mostra alla Gutai Pinacotheca del 1964, nel quale Fontana dichiarava "Colgo l'occasione per dire che il vostro gruppo è stato una fonte d'ispirazione importante e costante per il mio lavoro"⁴³. In un momento in cui giovani artisti come Yves Klein o Allan Kaprow avevano negato qualsiasi debito verso le ricerche di Gutai, ben note tra Europa e Stati Uniti, Fontana ne riconosceva l'importanza⁴⁴ esprimendosi esplicitamente sul dialogo creativo in atto.

È stato recentemente evidenziato come nei coevi *Ambienti spaziali* di Fontana possa essere riscontrato un interesse verso le opere ambientali e le azioni teatrali del gruppo, documentate non solo dalla rivista "Gutai" e da Tapié, ma anche dal numero di "Notizie" pubblicato in occasione della mostra torinese di Gutai del 1959. *Esaltazione di una forma*⁴⁵, realizzata per la mostra *Dalla natura all'arte* del 1960 a Venezia, è in questo senso esemplare⁴⁶. Su "Gutai" 14 sono inoltre documentate all'interno della stessa pagina non solo la riproposizione a *Nul 65* di Amsterdam degli interventi realizzati dai vari membri del gruppo, ma anche le *Nature* di Fontana, il quale aveva potuto incontrare Yoshihara all'evento una seconda volta⁴⁷.

Un'occasione per coronare definitivamente tale legame fu *Fontana Capogrossi* del 1964 alla Gutai Pinacotheca, sede espositiva del gruppo a Osaka inaugurata nel 1962 [FIG. 10]. Le opere di Fontana proposte erano per la maggior parte dei *Tagli* provenienti dalla Tokyo Gallery, ma non mancavano ceramiche e incisioni. Erano inoltre presenti opere entrate nella collezione di Yoshihara e della Pinacotheca: un *Concetto spaziale* del 1960⁴⁸, una *Natura*⁴⁹ già vista a *Strutture e stile* di Torino del 1962 e un *Concetto spaziale* del 1961⁵⁰.

Quest'ultimo era identificato come *Omaggio a Gagarin* [FIG. 11]: un omaggio all'astronauta russo con un taglio che attraversa la superficie nera conducendo verso nuovi spazi inesplorati⁵¹.

42 Sulla fotografia di Verheyen cfr. *Gutai. Dipingere*, cit., p. 155, fig. 5.

43 L. Fontana, s. t., in *Fontana Kapogrossi*, cit., p. n.n.

44 Sul tema cfr. M. Tiamo, *Gutai*, cit., pp. 88-92 e 127-136; T. Visser, *Cattiva comunicazione*, in *Gutai. Dipingere*, cit., pp. 14-23.

45 CRSDA, cfr. n. 60 A 1.

46 A. Rana, *Materia spirituale e spaziale: gli esperimenti del gruppo Gutai e di Fontana*, in *Lucio Fontana Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli

HangarBicocca), a cura di M. Pugliese, B. Ferriani e V. Todoli, Milano 2018, pp. 75-81.

Sulla partecipazione degli artisti del gruppo Gutai a Torino cfr. S. Turina, *Una Torino* altre, cit., p. 53.

47 "Gutai", 14, 1965.

48 CRSDA, cfr. n. 60 O 27.

49 CRSC, cfr. n. 59-60 N 26. Ritengo tuttavia che rispetto a quanto indicato in CRSC, l'opera esposta a Osaka si potrebbe identificare nella 59-60 N 44.

50 CRSDA, cfr. n. 61 O 59.

FIG. 10
Veduta della mostra
Fontana to Kapogrossi
/ Lucio Fontana Giuseppe
Capogrossi, 1-20 giugno 1964,
Osaka, Gutai Pinacotheca.



FIG. 11
Concetto spaziale, 1961.
Collezione privata.



51 Cfr. *Gagārin ni sasagu* in S. Takiguchi, *Fontana*, cit., p. 76 dove è indicato come parte della collezione della Gutai Pinacotheca.

LUCIO FONTANA E LO ZEN

L'icasticità di questo *Taglio* rimanda anche al tema dello Zen. Se nel 1963 sulle pagine di "Quadrum" Pierre Rouve aveva definito l'operare di Fontana nei *Tagli* "rigida austerità di un movimento rituale", alla Biennale veneziana del 1966 Gillo Dorfles definì la sala di Fontana "quasi monastica (d'una sorta di monasticità 'zen' dove sono il nulla e l'asimmetrico a dominare)"; anche Palma Bucarelli, presentando Fontana in Giappone nel 1967, scriveva che "certamente non si può negare che l'immediatezza con cui Fontana reagisce agli stimoli del mondo esterno è in qualche modo simile alla rapidità e leggerezza dell'immagine nell'arte Zen"⁵².

Presso la Fondazione Lucio Fontana si conserva un'opera di un maestro Zen, il monaco-pittore Tōrei Enji (1721-1792), che raffigura un bastone realizzato con un unico tratto di pennello accompagnato da una calligrafia [FIG. 12]. Non è ancora emerso quando questa opera sia entrata nella collezione di Fontana, forse un omaggio ricevuto da visitatori giapponesi o da Tapié⁵³. Certamente l'artista poté osservare i lavori di Tōrei e di altri monaci a Milano nel dicembre 1959 alla mostra dedicata alla pittura Zen, con opere concepite per diffondere gli insegnamenti della dottrina⁵⁴. Tapié aveva inoltre inserito nel suo *Continuité et avant-garde au Japon* il bastone del maestro Zen Nakahara Nantembō (1839-1925), stimato anche da Yoshihara⁵⁵. E nella stessa Biennale del 1958 in cui Fontana aveva incontrato Takiguchi, Mark Tobey aveva ricevuto il Premio Comune di Venezia per un pittore presentando anche i recentissimi *Space Rituals*, già visti da Stadler, galleria diretta da Tapié e in cui

52 P. Rouve, *Lucio Fontana*, "Quadrum", 14, 1963, p. 50. G. Dorfles, *L'Indefinito inconoscibile: Lucio Fontana* in Id., *Inviato alla Biennale*, a cura di A.L. De Simone, Milano 2010, p. 335; P. Bucarelli, *Introduction*, in *Gendai Itaria*, cit., p. 7. Cfr. anche H. Westgeest, *Zen in the Fifties. Interaction between East and West*, Amstelveen 1996; *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia 1860-1989*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum), a cura di A. Munroe, New York 2009; G.P.A. Levine, *Long Strange Journey. On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, Honolulu 2017.

53 L'iscrizione recita: "Chi teme questa cosa, va in paradiso. Tōrei". Ringrazio Muto Tamayo per l'aiuto nella decifrazione dei caratteri. Per un'iscrizione analoga cfr. S. Addiss, *The Art of Zen*, New York 1989, p. 150, fig. 82. G.L. Marcone, *Lucio Fontana. Mecenate Collezionista Militante*, Milano 2025, pp. 27-28, 81.

54 *Pittura Zen dal secolo XVII al secolo XIX*, catalogo della mostra (Milano, Centro Culturale San Fedele; Roma, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente), Roma 1959. La mostra era passata al Centro San Fedele, Milano dal 3 al 20 dicembre 1959. Per le opere di Tōrei cfr. ivi, pp. 40-42, catt. 54-59; *Il bastone del maestro Tê-shan* (ivi, p. 41, cat. 56, e fig. 30) è vicina all'opera della Fondazione Lucio Fontana. Sulla pittura Zen e il collezionismo statunitense cfr. *Zenga Kaette kita zenga: Amerika Gittā Ieren fusai Korekushon kara/ Zenga: The Return from America. Zenga from the Gitter-Yelen Collection*, catalogo della mostra (Tokyo, Shoto Museum of Art; Kanagawa, Prefectural Museum of Cultural History; Yamaguchi, Prefectural Museum of Art), a cura di Y. Yamashita, Tokyo 2000.

55 Cfr. *Continuité et avant-garde au Japon*, a cura di M. Tapié e T. Haga, Turin 1961, p. n.n. Su Yoshihara e Nantembō cfr. H. Westgeest, *Zen in the Fifties*, cit., pp. 197-199.

Fontana espose poi nel 1959⁵⁶. Le coeve soluzioni fontaniane dei *Tagli* dialogano con tale temperie culturale agevolando una lettura 'rituale' e spirituale di tali esiti: come notò Crispolti più tardi, in esse è possibile individuare una "perentorietà del tutto irreversibile in una concentrazione d'atto quasi di rarefazione 'zen'"⁵⁷.



FIG. 12
Opera di Tōrei Enji, XVIII
secolo. Milano, Fondazione
Lucio Fontana.

56 Su Tobey da Stadler (17-31 gennaio 1958) cfr. C. Delloye, *Tobey, Appel*, "Aujourd'hui. Art et architecture", 16, marzo 1958, p. 37. Cfr. anche P.H. Zong, *Learning from "The East": Mark Tobey's "White Writing" and the Shaping of American Abstract Expressionism*, "Venezia Arti", 33, 2024, pp. 89-105; C. Di Stefano, *Biennale 1958: Il Leone d'Oro a Mark Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano*, "Venezia Arti", 24, 2014, pp. 47-51.

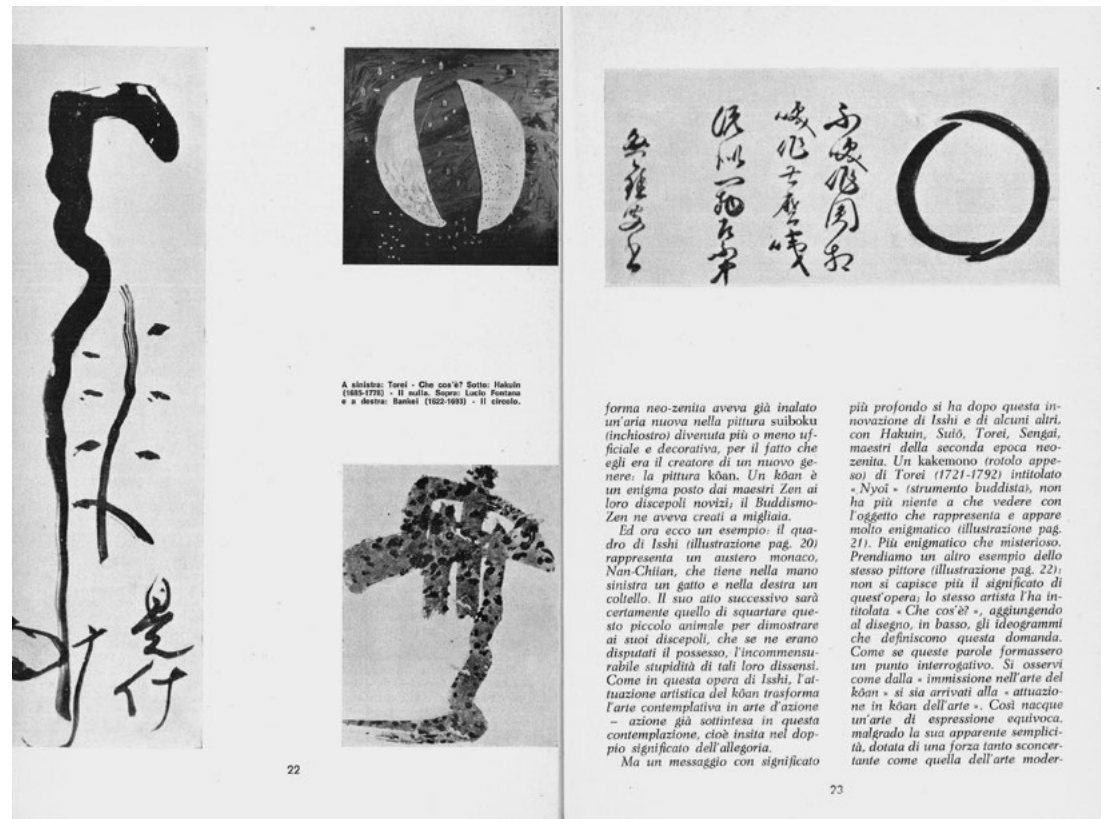
57 *Oltre l'Informale. Anni Sessanta*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), a cura di E. Crispolti e R. Siligato, Milano 1998, p. 241.

Un'altra calligrafia di Tōrei era stata pubblicata su "D'Ars Agency" nel 1965 in un articolo sulla pittura Zen di Takemoto Tadao: l'autore la riteneva "malgrado la sua apparente semplicità, dotata di una forza tanto sconcertante come quella dell'arte moderna". Attiguamente trovava posto un'iscrizione di Hakuin Ekaku (1685-1769) raffigurante il sinogramma *mu*, poiché "tutta l'arte Zen consiste nel tentare di far prendere coscienza del Nulla". Era presente una tempera di Tobey del 1957 ma sopra il sinogramma era proposto anche *Le chiese di Venezia*⁵⁸, senza che Fontana fosse menzionato nel testo; eppure il confronto con un'opera del maestro Zen Bankei Yōtaku (1622-1693) raffigurante un cerchio, l'*ensō*, risulta visivamente stringente [FIG. 13]⁵⁹.

Tale elemento era stato definito durante la mostra sulla pittura Zen "simbolo di identità del vuoto e l'universo, dell'essere e la suprema sapienza" ed era proposto in copertina del testo di Alan Watts *La via dello Zen*, pubblicato da Feltrinelli nel 1960 e illustrato

FIG. 13

Opere di Tōrei Enji, Lucio Fontana, Hakuin Ekaku e Bankei Yōtaku (in T. Takemoto, *Un'arte sconosciuta. Lo Zen, "D'Ars Agency"*, VI, 1, gennaio-aprile 1965).



58 CRSDA, cfr. n. 61 O 48.

59 T. Takemoto, *Un'arte sconosciuta*.

Lo Zen, "D'Ars Agency", VI, 1, gennaio-aprile 1965, pp. 20-25.

con dipinti Zen visti a Milano nel 1959, oltre che alla mostra di un altro maestro Zen, Sengai Gibon (1750-1837), passata nel 1962 al Poldi Pezzoli⁶⁰. Tali osservazioni richiamano le successive parole di Fontana a Lonzi: "la mia arte è tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente, che non è un niente di distruzione, ma un niente di creazione"⁶¹.

Il cerchio è un motivo che compare nella produzione fontaniana anche in questi anni: un suo cerchio bianco su fondo nero era stato pubblicato anche sulla copertina di "Mizue" dell'agosto 1962, una litografia⁶² che era poi stata esposta a Osaka nel 1964 (si veda l'opera in primo piano nella FIG. 10)⁶³, e l'affinità con i cerchi di Yoshihara, avviati con il dipinto che divenne logo della Gutai Pinacotheca [FIG. 14] e ai quali l'artista si dedicò sistematicamente dal 1965, è affascinante⁶⁴.

FIG. 14

Veduta della Gutai Pinacotheca: sulla sinistra l'opera di Yoshihara Jirō, Senza titolo, 1962 (in *Groupe Goutai, Osaka, "Aujourd'hui Art et Architecture"*, 44, gennaio 1964).



60 *Pittura Zen dal secolo*, cit., p. 26, cat. 4; A. Watts, *La via dello Zen*, Milano 1960; *Mostra di Gibon Sengai (Maestro Zen, sec. XVIII-XIX)*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente), a cura di D.T. Suzuki, Roma 1961.

61 C. Lonzi, *Autoritratto*, Milano 2017, p. 235.62 Cfr. H. Ruhé, C. Rigo, *Lucio Fontana. Incisioni*, cit., p. 44, n. L-22.

63 "Mizue", 689, agosto 1962.

64 Su Yoshihara e lo Zen cfr. G.P.A. Levine, *Long Strange Journey*, cit., pp. 148-150 e M. Haito, 'Circles' and afterward: 1963-1972, in *Yoshihara Jirō-ten / Jiro Yoshihara. A Centenary Retrospective*, catalogo della mostra (Osaka, ATC Museum; Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art; Tokyo, The National Museum of Modern Art; Sendai, The Miyagi Museum of Art), Tokyo 2005, pp. 186-187.

Non risulta azzardato affiancare la tela in omaggio a Gagarin, primo esploratore dello spazio [FIG. 11], con l'iconico squarcio che attraversa la materia nera, *La luna a Venezia*⁶⁵ delle Gallerie d'Italia di Milano, e l'opera del maestro Zen Sengai, *La Luna*, in mostra al Poldi Pezzoli nel 1962, recante un'iscrizione così restituita all'epoca: "Quando vedo l'ombra (della Realtà) / proiettata nel vuoto dello spazio, / come si staglia / la luna / della notte autunnale!" [FIG. 15]⁶⁶. Come il bastone del monaco Zen conduce al *satori*, il taglio di Fontana rivela nuovi spazi: numerosi artisti da diverse parti del globo riconobbero e tuttora riconoscono nella sua pratica una nuova visione del mondo, quella di un maestro imprescindibile del Novecento.

65 CRSDA, cfr. n. 61 O 45.

66 *Mostra di Gibon Sengai*, cit., p. 36, cat. 41, fig. 17.

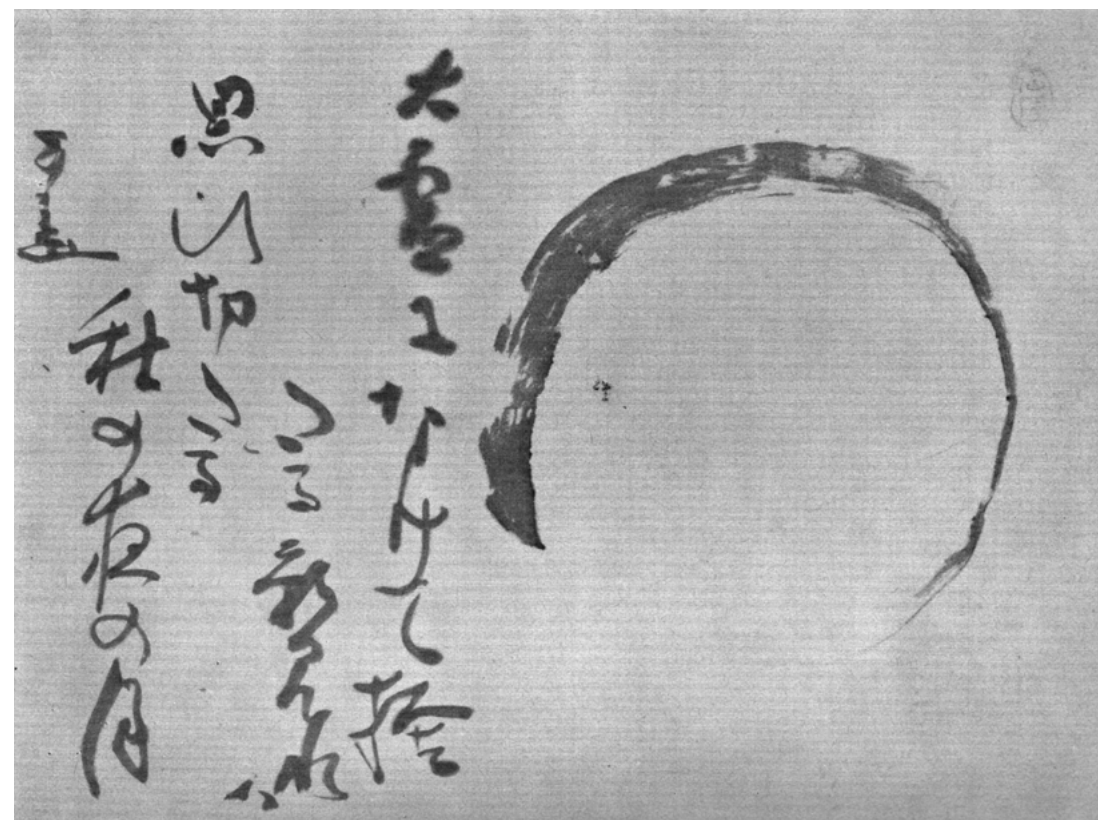


FIG. 15
Sengai Gibon, *La Luna*
(in *Mostra di Gibon Sengai*
[*Maestro Zen, sec. XVIII-XIX*],
catalogo della mostra, a cura
di D.T. Suzuki, Roma 1961).

LUCIO FONTANA E LA MATERIA, 1949-1968. CONCETTI SPAZIALI

Barbara Ferriani

Questo contributo, pur discostandosi dalla tematica di riferimento, viene qui riportato al termine della sezione *Fortuna internazionale: anni cinquanta e sessanta*, coerentemente allo svolgimento delle giornate di convegno e alla loro organizzazione.

L'apprendistato presso il laboratorio del padre e la formazione accademica fornirono a Lucio Fontana un notevole patrimonio di conoscenze su materia e tecnica. Grazie anche a questa 'confidenza' con la materia, Fontana fu capace nell'arco della sua carriera di portare avanti contemporaneamente più linee di ricerca molto lontane tra loro. Ceramica, terracotta, mosaico, legno, metallo, cemento e gesso: già negli anni trenta l'opera del maestro italo-argentino si contraddistingue per poliedricità in un ambito che, a livello formale, spazia tra figurazione e astrazione. Negli anni quaranta, con lo Spazialismo, la sua ricerca arriva a una svolta che nuovamente sarà enfatizzata dallo sperimentalismo anche a livello tecnico. Una delle prime espressioni compiute di questa ricerca è *L'Ambiente spaziale a luce nera*¹ che Fontana realizza nel 1949 per la Galleria del Naviglio a Milano. Come egli stesso scrive: "L'ambiente spaziale è stato il primo tentativo di liberarti da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento"². Si tratta non solo di una forma artistica del tutto inedita, ma anche dell'utilizzo di *media*, i colori fluorescenti e la luce di Wood, non ancora in commercio in Italia che Fontana, come riportato in un articolo pubblicato nel febbraio del 1949³, aveva visto utilizzare in Argentina per i costumi di un "balletto fluorescente" e aveva sperimentato l'anno prima al Cinema Arlecchino⁴. Sotto lo schermo l'artista aveva dipinto alcuni elementi del fregio ceramico raffigurante una *Bataglia*⁵ con colori fluorescenti. Quando le luci della sala venivano oscurate, l'elemento ceramico acquistava una nuova fisionomia e le stesure fluorescenti apparivano visibili grazie all'accensione di luci di Wood. E la luce diventa essa stessa un *medium*, come segno nello spazio nella *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*⁶, oltre 100 metri di tubi al neon a luce bianca ancorati al soffitto dello scalone d'onore del Palazzo dell'Arte sotto un "cielino 'blu Giotto'", come retroilluminazione nei soffitti che realizza a partire dal 1949 per abitazioni private, negozi e padiglioni espositivi in collaborazione con architetti e non ultimo in alcuni *Concetti spaziali*. Sappiamo che nel 1956 l'artista colloca

1 CRSDA, cfr. n. 48-49 A 2.

2 Lettera a Enrico Crispolti, datata 16 marzo 1961 in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999, p. 167, lettera 180.

3 "Il Nuovo Corriere", Firenze, 5 febbraio 1949.

4 *Itinerari di Lucio Fontana a Milano e dintorni*, a cura di P. Campiglio, Milano 1999; P. Campiglio, *Lucio*

Fontana. L'Arlecchino, Milano 2010.

5 CRSDA, cfr. n. 48 A 3.

6 CRSDA, cfr. n. 51 A 1.

7 CRSDA, cfr. n. 56 BA 10. Si veda anche B. Ferriani, *Lucio Fontana. Concetto spaziale (Crocifissione-Golgotha)*, in *Tecnica Mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano 2006, pp. 156-159.

sul retro del *Concetto spaziale*, *Crocifissione*, *Golgotha*⁷ lampadine a incandescenza, mentre nel 1958 pone piccoli neon sul retro di alcuni *Concetti spaziali*, sia della serie dei *Buchi*⁸ sia dei *Teatrini*, affinché la luce non solo moduli la superficie sfruttando le proprietà riflettenti dei materiali, ma giunga anche dal retro del dipinto⁹. E sempre con la luce ottiene inediti effetti 'spaziali', come accadde nel maggio del 1952, in occasione della mostra monografica presso la Galleria del Naviglio a Milano, quando il primo *Concetto spaziale* viene fotografato utilizzando una sorgente luminosa radente, e pochi mesi dopo, in occasione di una trasmissione sperimentale della RAI, durante la quale sorgenti luminose vengono proiettate attraverso gli "schermi forati" di alcuni *Concetti spaziali*¹⁰.

Alla fine degli anni quaranta risalgono anche le prime opere in cui l'artista declina lo Spazialismo nella dimensione pittorica, ricerca che sfocerà nelle serie dei *Concetti spaziali*, ovvero *Buchi*, *Pietre*, *Barocchi*, *Gessi*, *Inchiostri*, *Tagli*, *Olii* e *Teatrini*.

Ma sebbene questi cicli siano stati studiati approfonditamente, ben poco si sapeva sulla natura dei materiali utilizzati da Fontana.

A eccezione delle serie dei *Gessi* e degli *Inchiostri*, si riteneva che l'artista avesse utilizzato principalmente colori a olio per tutti gli anni cinquanta e che solo con la nuova serie dei *Tagli* avesse cominciato a usare la cementite e l'idropittura.

In verità, avendo avuto l'opportunità di restaurare un numero significativo di opere, mi sono resa conto che erano presenti stesure tra loro molto differenti che difficilmente potevano essere riconducibili all'olio, e che anche all'interno della stessa serie degli *Olii* erano presenti anomalie di non trascurabile entità. In accordo con la Fondazione Lucio Fontana è stato dato avvio nel 2012, grazie a Oscar Chiantore e al suo gruppo di ricerca, a una campagna di analisi su 28 opere appartenenti a diverse serie, i cui risultati sono stati anticipati nel 2009¹¹ e pubblicati nel 2012 in "Studies in Conservation"¹². Le indagini sono poi proseguite negli anni, e tra queste molto rilevanti sono state quelle condotte da Francesca Izzo

8 CRSDA, cfr. n. 58 B 1.

9 B. Ferriani, *Lucio Fontana. Concetto spaziale*, cit.

10 La RAI inizia a trasmettere il 3 gennaio 1954, ma negli anni precedenti vengono realizzate trasmissioni sperimentali senza diffusione pubblica.

11 B. Ferriani et al., *Lucio Fontana between tradition and innovation*, in *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain - Conservation et restauration des oeuvres contemporaines. 13es Journées d'études de la SFIIC, Section française de l'Institut international*

de conservation, atti delle giornate di studio (Parigi, 24-26 giugno 2009), a cura di M. Stefanaggi e R. Hocquette, Champs-sur-Marne 2009, pp. 179-185.

12 O. Chiantore et al., *Materials and techniques in the pictorial oeuvre of Lucio Fontana*, "Studies in Conservation", 57, 2, 2012, pp. 92-105.

13 F. Izzo et al., *20th century artists' oil paints: The case of the Olii by Lucio Fontana*, "Journal of Cultural Heritage", 15, 5, 2014, pp. 557-563.

dell'Università Ca' Foscari di Venezia, poi pubblicate sul "Journal of Cultural Heritage" nel 2014¹³, e infine l'articolo pubblicato nel 2020, insieme a Luca Massimo Barbero, in "Science and Art", edito a cura della Royal Society of Chemistry¹⁴. Se per l'arte antica il riconoscimento dei materiali costitutivi è abbastanza facile, quando analizziamo opere degli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso il compito diventa assai più arduo. Agli olii e alle tempere tradizionali si affiancano nuove formulazioni che non sempre è possibile identificare a occhio nudo, anche perché possono mutare notevolmente a seconda delle modalità applicative.

Nei primi *Concetti spaziali*, ovvero nella prima serie dei *Buchi*, Fontana fora la superficie della carta e della tela, da cui è inizialmente assente il colore. La penetra sia dal fronte che dal retro con punteruoli di diverse forme. La tela non delimita più lo spazio, ma introduce a una nuova dimensione. Nel ciclo *Pietre* (1951-1958) su fondi monocromi 'bucati' l'artista applica frammenti di vetro colorato. Gradualmente elabora queste composizioni, sovrappone stesure colorate, di diversa consistenza e resa materica, colmando a volte alcuni 'buchi', lambendo o parzialmente ricoprendo spessori materici sottostanti, pietre e lo stesso adesivo trasparente. Nei *Barocchi* (1954-1957) la materia si ispessisce, diventa quasi scultorea, ingloba le pietre e accoglie lustrini, polvere di marmo e frammenti di altri materiali riflettenti. Se nelle prime opere del ciclo dei *Buchi*, come descritto nel *Catalogo ragionato*, l'artista utilizza l'olio¹⁵ [FIG. 1] già l'anno successivo troviamo colori alchidici in sostituzione dell'olio¹⁶ [FIG. 2].

Si tratta di una nuova tipologia di colore introdotta sul mercato, per usi civili e militari, a partire dagli anni trenta del secolo scorso ma entrata nel campo artistico solo a partire dalla fine degli anni quaranta. In che cosa differiva il colore alchidico dall'olio? Si trattava di una formulazione a base di olio alla quale venivano però aggiunte quantità variabili di resine alchidiche modificate, ottenendo una stesura pittorica che aveva un tempo di essiccamento molto più veloce e anche una maggiore resistenza. Gli alchidici avevano una finitura lucida estremamente simile all'olio, ma erano molto più coprenti e bastava una sola stesura per ottenere il risultato desiderato, mentre con l'olio sarebbero state necessarie più stesure con tempi di attesa decisamente più lunghi. Ma, in maniera del tutto inaspettata, abbiamo trovato che, oltre ai colori alchidici, Fontana applica anche stesure a base di polivinilacetato, ovvero idropitture, che in quella data erano an-

14 B. Ferriani, L. M. Barbero, F. C. Izzo, 1949-1968. *Concetti spaziali by Lucio Fontana: A Historical-artistic and Technical Study*, in *Science and Art: The Contemporary*

Painted Surface, London 2020, pp. 39-66.

15 CRSDA, cfr. n. 51 B 26 [FIG. 1].

16 CRSDA, cfr. n. 52 P 5 [FIG. 2].

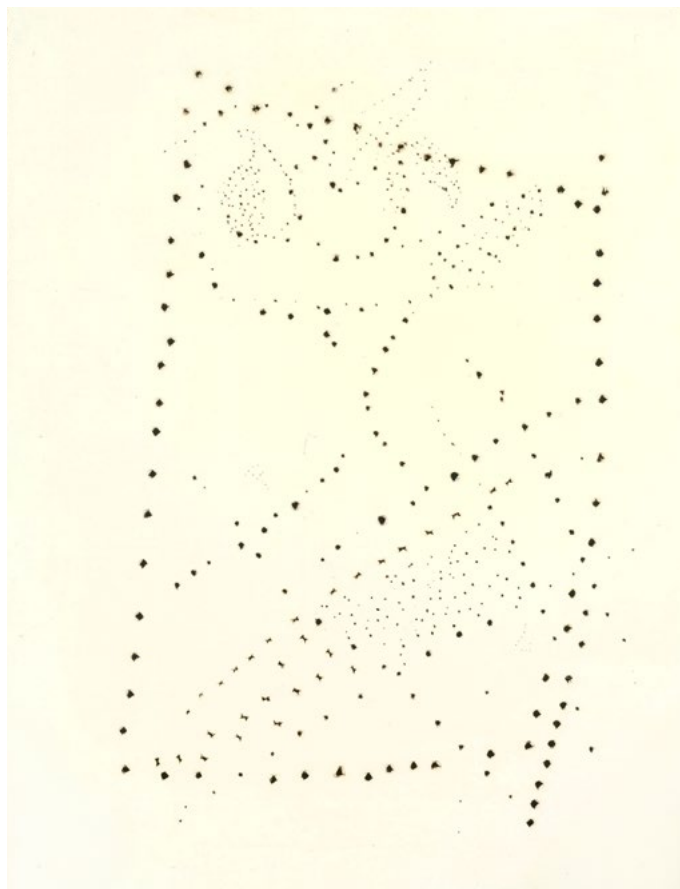


FIG. 1
Concetto spaziale, 1951.
Collezione privata.

cora in fase di sperimentazione o appena introdotte sul mercato¹⁷ [FIG. 3-4]. Sebbene la sperimentazione industriale del polivinilacetato fosse iniziata con gli anni quaranta, solo agli inizi degli anni cinquanta l'azienda Rhodiatoce, fondata da Montecatini e Rhône Poulenc, iniziò la produzione industriale dell'acetato di polivinile in emulsione. È del 1952 la commercializzazione del Vinavil, il famoso adesivo trasparente utilizzato ancora oggi, il cui nome è l'acronimo di VINilAcetato e VILladossola, il nome della località della provincia del Verbano-Cusio-Ossola dove fu avviata la produzione. Si trattava di una nuova resina non più in soluzione ma in emulsione, che poteva essere quindi diluita in acqua anziché negli usuali solventi organici, assai tossici. Poteva essere utilizzata come adesivo ma anche come *medium* per stemperare pigmenti e coloranti. Risale a quegli anni, infatti, anche l'introduzione delle prime idropitture, a base di polivinilacetato, che vengono com-

17 CRSDA, cfr. nn. 52 P 7 [FIG. 3], 53 P 6 [FIG. 4].

FIG. 2
Concetto spaziale, 1952.
Milano, Fondazione Lucio Fontana.



mercializzate sia dalla Montedison, con il nome Ducotone, sia dal Colorificio Italiano Max Meyer, con il nome Tintal.

Nate come pitture per interni ed esterni, Fontana anticipa di diversi anni la loro diffusione in campo artistico. Si tratta di colori che hanno prerogative del tutto innovative che l'artista sfrutta con consapevolezza: si diluiscono nell'acqua, quindi non sono tossici, essiccano molto velocemente e, una volta seccati, non possono più essere sciolti nell'acqua, permettendo la sovrapposizione di più stesure a breve distanza di tempo; la loro consistenza, già abbastanza fluida, può essere variata, e presentano buone proprietà adesive; vi si possono inglobare pietre, lustrini, sabbia e una volta seccati, mantengono nel tempo una notevole elasticità.

Se prendiamo come esempio l'opera *Concetto spaziale* (1953 [FIG. 4]), le indagini effettuate su di essa ci hanno permesso di appurare come Fontana utilizzi un colore alchidico blu per il fondo e sperimenti invece il polivinilacetato nella sua formulazione di adesivo trasparente per applicare frammenti di vetro colorato. Sfruttandone la trasparenza, non si limita a utilizzarlo come adesivo, ma anche come vera e propria stesura pittorica. Nelle serie delle *Pietre* e dei *Barocchi*, in cui l'artista costruisce superfici sempre più complesse che vedono la sovrapposizione di diverse stesure, troviamo non solo il colore alchidico (lucido) e l'adesivo trasparente,



FIG. 3
Concetto spaziale, 1952.
 Milano, Fondazione Lucio
 Fontana.

FIG. 4
Concetto spaziale, 1953.
 Collezione privata.



ma anche stesure superficiali di idropittura che si differenziano da quelle alchidiche per la loro opacità¹⁸ [FIG. 5]. Come evidenziato anche dalle indagini stratigrafiche, l'artista rielabora alcune composizioni alla ricerca non solo di soluzioni compositive ma anche di effetti materici legati all'utilizzo dei diversi *medium*. Ne è un esempio l'opera *Concetto spaziale* (1952 [FIG. 3]), in cui la presenza al di sotto del fondo azzurro a base alchidica di una stesura verde a base invece di idropittura testimonia la ricerca di una finitura più lucida rispetto a quella opaca dell'idropittura verde.

FIG. 5
Concetto spaziale, 1953,
 particolare. Collezione
 privata.



La sperimentazione di questo nuovo colore continua negli anni e Fontana lo applica anche direttamente sulla tela, soluzione che con l'olio era sconsigliabile in quanto le sue componenti acide richiedevano, come da tradizione, una preliminare mano di preparazione¹⁹ [FIG. 6]. Sfruttando questa proprietà, l'artista lo utilizza nella serie dei *Tagli*, dove ottiene superfici opache, che lasciano intravedere la trama sottostante, prive dei segni delle pennellate, ed esegue tagli con margini netti ed affilati, privi di cretture.

Tutti i dipinti di questa serie sono realizzati con idropitture ma, come abbiamo potuto appurare, con il passare degli anni compaiono nelle formulazioni anche piccole percentuali di colori acrilici, che conferiscono al colore un aspetto leggermente più lucido, introdotti sul mercato più diffusamente a partire dalla metà degli anni sessanta. Non sappiamo però se sia stato lo stesso Fontana ad aggiungere alle idropitture i colori acrilici, oppure se avesse acquistato colori nei quali il produttore aveva aggiunto all'idropittura percentuali di acrilico per migliorarne le prestazioni²⁰.

18 CRSDA, cfr. n. 53 P 7 [FIG. 5].

19 CRSDA, cfr. nn. 56 BA 12; 56 BA 13 [FIG. 6].

20 CRSDA, cfr. nn. 64 T 149, 64-65 T 79, 65 T 12.



FIG. 6
Concetto spaziale, *L'inferno*.
1956. Collezione privata.

Solo alla fine degli anni cinquanta Fontana ritorna all'olio e inizia una nuova serie di opere, denominate nel *Catalogo ragionato* dell'artista *Olii*. In una lettera del 1961, Fontana scrive: "In questo momento lavoro molto con l'olio, è una nuova esperienza interessante, ma per il momento occorre che lavori molto per arrivare a dei risultati"²¹.

L'olio, il mezzo per eccellenza utilizzato dagli artisti fin dal XV secolo e da Fontana fin dall'inizio della sua attività, diventa un nuovo terreno di ricerca per l'artista. I colori a olio erano tradizionalmente prodotti miscelando pigmenti macinati con olio di lino, di noce o di semi di papavero, olii essiccanti che consentivano di creare un 'impasto' pittorico che poteva essere lavorato per periodi molto lunghi. A seconda degli olii e dei pigmenti, una pittura a olio può impiegare da alcune settimane a diversi mesi per diventare

secca al tatto, mentre il processo completo di essiccazione e polimerizzazione può durare da anni a decenni. Ancora una volta Fontana sperimenta nuove modalità applicative: il colore è steso con impasti densi, a corpo, utilizzando non solo il pennello ma anche le dita e spatole di diversa grandezza e forma, che gli permettono di plasmare la materia. A seconda del grado di essiccamento del colore, è possibile ottenere effetti plastici completamente differenti: quando il colore è ancora molto fluido, i margini delle incisioni sono sinuosi e l'impasto pittorico si adagia lungo i lembi dei buchi e degli squarci. Man mano che l'impasto tende a seccare, la materia diventa meno malleabile, più tagliente ed aspra. Come testimoniano i tubetti di vernice ritrovati nel suo studio e visibili nelle fotografie storiche, l'artista utilizzava colori a olio prodotti dalle marche più famose dell'epoca: Colori ad olio di Maimeri, Mussini di Schmincke, Rembrandt di Talens, Académie di Bodson & Nélis, Viktoria di Schutzman, ma anche di produttori locali meno conosciuti, come i colori a olio Longo. In alcune opere l'artista realizza stesure dorate o argentate, a volte incorporate nella pittura stessa e a volte applicate in strati successivi, sfruttando il colore sottostante come facevano gli antichi maestri, che erano soliti applicare la foglia d'oro o d'argento sul bolo colorato. Si tratta non solo di olii o smalti alchidici, ma anche di colori vinilici. Per amplificare gli effetti della luce sulle superfici, in particolare nella serie *Fine di Dio*, l'artista vi applica delle paillettes, incorporandole nella pittura a olio o aggiungendole in un secondo momento, inglobandole in un adesivo trasparente a base di polivinilacetato, ovvero il Vinavil²².

Grazie alle foto storiche [FIG. 8] è stato possibile appurare che Fontana aveva inizialmente ultimato e firmato l'opera *Concetto spaziale, La fine di Dio*²³ (1963 [FIG. 7]) nella versione di olio verde e che solo in un secondo momento vi aveva applicato lustrini dorati [FIG. 9], che infatti debordano anche sulla fascia metallica che l'artista era solito applicare sullo spessore del telaio di queste opere. Ma nella serie degli *Olii* e delle *Fine di Dio*, realizzate con colori a olio, si sono riscontrate delle anomalie. Nella sottoserie delle *Venezie*, alcune stesure pittoriche presentavano comportamenti meccanici e texture differenti da quelli degli altri *Olii*. Si riscontravano, oltre a un'anomala rigidità nella stesura pittorica, affioramenti superficiali di patine biancastre. Le indagini diagnostiche hanno permesso di appurare che, per accelerare i tempi di essiccamento delle opere, l'artista aveva utilizzato delle pitture a base di resina poliestere, la stessa resina presente nei colori alchidici, ma con percentuali di olio molto inferiori²⁴, se non del tutto assenti [FIGG. 10-11].

21 Lettera a Jef Verheyen datata 15 gennaio 1961 in *Lucio Fontana*, cit., p. 180, lettera 198.

22 CRSDA, cfr. nn. 63 FD 23, 63 FD 30 [FIG. 7], 64 FD 5.

23 CRSDA, cfr. n. 63 FD 30 [FIG. 7-9].

24 CRSDA, cfr. nn. 61 O 39, 61 O 47 [FIG. 10], 61 O 48, 61 O 53 [FIG. 11], 61 O 58.



Nello specifico, si trattava di vernici utilizzate all'epoca principalmente nel settore nautico e edilizio, in quanto resistevano in condizioni climatiche estreme. Ma perché utilizzare il poliestere in sostituzione dell'olio? Nell'autunno del 1960 gli era stato chiesto di preparare una serie di opere che sarebbero dovute essere esposte, a distanza di soli pochi mesi, nell'estate del 1961, a Palazzo Grassi per la mostra *Arte e contemplazione* e poi a New York, presso la Martha Jackson Gallery, e non avrebbe quindi potuto attendere i tempi necessari di essiccamento dell'olio che, come sappiamo, richiede mesi se non anni. Dopo la breve parentesi delle *Venezie*, Fontana ritorna all'olio, avendo evidentemente appurato che tale *medium* gli permetteva, più di ogni altro, di ottenere i risultati desiderati. Nella serie degli *Olii*, le stesure, anche a distanza di decenni dalla loro realizzazione, presentano un ottimo stato di conservazione. Con il tempo compaiono le tipiche cretture che caratterizzano tutti i processi di polimerizzazione delle stesure pittoriche, pertanto non riconducibili a processi di degrado ma unicamente alle inevitabili trasformazioni che il tempo apporta. Ciò detto, *Concetto spaziale*²⁵ (1960 [FIG. 12]) rappresentava un'eccezione. Si individuavano ampie e diffuse cret-

25 CRSDA, cfr. n. 60 O 81 [FIG. 12].

FIGG. 7-9
Concetto spaziale, La fine di Dio, 1963, intero, foto storica e particolare.
Collezione privata.



tature che sembravano distaccarsi dal supporto tessile, il colore non sembrava completamente seccato e c'erano diffusi raggrinzimenti. A cosa poteva essere imputabile questo comportamento? Le analisi diagnostiche in gas cromatografia/spettrometria di massa hanno indicato, in maniera del tutto inaspettata, la presenza di olio di ricino, un olio vegetale che, a differenza dei tradizionali olii di lino e noce e papavero, non è siccativo²⁶. Ed è questa la ragione che aveva fatto sì che, a distanza di oltre 50 anni, il colore non si fosse ancora completamente seccato e presentasse evidenti raggrinzimenti. L'olio di ricino doveva essere stato aggiunto dai produttori nelle formulazioni dei colori a olio per abbassare i costi di vendita o semplicemente per risparmiare. Si tratta di adulterazioni che purtroppo sono state rilevate anche in opere di altri artisti, che ovviamente non potevano prevedere tali manomissioni. Un altro caso interessante riguarda un numero ragguardevole di *Olii* realizzati con impasti di colore rosa che hanno nel tempo evidenziato alterazioni e perdite di intensità delle cromie. Sebbene le prime analisi avessero evidenziato come gli sbiadimenti fossero imputabili alla presenza nelle formulazioni di coloranti organici fotosensibili²⁷ che, a seconda delle miscele-

26 F. Izzo et al., *20th century artists' oil paints*, cit.

27 Antinolo Red B, conosciuto anche con la denominazione Thioindigo Red.



FIG. 10
 Concetto spaziale, Festa
 sul canal Grande, 1961.
 Collezione privata.



FIG. 11
 Concetto spaziale, Venice
 Moon, 1961. Milano,
 Fondazione Lucio Fontana.



FIG. 12
 Concetto spaziale, 1960.
 Collezione privata.

e dell'uniformità dell'impasto, si erano più o meno alterati, di più difficile interpretazione sono risultate alcune macchie chiare più localizzate, che inizialmente erano state ricondotte a danni di tipo accidentale. La loro presenza su numerose opere ha però suggerito approfondimenti diagnostici che hanno evidenziato, nuovamente, che si trattava di alterazioni riconducibili alla composizione stessa dei colori²⁸ [FIGG. 13-14]. In particolare, si è appurata la presenza di alte percentuali di acido oleico, proprio degli olii immaturi e, anche in questi film, di un olio a lento essiccamento, quale l'olio di colza, oltre che di ossido di zinco e di saponi metallici. Si trattava pertanto, anche in questi casi, di alterazioni legate alla formulazione dei colori, di cui Fontana non poteva in nessun modo essere a conoscenza. Di diversa natura sono invece risultate le anomalie rilevate su alcune *Fine di Dio*. In questa serie di opere, sebbene i vuoti sembrano prendere il sopravvento sui pieni, gli strati pittorici sono compatti e le texture superficiali appaiono perfettamente conservate, così come i lembi dei buchi e degli squarci.

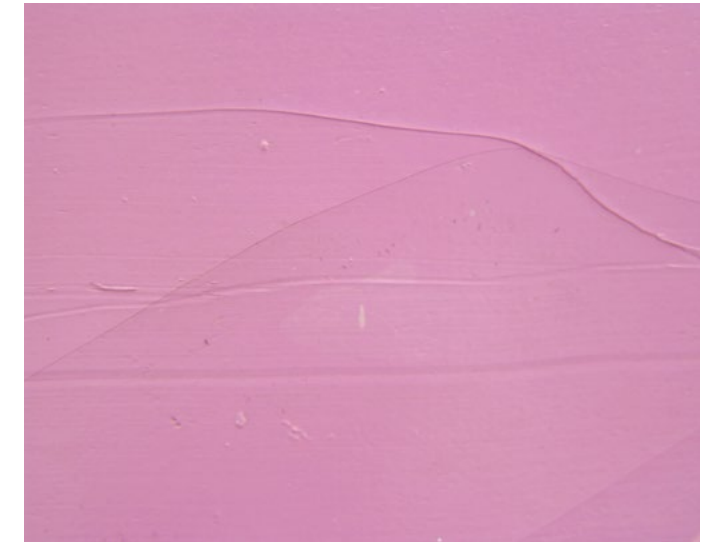
Al contrario, nel *Concetto spaziale, La fine di Dio*²⁹ (1963 [FIG. 15]) i bordi dei buchi e degli squarci non erano ripiegati, come usuale, solo sul verso, ma anche sul fronte. Cosa poteva aver causato questo

28 CRSDA, cfr. n. 62 O 61 [FIGG. 13-14] e AFLF, 1737/92.

29 CRSDA, cfr. n. 63 FD 2 [FIG. 15].



FIGG. 13-14
 Concetto spaziale, 1962,
 intero e particolare.
 Collezione privata.



anomalo comportamento fisico-meccanico? Ci siamo interrogati e abbiamo avanzato diverse ipotesi. Poteva trattarsi della presenza di un olio non siccativo, di un colore di diversa natura, oppure della presenza dei lustrini applicati sulla superficie con la resina a base di polivinilacetato. Le analisi hanno indicato che si trattava di un olio siccativo, probabilmente olio di lino, quindi coerente con gli altri *Olii*. Avendo appurato che tale comportamento non poteva essere causato dalla stesura dei lustrini – poiché le stesse deformazioni erano state rilevate su un'altra *Fine di Dio* nera, priva però dei lustrini – si è ipotizzato che la causa potesse essere riconducibile alle modalità applicative dell'olio, in questo caso all'estrema sottigliezza dello strato pittorico.

Ma proprio mentre sperimenta l'olio in tutte le sue possibili declinazioni, dimostrando una maestria davvero stupefacente nel maneggiare i materiali più diversi, Fontana, nella serie dei *Teatrini*, delega parte dell'esecuzione ad altri. Le cornici sagomate e laccate dei *Teatrini* vengono infatti intagliate, assemblate e dipinte a spruzzo, con colori alla nitro, da falegnami e laccatori, a partire da suoi studi preparatori.

Analizzando le diverse finiture delle cornici sembrerebbe emergere come siano state realizzate da più artigiani, dal momento che presentano finiture diverse; alcune molto sottili che lasciano trasparire la venatura del legno, altre invece molto più coprenti, dove la venatura del legno è stata occultata da stesure preparatorie. E totalmente delegata ad altri è stata anche la realizzazione delle *Ellissi*, progettate esplicitamente per essere realizzate con procedimenti 'industriali' e seriali, seppure ognuna mantenga un'unicità conferitale dalla disposizione dei fori.

Ma questo nuovo capitolo che riguarda la produzione seriale, i multipli e le collaborazioni – tra gli altri con Tosi, Squatriti e Danese – resta ancora da indagare. Anche perché, come Martha Buskirk dichiara nel suo testo *The Contingent Object of Contemporary Art*, “la rimozione della mano dell’artista più che attenuare la sicura relazione tra opera e artista la rende ancor più significativa”³⁰. Da questa mia trattazione sono inoltre assenti approfondimenti sulla serie dei *Gessi* e degli *Inchiostri*.

L’individuazione dei materiali e delle tecniche esecutive di queste due serie di opere rappresenta infatti una sfida di non poco conto, poiché le stesure sono spesso talmente sottili che non è possibile giungere all’individuazione analitica dei singoli componenti. Sebbene siano state effettuate analisi sulle bottigliette di inchiostro conservate nello studio di Fontana³¹, non è stato fino a oggi possibile individuare la reale composizione delle stesure, che vedono la compresenza di più materiali. Grazie a tecniche analitiche sempre più raffinate e alla preziosa collaborazione di centri di ricerca universitari, spero che saremo in grado di acquisire elementi utili a una maggiore conoscenza anche di queste serie di opere.

30 M. Buskirk, *Introduction*, in *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (MA)-London 2003, p. 3 (traduzione di chi scrive).

31 C. Zaffino et al., *A multi-technique*

approach to the chemical characterization of colored inks in contemporary art: The materials of Lucio Fontana, “Journal of Cultural Heritage”, 23, 2017, pp. 87-97.

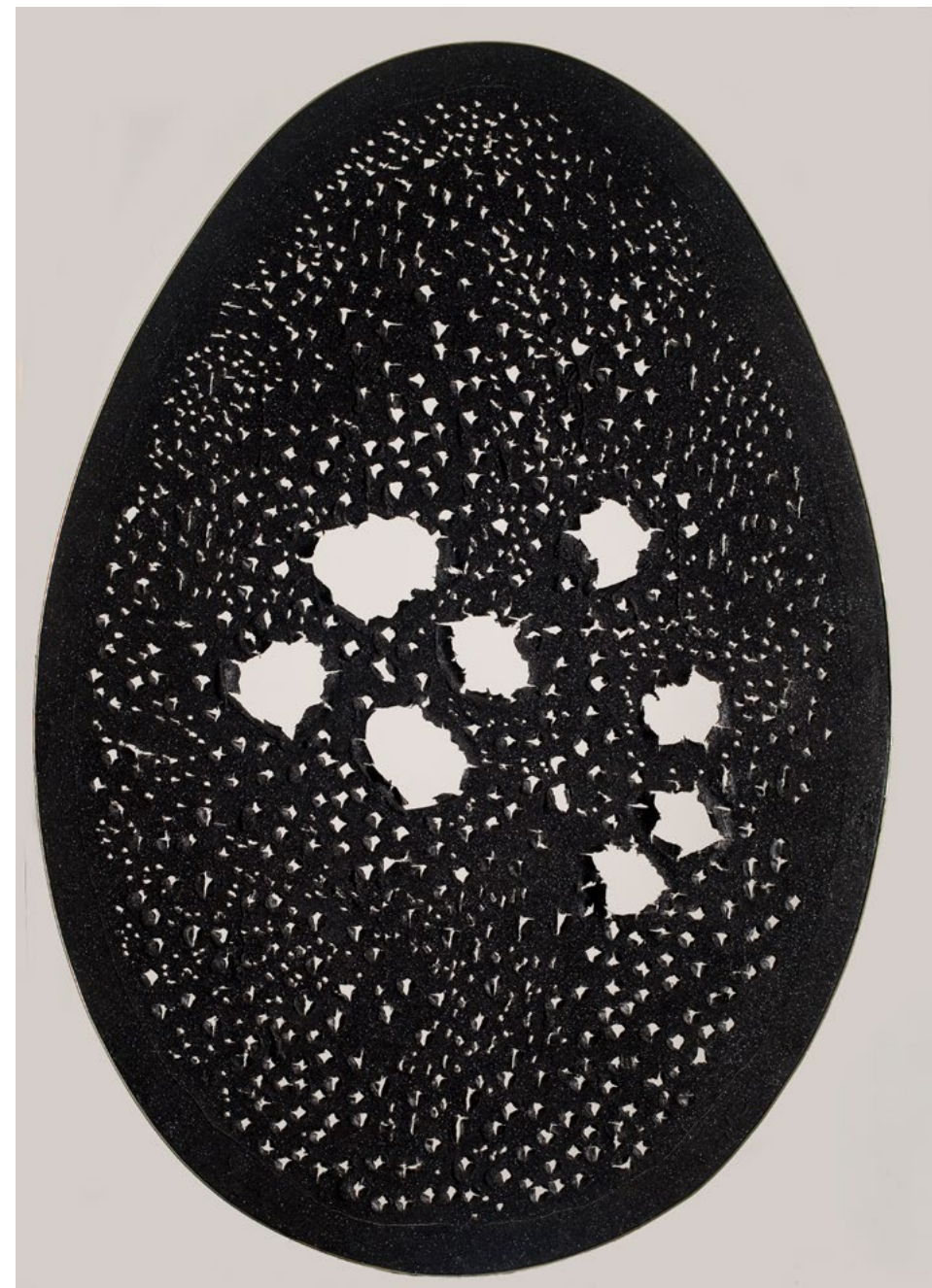


FIG. 15
Concetto spaziale, *La fine di Dio*, 1963. Collezione privata.

ESPORRE
LUCIO FONTANA:
CRITERI ESPOSITIVI
COME LETTURE
CRITICHE

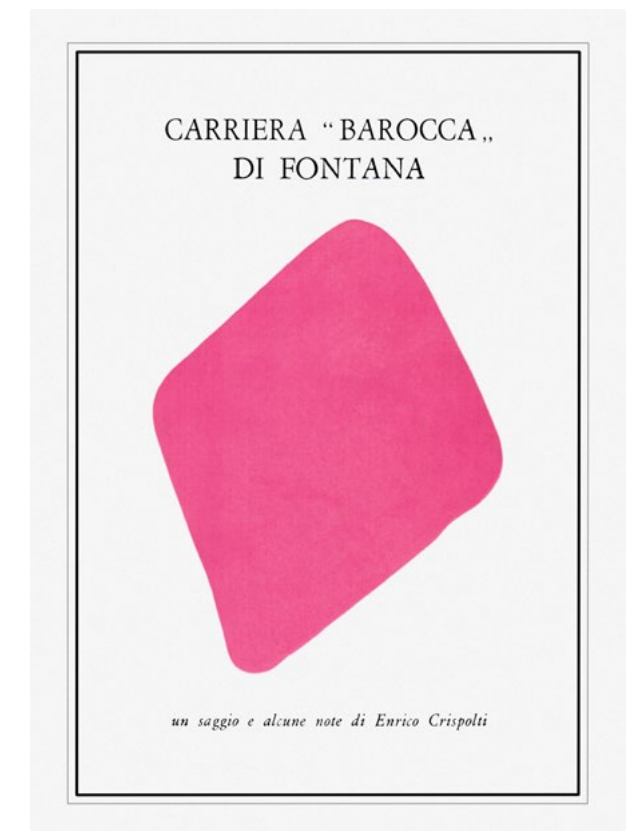
Luca Pietro Nicoletti
Francesco Guzzetti
Choghakate Kazarian
Marina Pugliese
Cristina Beltrami
Gianni Caravaggio

OMAGGIO A FONTANA 1963-1971. ENRICO CRISPOLTI INTERPRETE DI FONTANA, PRIMA E DOPO

Luca Pietro Nicoletti

Il 1963, nel segno di Lucio Fontana, è un anno cerniera nella carriera di Enrico Crispolti (Roma, 1933-2018)¹. I due si conoscevano e intrattenevano rapporti epistolari già dal 1958, e fin dall'anno successivo il giovanissimo critico romano aveva cominciato a scrivere del suo lavoro, accumulando note, commenti, ricostruzioni, fino a un primo impegnativo saggio storiografico, nel 1959, intitolato *Carriera "barocca" di Fontana*, volto a riposizionare l'artista nel suo sviluppo di lungo periodo e nelle rotte internazionali dell'Informale. Questa prima fase era giunta a compimento nel giro di cinque anni, tanto da consentire al giovane critico militante di tirarne le fila radunando quei testi in un libretto stampato da Vanni Scheiwiller per una collana di quaderni di "Il Verrì", approfittando delle pagine della rivista ancora composte in tipografia, con lo stesso titolo del saggio prima menzionato **FIG. 1**. Crispolti, però, aveva mire più ambiziose come aveva scritto a Fontana stesso

FIG. 1
Copertina di E. Crispolti,
Carriera "barocca"
di Fontana, Milano 1963.



1 Per un profilo dello studioso: L.P. Nicoletti, *Officina crispoliana*, in Id., *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata 1951-2018*, Cinisello Balsamo 2024, pp.

29-73 (traduzione inglese *Crispoltian Workshop. Memo for an Intellectual Biography*, ivi, pp. 93-123).

già il 22 ottobre 1960, quando si profilava l'idea di quel "taccuino critico": "Un mio sogno è di realizzare un cospicuo libro sul tuo lavoro. Questo fascicoletto potrebbe esserne un piccolo anticipo, nel campo più concreto delle cose ora possibili"². Crispolti non si dilungava in dettagli, e l'intenzione forse non tradisce ancora un progetto organico e chiaro nelle sue intenzioni, né si possiede una risposta su questo punto. È plausibile credere però che avesse in mente qualcosa di simile ai monumentali volumi patrocinati da Ezio Griboaldo per le torinesi edizioni Fratelli Pozzo, per le quali Crispolti stava scrivendo l'importante libro su *Il secondo Futurismo* pubblicato nel 1961³ e stava lavorando a una altrettanto importante monografia su Giacomo Balla – la cui gestazione si trascinerà per oltre un decennio per poi naufragare definitivamente – e con cui realizzerà ancora, nel 1964, lo scandaloso volume su *Il "Concilio" di Vacchi*⁴ e la corposa monografia su Corrado Cagli⁵. A quelle date, però, mancava a Crispolti una sede editoriale che potesse accogliere un lavoro impegnativo come quello prospettato per lettera: la casa editrice torinese, infatti, aveva già in cantiere *Devenir de Fontana* di Michel Tapié, preludio alla prima personale newyorkese dell'artista, che uscirà nel 1961.

Eppure, nel 1963 Crispolti era riuscito a licenziare un lungo e impegnativo testo su di lui, più volte ripubblicato con parziali o sostanziali rimaneggiamenti che ne testimoniano la centralità per l'elaborazione esegetica successiva. Come aveva già fatto con Alberto Burri, nell'estate di quell'anno ordinò la prima grande mostra retrospettiva come *Omaggio a Fontana* nelle sale del Castello Cinquecentesco dell'Aquila all'interno della più grande compagine di *Aspetti dell'arte contemporanea*⁶, la rassegna organizzata come dittico ad *Alternative Attuali* del 1962, come tornerà a chiamarsi nel 1965 e nel 1968⁷ [FIG. 2]. In una mostra che doveva funzionare come momento di riflessione critica e storiografica su una serie di problemi dell'arte del presente – offrendo allo stesso tempo l'occasione per riunire in catalogo una serie di dossier documentari fondamentali per la comprensione dei singoli artisti e

2 E. Crispolti, *CARRIERA "BAROCCA" DI FONTANA. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, a cura di P. Campiglio, Milano 2004, p. 337.

3 E. Crispolti, *Il secondo Futurismo. Torino 1923-1938*, Torino 1961.

4 Id., *Il "Concilio" di Vacchi*, Torino 1964.

5 *Corrado Cagli*, a cura di E. Crispolti e G. Marchiori, Torino 1964.

6 E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, in *Aspetti dell'arte contemporanea*, catalogo della rassegna (L'Aquila, Castello Cinquecentesco), a cura di A. Bandera et al., Roma 1963, pp. 55-95.

7 Sulla genesi di queste mostre: L.P. Nicoletti, *L'Aquila 1962*.

"Alternative Attuali" e l'idea di "mostra-saggio", "Ricerche di S/Confine", VI, 1, 2015, pp. 105-119; Id., *La mostra come critica in atto*. *Alternative Attuali 1965*, in *Esposizioni*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani et al., "Ricerche di S/Confine", dossier n. 4, 2018, pp. 42-49; *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di G. Di Natale, Macerata 2024.

FIG. 2
Copertina di *Aspetti dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti e A. Bandera, Roma 1963.



delle loro vicende – Fontana ricopriva dunque, insieme a Corrado Cagli, protagonista dell'altro 'omaggio' di quell'edizione, il ruolo di capostipite su cui fondare i destini delle più vive ricerche di quel momento⁸. Se nel 1962 Burri costituiva un pilastro per una generazione di artisti più giovani, nel 1963 Crispolti aveva rivolto insistentemente lo sguardo verso la continuità sostanziale delle ricerche che si erano dipanate fra gli anni trenta e gli anni sessanta, valicando la cesura della guerra e facendo emergere la vivacità di quella situazione. In un momento in cui Crispolti stava lavorando alacremente al cantiere che vedrà la luce nel 1971 come *L'informale. Storia e poetica* – e annunciato di uscita imminente come *Poetica dell'Informale* già nel 1961 [FIG. 3] – ragionare su Fontana era dunque un punto di snodo cruciale per comprendere le radici della tendenza più vitale del dopoguerra, e quali premesse

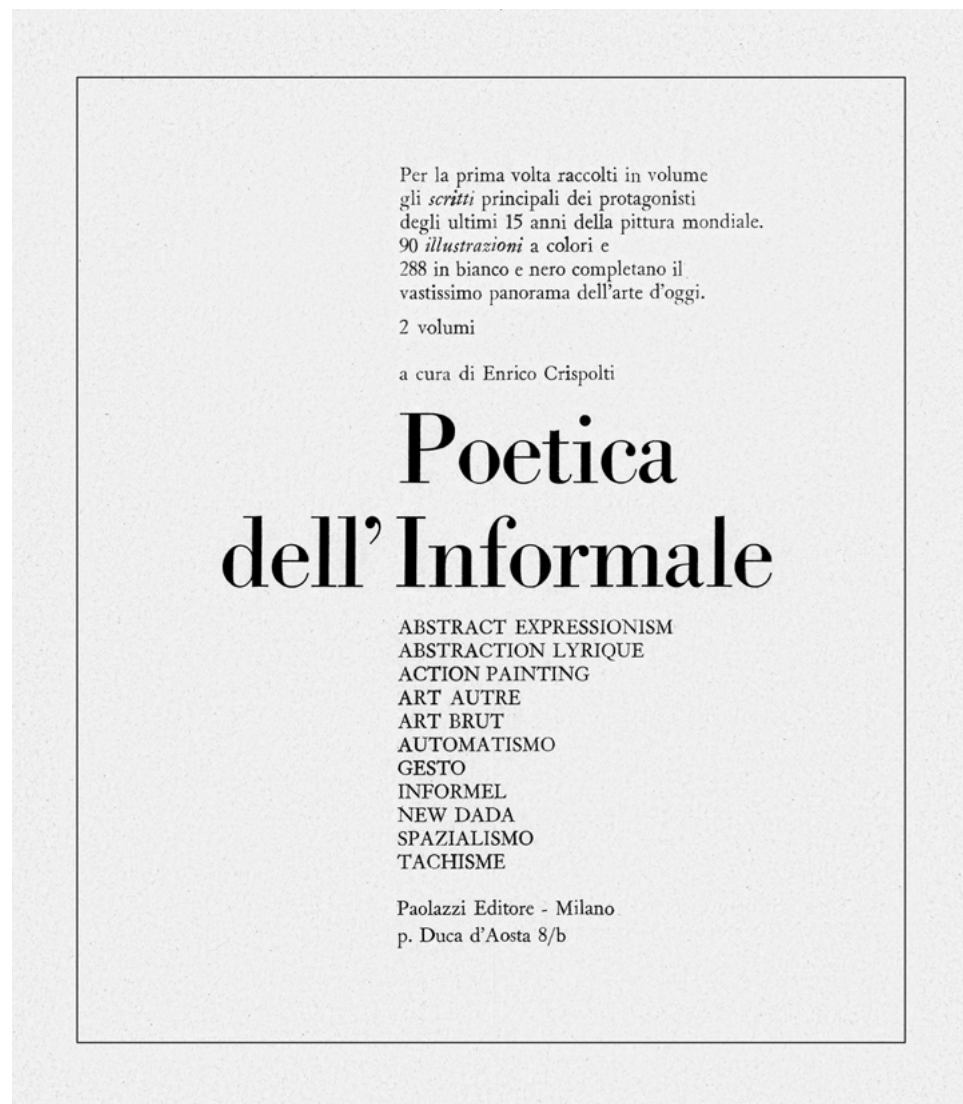
8 Su queste due mostre in parallelo: D. Viva, *Retrospettive attuali: omaggio a Fontana e altri pionieri dell'arte attuale (1963)*, in *Alternative Attuali*, cit.,

pp. 77-83; R. Bedarida, *La mostra Omaggio a Cagli (1963) e la formazione del metodo Crispolti*, ivi, pp. 84-90.

storiche e formali avevano preparato il terreno a quella detonante nuova condizione di ricerca, andando a verificare sul corpo delle opere la propria lettura critica: da lì passava non solo la decifrazione dello stile e delle ragioni artistiche individuali, ma la comprensione di un affresco complessivo che si spiegava in termini di confronto dialettico.

Per questo motivo Crispolti si porterà dietro questo testo molte volte, rimaneggiandolo e ripubblicandolo con tagli e integrazioni prima e soprattutto dopo la dipartita di Fontana nell'autunno 1968. Lo si ritrova per la prima volta proprio in quell'anno, sfoltito di qualche citazione più lunga, col titolo *L'avventura di Fontana* sulle pagine di "Arte Illustrata", che riservava all'artista anche

FIG. 3
Pubblicità di E. Crispolti,
Poetica dell'Informale (in
Alternative Attuali, catalogo
della mostra, a cura di
A. Bandera ed E. Crispolti,
Roma 1962).



una intensa copertina con il cratere di un *Olio* verde brillante in primissimo piano⁹. In questa occasione il critico aveva sostituito la premessa originale con un paragrafo nuovo intitolato *Coerenza di Fontana* – ripubblicato poi autonomamente con notevoli ampliamenti come *Una incessante avventura creativa* a introduzione del fascicolo monografico dedicato all'artista da "NAC"¹⁰ – e due paragrafi finali che davano conto delle ricerche fontaniane successive al 1963: *I "teatrini"* e *Ultimissime sculture e tavole*. L'articolo di "NAC", poi, avrebbe avuto una ulteriore vita autonoma, ricomparso alla fine dello stesso anno come *La tristezza dell'esaltazione* sulle pagine di "Pan"¹¹ e leggermente ridotto su "Il Margutta"¹².

Di pubblicazione in pubblicazione, quindi, Crispolti aveva preparato il terreno per l'ultima e definitiva ripresa di quel testo, trasformato nel 1971 in *Omaggio a Lucio Fontana*, il libro per le edizioni di Beniamino Carucci¹³ – lo stesso che stava pubblicando *L'informale* – dedicato ai suoi studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma. A questo punto, lo studioso fece di quel testo originario una vera e propria opera di montaggio: recuperò il corpo del testo del 1963, riproponendo i due paragrafi nuovi del 1968, conservando tuttavia come prefazione l'articolo di "NAC" del 1970 e aggiungendo una ulteriore appendice a commento delle monografie di Paolo Fossati e Guido Ballo pubblicate dopo la morte dell'artista. Non contento, poi, Crispolti aveva arricchito il volume inframezzando la sua trattazione con un corposo apparato di illustrazioni e di documenti, così da creare un vero e proprio discorso visivo aggiornato sulle riflessioni che lo studioso aveva maturato nel frattempo, e servendosi per la prima volta in modo esteso delle lettere che l'artista gli aveva indirizzato, riprodotte in anastatica come documento olografo a testimonianza di idee, riflessioni e ricordi che Fontana aveva messo su carta su sollecitazione del giovane storico dell'arte contemporanea. Crispolti, insomma, stava cercando di allestire un vero e proprio canone di fonti servendosi delle carte d'archivio che lui stesso aveva prodotto, non per narcisismo ma in quanto documento di prima mano di una auto-narrazione di Fontana stesso [FIG. 4].

Il saggio del 1963, al contempo, si presentava con particolare *understatement* come *Elenco commentato delle opere*, quasi una lunga nota di accompagnamento alle opere in mostra, di cui si trovano disseminate le didascalie lungo il testo così da garantire una corrispondenza diretta e dando un ritmo di lettura.

9 CRSDA, cfr. n. 62 O 32. E. Crispolti, *L'avventura di Fontana*, "Arte Illustrata", 1, 7/12, luglio-dicembre 1968, pp. 58-85.

10 Id., *Una incessante avventura creativa*, "NAC", 31, 15 febbraio 1970, pp. 4-6.

11 Id., *La tristezza dell'esaltazione*,

"Pan", dicembre 1970, pp. 99-102.

12 Id., *Lucio Fontana: sfida all'immagine*, "Il Margutta", V, 4, aprile 1972, pp. 2-7.

13 Id., *Omaggio a Lucio Fontana*, Assisi-Roma 1971.

16-3-61

Caro Crispolti

Grazie per la tua lettera domanda? con un po' di confusione come il solito ti rispondo, tu cerca di sbrigliare un po' la matassa - I primi "buchi", volgarmente chiamati "buchi", ma il termine tecnico sono "Concetti spaziali", sono dell'anno, 1949,

L' "Ambiente Spaziale", è pure del 1949 - L'ambiente spaziale è stato il primo tentativo di liberarsi da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entrambi trovandosi completamente isolati con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzari l'uomo con oggetti, o forme impostali come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect ect. L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella potenza spaziale - subito dopo feci i "buchi", la rottura di una dimensione! il motto, ect. ect. -

Prima del '50 lavoravo molto per gli architetti per decorazioni però avevo già eseguito alcune sculture, come la prima del '1947, chiamati, concetti spaziali, insomma sempre alla ricerca di una forma o di un "concetto" che venisse bilanciabile il "Manifesto Spaziale",

Ho sto lavorando effettivamente molto naturalmente sempre coi miei "maledetti" dubbi, se mi fanno continuamente fare grosse acrobazie non certe abatte alla mia età, verrà il giorno se mi deciderò a fare un "buco", giornaliero!!! Spero di vederti presto a Milano con i soliti

tuo Fontana

FIG. 4
Lettera di Lucio Fontana
a Enrico Crispolti,
16 marzo 1961.

Questa frammentazione nel tempo scomparirà, ma è utile per cogliere a colpo d'occhio la scala di valori con cui lo studioso aveva proporzionato lo spazio e la profondità di analisi riservata a ogni periodo e a singoli cicli. Certo, c'era un limite di fondo costituito dalle opere che era riuscito a portare all'Aquila, e che talvolta non corrispondevano ai desiderata suoi e dell'artista stesso. A differenza di Burri nel 1962, infatti, Fontana si era impegnato in prima persona su più fronti per aiutare Crispolti, facendo da tramite con Fausto Melotti per assicurarsene la partecipazione alla mostra sui pionieri dell'astrattismo¹⁴ e, soprattutto, nel segnalare i pezzi più importanti per offrire un ritratto complessivo del suo lavoro. Non sarà possibile, per esempio, avere in mostra il *Golgotha*¹⁵ di collezione Boschi-Di Stefano, ritenuto troppo fragile dall'ingegnere milanese - che si limiterà a inviare un grande gesso soprannominato *La bara del marinaio*¹⁶ - così come non arriveranno *Le vergini* chieste in prestito all'architetto Luigi Figini¹⁷. Ciononostante, era stato possibile mettere insieme quasi un'ottantina di pezzi fra disegni, dipinti e sculture scalati dal 1930 alle opere più recenti, comprese le prime 'uova' della *Fine di Dio* ancora di colore fresco¹⁸. Ed è altrettanto immediato, a un primo sguardo, rendersi conto degli snodi a cui lo studioso aveva dato in quel momento particolare rilievo: oltre a ribadire la continuità fra la stagione degli anni trenta e gli sviluppi successivi al ritorno in Italia dell'artista nel 1947, per nulla scontata nella critica di quegli anni, si verificava un vero e proprio rispecchiamento della prima stagione nella seconda, facendo di Fontana un autentico precursore dell'Informale. Alcuni assunti non erano nuovi. Del "primordio", un tema su cui nel 1963 Crispolti si era interrogato anche a proposito di Cagli, aveva già scritto per esempio nel saggio del 1959. Così come non era una novità, per chi aveva già letto quel testo, il confronto con Arturo Martini, ripreso qui con nuovo slancio alla luce di riletture successive: oltre ad attingere nuovamente da Edoardo Persico e Duilio Morosini, in questo caso Crispolti si era servito di alcune riflessioni di Giulio Carlo

14 "Gentile dottor Crispolti, l'amico Fontana mi comunica il Suo desiderio d'includere qualche mia opera del periodo 'eroico' nella mostra che Lei sta organizzando a Roma [sic] a documentazione dell'arte astratta. Ho potuto salvare ben poco del lavoro di quegli anni (il mio studio è andato distrutto), ma le poche opere superstiti sono a Sua disposizione. La ringrazio d'essersi ricordato di me. Suo Melotti" (Fausto Melotti a Enrico Crispolti, 9 febbraio 1963, Roma, Archivio Enrico Crispolti, "Aspetti dell'arte contemporanea").

15 CRSDA, cfr. n. 56 BA 10.

16 CRSDA, cfr. n. 57 G 23. Antonio Boschi a Enrico Crispolti, 11 giugno 1963, Roma, Archivio Enrico Crispolti, "Aspetti dell'arte contemporanea".

17 CRSDA, cfr. n. 31 SC 1 Adele Figini a Enrico Crispolti, 2 maggio 1963, Roma, Archivio Enrico Crispolti, "Aspetti dell'arte contemporanea".

18 Cfr. L.P. Nicoletti, *The Story of the Fine di Dio in Art Criticism of the Sixties and Seventies / Cronaca della Fine di Dio nella critica fra anni Sessanta e Settanta*, in Lucio Fontana. *Fine di Dio*, a cura di E. Crispolti, Firenze 2017, pp. 136-189.

Argan su Martini del 1939. Da qui, per esempio, aveva tratto la definizione di “improvviso plastico” per interpretare la scultura fontaniana degli anni trenta e successive ricadute, pur facendo la tara sul contributo dato dal “primordio” che portava con sé una sorta di “fango dell’origine”¹⁹. Questo significava anche per il giovane studioso romano riprendere e ridiscutere la dicotomia che contrapponeva la lezione di Adolfo Wildt a quella, proposta da Persico, di Archipenko. A Crispolti, reduce nel frattempo da copiosi studi sul Futurismo, quel confronto non appariva più così calzante per capire Fontana, pur centrale per la generazione che andava da Boccioni²⁰ ad Arturo Martini e Mino Rosso, che era tanto cruciale per l’artista italo-argentino. Al contrario, ribadiva invece il ruolo centrale dell’*Uomo nero* come snodo di una definitiva emancipazione di Fontana da Wildt [FIG. 5], con forme di “inequivocabile gravità (oggi si direbbero alla Wotruba)”²¹. E per quanto convenisse con Persico che si trattava di un “primitivismo un po’ ingenuo ed arbitrario”, Crispolti puntualizzava che era pur sempre diverso dall’“arcaismo culturalistico” coevo emblematicamente rappresentato da Martini. Da “ingenuo”, però, per lui lo stesso primitivismo diventava “istintivo” e letto in termini a mezza via fra Informale e lessico della scultura: “massivo concretamente, fisicamente e non idealmente, primevo come magma originario, e non come protostorico”²².

Il punto più originale di questo confronto, però, si consumava nel lungo brano dedicato alla *Scultura spaziale* del 1947²³ [FIG. 6], ovvero la “scultura anulare” presentata alla XXIV. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia del 1948, composta di minute palle di gesso poste l’una sull’altra come dei piccoli ammassi, dipinti poi di cementite nera, disposti a corona. Un’opera, insieme all’*Uomo atomico*²⁴ dello stesso anno, a cui Crispolti darà sempre un grande rilievo. Alla prima, per esempio, attribuirà una posizione centrale in varie occasioni espositive, fino a metterla in dialogo con alcune *Nature* in occasione della sala riservatagli in tandem con Mino Rosso in occasione di *Volterra '73*, dove i due artisti stavano a indicare l’avvio di un altro discorso fondamentale per le future riflessioni crispoltiane. Prima ancora, nel saggio del 1959 e soprattutto nella prefazione all’edizione italiana del libro di Werner Hofmann sulla scultura del Novecento,

19 E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, cit., ora in Id., *Carriera “barocca” di Fontana*, cit., p. 44; lo stesso passo si ritrova in E. Crispolti, *L’avventura di Fontana*, cit., p. 61.

20 Su questo tema: I. Cicali, *Umberto Boccioni e Alexander Archipenko: un dialogo in contrappunto*, “L’Uomo

Nero”, 14-15, 2018, pp. 152-167.

21 CRSDA, cfr. n. 30 SC 1. E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, cit., ora in Id., *Carriera “barocca” di Fontana*, cit., p. 44.

22 E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana*, cit., p. 43.

23 CRSDA, cfr. n. 47 SC 1.

24 CRSDA, cfr. n. 47 SC 2.

FIG. 5
Uomo nero, 1930.
Ubicazione ignota.



l’aveva accostata a *Atmosfera di una testa* di Martini del 1944²⁵, riprendendo un confronto riproposto nel frattempo anche da Maurizio Calvesi in occasione della mostra di Livorno del 1963. Al secondo, invece, riserverà una riproduzione a piena pagina nell’articolo del 1968, quasi a dare un orientamento ancora più esplicito alla lettura: la lezione di Fontana, in quel frangente, aveva qualcosa da dire anche intorno al conteso dibattito sulla Nuova Figurazione, collocandosi alle radici della questione insieme ad altri maestri dell’*Informel* europeo [FIG. 7]. Quella fotografia in controluce e leggermente dal basso, ripresa all’aperto, faceva infatti dell’*Uomo atomico* una figura monitoria e incombente, che poteva fare cortocircuito con certe immagini di César o di

25 E. Crispolti, *Introduzione*, in W. Hofmann, *La scultura del XX secolo*, Bologna 1962, pp. 5-32.

Germaine Richier su cui Crispolti si era già interrogato, e su cui sarebbe tornato a scrivere in tempi successivi²⁶. Nel saggio del 1963, ampliando le riflessioni del 1959, il termine di confronto dialettico rimane Dubuffet:

La scultura è articolata nello spazio con una libertà assoluta, oggettivamente inserita in una condizione spazio-temporale empirica oggettuale, a prospettica. La scultura è concretamente presente, e aspira ad essere tutta tangibile, non a surrogarsi, nella sua concretezza materiale, nell'idealità di un'immagine. Ma nel tempo stesso tende

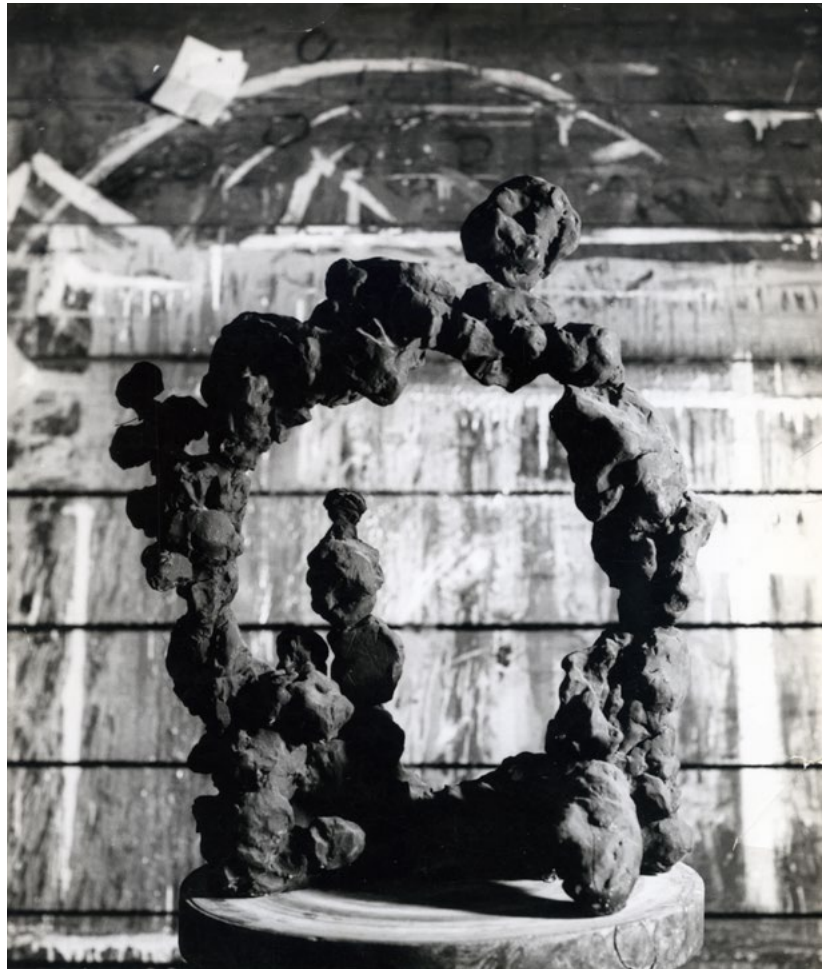


FIG. 6
Scultura spaziale, 1947.
Collezione privata.

26 Cfr. E. Crispolti, *Una personale di César a Parigi*, "Il Verri", III, 5, ottobre 1959, pp. 96-97 (ripubblicato in Id., *Fenomenologia di "nuova figurazione"*, I, *Sociologia e*

iconologia del "Pop Art" e altri studi, Napoli 1975, pp. 181-184); Id., *Richier*, Milano 1966 ("I Maestri della Scultura", 65).

FIG. 7
Uomo atomico, 1947.
Collezione privata.



ad evitare la designazione puramente materica empirica in senso dubuffettiano. Materiale dunque come oggetto tangibile, strumentale, però, nell'impiego d'un mezzo concreto, un'invenzione fantastica, un'allusività diretta ad una potenza energetica, tellurico-cosmologica.

Per comprendere il riferimento materiale nell'opera di Fontana, da questa prova (ma del resto s'è già detto anche per le tavolette, degli anni immediatamente successivi al '30, e per altre sculture di quel tempo), occorre considerare che la materia è per lui anzitutto appunto carica energetica, potenzialità virtuale in senso attivistico, ed è dunque tutto il lato più artificioso, più direttamente allusivo ad una tale condizione di instabilità e virtualità, al limite dell'attuarsi, che prevale nel suo materismo, nella sua considerazione della situazione spazio-temporale esistenziale. Mentre, ad esempio, in un Dubuffet la materia è senz'altro quella più pertinente ad un patrimonio nozionale dell'esperienza quotidiana più comune, un'esperienza che rifiuta di fatto o del tutto ignora i portati ed il mondo della tecnologia moderna, una esperienza carica non di virtualità energetiche, quanto di impronte, di umori, di depositi, di memorie, sedimentatesi nella lunga usura esistenziale. E se l'imagerie

fontaniana si articola tutta in ipotesi nuove, in scoperte di mezzi espressivi che alludono ad ulteriori possibilità future, anche proprio di conquiste tecnologiche, appunto rivelate al livello di una vera e propria inedita mitizzazione, l'imagerie dubuffettiana nasce invece proprio da una chiusura precisa in un ristretto cerchio di mera empiria, la più prosaica e banale, e dalla scoperta d'una a suo modo tonificante possibilità di gioco metamorfico immaginativo su quei portati. Il discorso può ora apparire prematuro, ma certo può subito – almeno per questo accenno – introdurre ulteriormente alla dimensione più propria all'intervento figurale di Fontana. Del resto valgono in questo senso anche le numerose osservazioni già avanzate per gli aspetti dell'opera fontaniana negli anni Trenta, con la quale questa che qui s'inaugura nel nostro dopoguerra, ha stretto legami, e straordinari aspetti di coerenza. E d'altra parte è pur vero che nella scultura anulare del '47 come in quell'altra scultura dello stesso momento, forse meno nota, ma riproposta in questa rassegna e che una volta Fontana mi ha indicato come “una specie d'uomo atomico” (e l'altra del resto potrebbe essere una specie di fungo atomico), la densità materica dà anche luogo ad una esibizione di magmaticità primaria e pesante, che può ricordare quell'*Uomo nero* del '30²⁷.

È chiaro che il tema della materia, in questa riflessione, travalica l'interpretazione del solo Fontana: è un tassello del grande affresco che lo studioso stava componendo sull'Informale, e che in quel momento era nel suo momento di scrittura più intensa. Non sarebbe passato molto tempo, in fondo, prima che uscissero su rivista le prime anticipazioni di quel grande cantiere, su Reich²⁸ e soprattutto sui 'temi' dell'Informale²⁹, destinate al terzo volume dell'opera che non verrà mai pubblicato.

Al contempo, però, in questo e in altri passi del saggio cominciavano ad emergere due termini nati in seno alla riflessione sul Futurismo che diventeranno chiave per la lettura di Fontana, connettendolo secondo lo studioso non solo a un asse portante della storia dell'arte, ma a una polarità dialettica fondamentale di questo discorso, che, come un piano inclinato, portava a un confronto diretto con Giacomo Balla:

27 E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, cit., ora in Id., *Carriera "barocca" di Fontana*, cit., pp. 56-57; lo stesso passo si ritrova in E. Crispolti, *L'avventura di Fontana*, cit., pp. 73-74.

28 E. Crispolti, *La "Teoria dell'orgasmo" di W. Reich e "l'Action painting", "Marcatré"*, II, 2, gennaio 1964, pp. 18-22.

29 Id., *Alcuni temi dell'Informale*, "Op. Cit.", 3, maggio 1965, pp. 22-45.

[un] gusto dell'effimero e dell'artificioso che ritiene la veste stessa di un'immagine della 'vita contemporanea': qui dunque un'immagine essenziale, al cuore di una questione che tocca tuttavia [...] anche i rilievi e perfino le sculture 'figurative', chiave intima, come resta per me fin d'ora, della poetica fontaniana. Ed ecco allora che il creazionismo inventivistico inesausto, la fede in una correlativa veste di intima artificiosità del mondo e dell'uomo contemporaneo (artificiosità appunto come invenzione radicalmente nuova, originaria), congiungono già Fontana al vivo della problematica futurista, e proprio alla polarità rappresentata appunto dal creazionismo inventivistico formale di Balla³⁰.

Non di rado, nella carriera di Crispolti, i nomi di Balla e Fontana si sono intrecciati, e sono stati oggetto di grandi progetti espositivi e editoriali pressoché contemporanei. In questo caso, oltre la grande monografia per le edizioni Pozzo, più volte annunciata di imminente pubblicazione ancora nel 1969, pochi mesi prima di *Aspetti dell'arte contemporanea* Crispolti aveva inaugurato la prima grande retrospettiva di Balla alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino³¹, e si era peritato di chiedere a Fontana un parere dopo la visita a quell'esposizione, così da palesare definitivamente il nesso fra i due. L'artista, a onor del vero, diede una risposta evasiva, ma sufficiente a testimoniare che un interesse da parte sua c'era stato, tanto da venir pubblicata in anastatica nel fascicolo di "NAC" del 1970. L'intento era chiaro: a monte di Fontana non c'era dunque la lezione di Boccioni – sebbene più volte menzionato negli scritti dell'artista e portato ripetutamente a termine di confronto da parte della critica milanese (emblematico il ritratto del maestro futurista in apertura del volume di Giampiero Giani sullo *Spazialismo* nel 1956) – ma quella di Balla e della Ricostruzione Futurista dell'Universo, foriera di elementi concettuali cruciali, a suo avviso, per una comprensione più profonda dell'opera fontaniana.

Nella lettura crispoltiana, insomma, il nome di Fontana compare dove meno ci si potrebbe aspettare di trovarlo, così come nei testi su di lui ci sono deliberate omissioni: in quel testo manca, per esempio, qualsiasi riferimento allo Spazialismo, che pure era uno dei punti di forza della promozione dell'artista portata avanti da Cardazzo e da altri. L'intenzione dello studioso era proprio

30 E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, cit., ora in Id., *Carriera "barocca" di Fontana*, cit., p. 51.

31 *Giacomo Balla*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), a cura di E. Crispolti, s.l. 1963.

staccare Fontana da una lettura codificata e discuterne il lavoro entro coordinate sovrastoriche di più ampio respiro.

Al di là dei testi esplicitamente dedicati all'artista, in tal senso, non sono da trascurare le occasioni in cui questi compare fra i termini di riferimento di ragionamenti di carattere generale. Lo si trova, per esempio, fra le carte del piccolo libro sulla *Pop Art* commissionatogli dai Fratelli Fabbri editori per la serie "Elite" e pubblicato nel 1966. Nel primo progetto, poi drasticamente ridotto per esigenze editoriali (il testo originario uscirà in forma di libro soltanto nel 1975), egli aveva previsto un ricchissimo apparato di immagini – da cui poi salverà soltanto Titina Maselli, Enrico Baj e Mimmo Rotella, rinunciando non solo a Valerio Adami e Lucio Del Pezzo – in cui meditava di riprodurre "Lucio Fontana (a fotocolor di opere recentissime) chiedere all'artista"³². Difficile dire cosa Crispolti avesse in mente, se un quadro della serie degli *Olii*, un *Teatrino* o una scultura smaltata a colori brillanti, ma a ciascuna di queste opzioni era sottesa l'idea di un colore e un immaginario 'pop' che affondava le radici in una 'imagerie di massa' già espressa da certo Futurismo e in particolare da Balla, posto proprio in apertura del libretto Fabbri con un quadro di tema patriottico del 1915.

C'era l'idea, insomma, di un Fontana in dialogo con i giovani, padre di quella situazione di Nuova Figurazione che Crispolti stava seguendo da vicino, e una sorta di cortocircuito dato da uno sguardo libero, intenzionato a rimettere in discussione una lettura troppo canonica e codificata per tornare a leggere il linguaggio sgombro da pregiudizi. Proprio per questo motivo, nello stesso anno in cui usciva *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Crispolti pubblicava su "Opus" una riflessione *Pour une phénoménologie de l'érotisme dans l'art abstrait* inserendo a piena pagina in apertura una riproduzione al vivo di un dettaglio di una *Fine di Dio* immortalata da Harry Shunk e János Kender nel 1964 alla personale parigina da Iris Clert: un piccolo taglio che eruttava materia e che, a uno sguardo così ravvicinato e inserito in quel contesto, si caricava di una prorompente allusione erotica³³. In una sorta di tassonomia dell'immaginario erotico filtrato dall'arte astratta, di cui si ritroveranno tracce anche in testi degli anni successivi, arrivando a trovare allusioni persino nelle estroflessioni di Agostino Bonalumi³⁴, Fontana andava a

32 Elenco illustrazioni per "Pop art", Roma, Archivio Enrico Crispolti, scatola "Pop art", in corso di inventariazione.

33 E. Crispolti, *Pour une phénoménologie de l'érotisme dans l'art abstrait*, "Opus International", 13/14, novembre 1969, pp. 41-45. La versione originale in italiano di questo saggio,

più ampia di quella andata in rivista, verrà pubblicata in Id., *Erotismo nell'arte astratta (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta)*, Trapani 1976, pp. 13-26.

34 E. Crispolti, *Bonalumi* [1970], in Id., *Erotismo nell'arte astratta*, cit., pp. 186-188.

collocarsi nel novero delle sperimentazioni intorno al *Simbolo sessuale traslato (o archetipo)*:

Molto evidente è il riferimento sessuale nelle bocche-sessi femminili delle costruzioni di Lee Bontecou, nelle quali sono una tematica plastica costante. Più traslato è il rapporto fra i 'tagli' di Fontana nei suoi quadri chiamati *Attese* (realizzati dal 1958) e il sesso femminile. Su un piano più allusivo con brani di profili graficamente indicati ha realizzato sculture di riferimento erotico anche Gino Marotta³⁵.

Non sarà tuttavia questo l'asse portante della lettura crispoliana di Fontana, per quanto non si possa escludere che in questi primi anni successivi alla dipartita dell'artista abbia giocato un ruolo il rapporto sempre più intenso del critico con Francesco Somaini, quasi in un passaggio di testimone fra artisti 'formativi' per il suo metodo critico e soprattutto per la sua lettura storiografica del presente. Accanto all'eroticismo sempre più esplicito nelle opere dello scultore comasco, sarà la scrittura a quattro mani di *Urgenza nella città* a spostare l'attenzione di Crispolti sul tema dell'arte nello spazio pubblico. Risale infatti al periodo di discussione intorno a quel libro un progetto presentato dal critico nell'autunno del 1970 all'editore De Donato [FIG. 8], con cui nel 1977 pubblicherà il primo volume di *Arti visive e partecipazione sociale*. Per la collana "Documenti" – la stessa in cui era uscito *Autoritratto* di Carla Lonzi nel 1969 – egli aveva pensato a un volume di circa 200 pagine dal titolo provvisorio *Lucio Fontana e l'architettura*. Non si è conservato quasi nulla di questo progetto, salvo la lettera con cui illustrava la sua idea all'editore, avendo in mente un vero e proprio libro di architettura, con tanto di schede, progetti, modellini e piante:

- un testo introduttivo di circa 20 pp. Sul modo e il significato del rapporto di Fontana con gli architetti, e il ruolo dei suoi 'ambienti spaziali';
- schede delle singole opere, in ordine cronologico (penso): ogni 'scheda' dovrebbe comprendere una descrizione, di 1 o 2 pp., con eventuali stralci di descrizioni o relazioni originarie (e indicazioni bibliografiche specifiche) e da 1 a 4 pp. di riproduzioni, quasi tutti diverse a pag.: riproduzioni di disegni esecutivi, schizzi, e foto dell'opera ultimata, come di eventuali bozzetti³⁶.

35 Ivi, p. 21.

36 Lettera di Enrico Crispolti all'editore De Donato, 11 settembre 1970, Roma,

Fondazione Antonio Gramsci, *Fondo De Donato*, b. 2, 13. Corrispondenza 1970 (C).

CRISPOLTI PIAZZA NICOSIA 25 - 00186 ROMA - TEL. 563313

R., 11/IX/'70

Caro De Donato,

posso darti dei dati abbastanza precisi relativi al nostro progetto di libro nella collana "Documenti" su "Lucio Fontana e l'architettura" (titolo provvisorio).

Sto raccogliendo il materiale sistematicamente, e ho già degli ottimi esempi fotografici e documentari.

Come ti ho detto nel nostro incontro a Milano in giugno articolerei il volume in questo modo :

un testo introduttivo di circa 20 pp. sul modo e il significato del rapporto di Fontana con gli architetti, e il ruolo dei suoi "ambienti spaziali" ;

schede delle singole opere, in ordine cronologico (penso) : ogni "scheda" dovrebbe comprendere una descrizione, di 1 o 2 pp., con eventuali stralci di descrizioni o relazioni originarie, e da 1 a 4 pp. di riproduzioni, (e indicazioni bibliografiche specifiche) quasi tutte diverse a pag.: riproduzioni di disegni esecutivi, schizzi, e foto dell'opera ultimata, come di eventuali bozzetti.

Calcolando che le opere di rilievo sono circa una ventina (cioè quelle che richiedono 2 pp. di testo e 4 di illustrazioni, e che le opere minori (e che vanno ben distinte come tali) saranno 40/50, avremmo un totale per la parte schede di 160/180 pp.

Quindi l'intero volume sarebbe di circa 200 pp.^{180/}

Se sei d'accordo, mandami un contrattino, restando intesa la formula da te proposta "a percentuale"; vorrei soltanto che le foto restassero di mia proprietà, e mi ritornassero dopo l'uso.

Per i tempi penso che si potrebbe uscire per primavera. Non ho notizie della progettata mostra a Roma, ma non credo sia imminente.

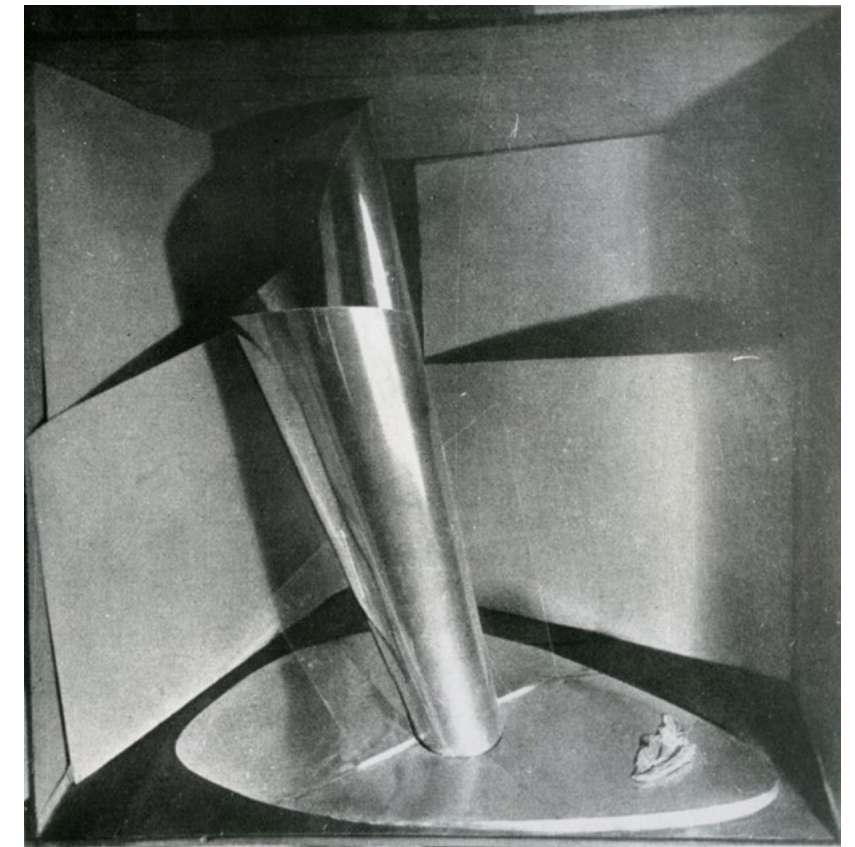
Se capiti a Roma, fatti vivo, Con molti cordiali saluti,

Enrico Crispolti
(Enrico Crispolti)

FIG. 8
Lettera di Enrico Crispolti
all'editore De Donato,
11 settembre 1970.

Non stupisce, a questo punto, trovare in apertura della monografia del 1971 una riproduzione al vivo del bozzetto presentato nel 1931 al concorso per il monumento a Giuseppe Grandi³⁷ [FIG. 9], in anni di pieno secondo Futurismo, riconoscendo in questo progetto un'idea seminale destinata a sviluppi dirompenti che andranno anche oltre il lavoro di Fontana stesso: cominciava lì, in qualche modo, una ricostruzione 'spazialista' dell'universo.

FIG. 9
Lucio Fontana, Bruno
Fontana, Alcide Rizzardi,
Bozzetto per il Monumento
a Giuseppe Grandi, 1931.



LUCIO FONTANA NEGLI STATI UNITI: LA MOSTRA AL WALKER ART CENTER DI MINNEAPOLIS (1966) E LA SUA RICEZIONE

Francesco Guzzetti

L'esposizione *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, ospitata al Walker Art Center di Minneapolis dal 6 gennaio al 13 febbraio 1966, costituisce un caso di studio importante nella ricezione dell'arte di Fontana all'estero. Organizzata da Jan van der Marck, curatore del museo dal 1963 al 1967, fu la prima e unica retrospettiva istituzionale realizzata negli Stati Uniti prima della morte dell'artista.

LA MOSTRA

L'iniziativa era nata con ambizioni piuttosto alte, garantite anche dal supporto offerto dalla Galleria Marlborough, con la quale Fontana aveva un rapporto esclusivo dal 1964¹. Il curatore poté così immaginare fin da subito una mostra itinerante, che, dopo Minneapolis, si spostò allo University of Texas Art Museum ad Austin (27 febbraio-27 marzo 1966) e poi al Centro de Artes Visuales dell'Instituto Torcuato di Tella di Buenos Aires (9 luglio-7 agosto 1966)². Alla fine dell'anno, l'esposizione approdò alla Marlborough-Gerson Gallery, da cui ebbe una seconda vita in Europa l'anno successivo, quando Ad Petersen, dal 1964 conservatore capo del dipartimento di pittura e scultura dello Stedelijk Museum di Amsterdam, rielaborò il progetto di Van der Marck per una retrospettiva svoltasi dal 23 marzo al 7 maggio 1967³ e transitata al museo di Eindhoven dal 12 maggio al 18 giugno.

La mostra si concentrava esclusivamente sulla fase più recente dell'attività di Fontana, quella dei *Concetti spaziali*. Essa comprendeva ottanta opere ordinate in catalogo a partire dalla distinzione tra "perforations" (con un sottogruppo di "lacerations") e "incisions", rispettivamente *Buchi* e *Tagli*. Il primo nucleo di opere era composto da sette "perforations", di cui tre delle prime sperimentazioni su carta e tela datate al 1949, altrettante realizzate tra 1950 e 1959 e, soprattutto, l'*Ambiente spaziale* concepito da Fontana appositamente per la mostra. Quest'ultimo costituì l'aspetto di maggior novità dell'esposizione. Eseguito dall'architetto Duane Thorbeck sulla base delle indicazioni inviate dall'artista, era costituito da una stanza rettangolare con due corridoi di entrata e uscita, interamente rivestita di tessuto nero e con un pavimento morbido, con serie di fori laterali retroilluminati al neon di colore verde⁴.

1 S. Setti, *Galleria d'Arte Marlborough*, Roma, in *Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023, pp. 266-268.

2 F.K. Lloyd, lettera ds. a J. van der Marck, 4 dicembre 1964, Minneapolis, Walker Art Center Archives (d'ora in poi: WACA). Inizialmente anche il museo di Pasadena avrebbe dovuto accogliere la mostra, cfr. J. van der Marck, lettera ds. a J. Romero Brest, 14 aprile 1965, Minneapolis, WACA.

3 È lo stesso Petersen a dichiarare che la mostra americana servi da base al progetto europeo, cfr. A. Petersen, introduzione, in *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum), a cura di Id., Amsterdam 1967, p. n.n.

4 CRSDA, cfr. n. 66 A 1. Si rimanda, per un'analisi dell'opera e della sua genesi, alla scheda in *Lucio Fontana. Ambienti/*

La sezione iniziale accoglieva anche materiali informativi e ingrandimenti fotografici di altri ambienti. Il secondo gruppo di opere conteneva quattordici “variations on the theme of perforation”, datate tra il 1951 e il 1959 e afferenti ad alcune serie di Fontana di quel decennio, quali *Pietre*, *Barocchi* e *Inchiostri*. Altrettante *Attese* su fondo bianco, datate 1962 e 1965 costituivano l’ossatura del terzo gruppo – “Incisions” – che comprendeva anche un *Concetto spaziale*, *Attesa* (1965) rosso con un solo taglio centrale [FIG. 1] e un *Quanta*, composto di dodici elementi dorati⁵.

Sotto il titolo di “Variations on the themes of perforation and incision” passavano quattro opere del ciclo delle *Venezie* del 1961, mentre altrettante *Nature* in bronzo dello stesso anno [FIG. 2], tre ceramiche e quattro dipinti della serie degli *Olii* del 1962, sei opere del tipo *Fine di Dio* del 1963-1964 [FIG. 3] e otto lavori su carta assorbente del 1965 costituivano il nutrito gruppo indicato come “lacerations”, per definire la qualità più drammatica dello sfondamento della su-



FIGG. 1-3
Vedute della mostra
Lucio Fontana: *The Spatial
Concept of Art*, 1966,
Minneapolis, Walker
Art Center.

perficie. Quattro *Metalli* (1965) e sei ceramiche del 1964-1965 erano proposte quali “variations on the themes of incision and laceration”, mentre quattro *Teatrini* (1965) giocati esclusivamente sui motivi del bianco e del nero costituivano l’ultima sezione, dedicata a “recent variations on the theme of perforation”.

Le fotografie della mostra offrono la visione di un allestimento concentrato tra le stanze e il ballatoio al primo piano del vecchio edificio del Walker Art Center, distrutto nel 1969 [FIG. 4].





FIG. 4
Veduta della mostra
Lucio Fontana: *The Spatial
Concept of Art*, 1966,
Minneapolis, Walker
Art Center.

La maggior parte delle opere proveniva direttamente dallo studio dell'artista, che ne aveva realizzate diverse nel tempo trascorso dal primo contatto da parte del curatore. L'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo fu la sola istituzione americana a essere coinvolta, per il prestito di una *Natura* recentemente entrata nelle collezioni del museo⁶. Martha Jackson, la gallerista di New York che aveva presentato la prima personale di Fontana negli Stati Uniti nel 1961 – dedicata al ciclo delle *Venezie* – concesse un dipinto della serie, *Concetto spaziale, La luna a Venezia* [FIG. 5], e un'altra *Natura*⁷. Quest'ultima poteva essere una delle due sculture presentate nella galleria del figlio di Jackson, David Anderson, che aveva allestito un'antologica di opere recenti dell'artista in concomitanza con la mostra delle *Venezie*⁸. Il prestito delle *Nature* fu una misura adottata in emergenza da Van der Marck, poiché in origine era previsto che l'artista fondesse in bronzo quattro sculture. Fu solo alla fine del 1965 che si rese evidente che le opere non sarebbero state pronte in tempo⁹. In assenza di riscontri, si può supporre che Fontana non volesse riprendere una serie conclusa anni prima, ormai lontana dai suoi interessi più recenti. In un simile frangente venne coinvolto nei prestiti anche Charles Damiano, dalla cui collezione londinese proveniva una scultura di quella serie¹⁰. Sempre dalla capitale inglese, dalla McRoberts & Tunnard Gallery, giunsero otto opere: la galleria britannica, del resto, aveva rappresentato Fontana in esclusiva internazionale fino al 1963¹¹.

La genesi della mostra risale al 1964. Nell'agosto di quell'anno, Van der Marck si presentò a Fontana come un ammiratore di lunga data, evocando la comune amicizia di Pierre Restany e chiedendo un appuntamento per la fine di settembre¹². La vicenda biografica del curatore è utile a capire le ragioni dell'esposizione. Olandese di nascita, Van der Marck concluse i propri studi fino al dottorato nei Paesi Bassi, per poi recarsi a New York alla fine degli anni cinquanta con una borsa della Rockefeller Foundation. Il soggiorno nella città americana si prolungò fino al 1963, quando

6 CRSC, cfr. n. 59-60 N 1.

7 CRSDA, cfr. n. 61 O 45 e CRSC, cfr. n. 59-60 N 21.

8 Sulla doppia personale americana del 1961, si vedano C. Toschi, *Jackson, Martha*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 311-312, e L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Venice/New York*, in *Lucio Fontana: Venezia/New York*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim; New York, Solomon R. Guggenheim Museum), a cura di Id., Venezia-New York 2006, pp. 37-42.

9 J. van der Marck, lettera ds. a B. Herlitzka, 2 novembre 1965,

Minneapolis, WACA.

10 Van der Marck conobbe Damiano su suggerimento dello stesso Fontana dopo l'incontro con l'artista, cfr. J. van der Marck, lettera ds. a L. Fontana, 23 ottobre 1964, Minneapolis, WACA. Cfr. P. Campiglio, *Damiano, Charles*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 205-207. Si veda inoltre il contributo di Paolo Campiglio nei presenti atti.

11 Id., *McRoberts & Tunnard Gallery*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 348-349.

12 J. van der Marck, lettera ds. a L. Fontana, 11 agosto 1964, Minneapolis, WACA.

FIG. 5
Concetto spaziale, La luna a Venezia, 1961. Milano, collezione Intesa Sanpaolo Gallerie d'Italia.



venne chiamato al Walker Art Center di Minneapolis, un museo che avrebbe lasciato nel 1967 per assumere la direzione del neonato Museum of Contemporary Art di Chicago. Forte del proprio retroterra europeo, Van der Marck si impegnò in misura sostanziale a diffondere la conoscenza oltreoceano dell'arte contemporanea del vecchio continente. Tale visione si era manifestata già nell'organizzazione della prima monografica americana di Arman a Minneapolis nel 1964 e si estese presto ad abbracciare l'Italia, come testimonia, nello stesso anno, il passaggio dal Walker della prima retrospettiva americana di Alberto Burri, organizzata da James Johnson Sweeney e presentata anche a Houston, Buffalo e San Francisco¹³.

Incoraggiato dal successo americano di Burri e forse memore della visita alle mostre del 1961 a New York, Van der Marck pensò inizialmente a una retrospettiva di tutta la carriera di Fontana, a partire dagli anni trenta¹⁴. L'idea era probabilmente ispirata anche

13 L'esposizione aprì al Walker il 13 febbraio 1964.

14 J. van der Marck, lettera ds. a L. Fontana, 19 novembre 1964, Minneapolis, WACA.

dalla ristretta antologia di opere storiche pubblicata in un volume cruciale come *Devenir de Fontana*, curato da Michel Tapié nel 1961, ma fu infine accantonata, per concentrarsi solo sulla stagione più recente, ritenuta più in sintonia con la contemporaneità. Dal primo incontro, nel settembre 1964, la corrispondenza tra l'artista e il curatore si mantenne regolare. Fontana aggiornava Van der Marck sull'andamento del lavoro e sulle opere via via licenziate nel corso dei mesi¹⁵. Fin dall'inizio, l'artista lo avvisò del progetto di una mostra con altri artisti italiani, organizzata dal Museum of Modern Art e prevista per il 1965¹⁶; l'iniziativa si tramutò in una mostra Burri-Fontana, promossa dal museo di New York ma destinata a circolare da ottobre 1966 a febbraio 1968 in varie istituzioni secondarie degli Stati Uniti. Tale progetto non costituì mai davvero un intralcio per Van der Marck, che poteva contare sulla stima di Fontana. Un segno importante dell'apprezzamento verso il curatore fu l'invio, da parte dell'artista, di un disegno 'spaziale' contenente anche una dichiarazione di suo pugno sullo Spazialismo¹⁷, riprodotto in catalogo: "L'arte è [sic] terminato la sua funzione sociale, il pensiero umano si sta evolvendo verso altre dimensioni, logica conseguenza della conquista dell'uomo dello spazio. Era Spaziale"¹⁸. La frase divenne presto una delle più emblematiche di Fontana, riprodotta anche sulla copertina della brochure della personale dello stesso anno alla Galleria Il Punto di Torino¹⁹.

La presenza dell'artista prevista all'inaugurazione – all'ultimo disattesa per motivi di salute e per l'impegno nella realizzazione della sala alla Biennale di Venezia di quell'anno²⁰ – aveva incoraggiato Van der Marck a organizzare alcuni programmi intorno all'esposizione, mirati ad avvicinare all'arte di Fontana un pubblico che lo scopriva per la prima volta. Fu il caso di un laboratorio previsto per l'8 dicembre 1965, in collaborazione con la classe di Ellen Molberg, professoressa di moda alla Minneapolis School of Art: in questa occasione le signore erano invitate a prendere un tè al museo; contemporaneamente, avrebbero potuto assistere a una sfilata di abiti ispirati alle opere di Fontana e, se interessate, anche alla confezione degli stessi²¹. La moda spazialista poteva essere nota al curatore grazie alla mostra *L'Objet* al Musée des Arts

15 Si veda la lettera nella quale l'artista informa il curatore di aver concluso i quadri bianchi e metallici, L. Fontana, lettera ms. a J. van der Marck, 12 ottobre 1965, Minneapolis, WACA.

16 Id., lettera ms. a Jan van der Marck, 27 novembre 1964, Minneapolis, WACA.

17 J. van der Marck, lettera ds. a L. Fontana, 16 novembre 1965, Minneapolis, WACA.

18 *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center), a cura di J. van

der Marck, Minneapolis 1966, p. n.n.

19 Fontana, catalogo della mostra (Torino, Galleria Il Punto), Torino 1966, p. n.n. Si veda anche l'apertura dell'articolo di Fagiolo dell'Arco in morte di Fontana e Pascali, M. Fagiolo dell'Arco, *Fontana, Pascali: la vita è gesto*, "Metro", s. II, VIII, 15, 1968, p. 75.

20 J. van der Marck, lettera ds. a L. Fontana, 20 dicembre 1965, Minneapolis, WACA.

21 News Release #220, 26 novembre 1965, Minneapolis, WACA.

Décoratifs di Parigi nel 1962, in cui fu presentato un abito realizzato dalla sartoria Bini-Telese di Milano l'anno precedente, consistente in un tubino color argento con una fila orizzontale di grandi fori circolari all'altezza della vita²². L'incontro dovette avere un certo riscontro se, come è verosimile, l'abito indossato di una signora colta nell'atto di entrare nell'*Ambiente spaziale* in una fotografia dell'inaugurazione sembra seguire quella moda [FIG. 6].

Per celebrare la mostra venne realizzata anche una performance di danza spazialista, concepita dalla coreografa Joan Skinner, consulente di danza per il Walker, in collaborazione con lo scultore Richard Randall, docente di scultura alla University of Minnesota, e il compositore Thomas Nee, direttore della Center Opera Company e dell'associazione Minneapolis Civic Orchestras. Della durata di circa dieci minuti, essa prevedeva la presenza di sei danzatori – tre uomini e tre donne – in movimento sulla scala che

FIG. 6
Veduta dell'*Ambiente spaziale* all'inaugurazione della mostra Lucio Fontana: *The Spatial Concept of Art*, 6 gennaio 1966, Minneapolis, Walker Art Center.



22 *Antagonismes 2 - L'Objet*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs), a cura di F. Mathey e Y. Amic, Paris 1962, pp. 48-49, cat. 186. Alla mostra furono esposti anche alcuni gioielli dell'artista.

Nel catalogo di Minneapolis, essa è menzionata nella ristretta lista di eventi all'interno della biografia cronologica, cfr. *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, cit., p. n.n.

portava al primo piano dell'edificio del museo, dove era la mostra²³ [FIG. 7]. I costumi, concepiti da Randall, costituivano degli involucri trasparenti o argentati, secondo un gusto Space Age che era parso coerente con la ricerca di Fontana. Della performance sopravvive un filmato, purtroppo silenzioso, ma i documenti attestano che la traccia sonora di Thomas Nee fosse composta dalla campionatura elettronica di alcuni rumori. La coreografia di Joan Skinner, che aveva danzato nelle compagnie di Martha Graham e Merce Cunningham a New York, combinava movimenti ripetuti a cadenza regolare e ritmi più sincopati, in accordo con l'andamento del suono e con l'uso di torce, fari, lampi di luce e getti di vapore, che miravano a modificare le percezioni, quasi una versione dinamica e performativa di un *Ambiente spaziale* [FIG. 8].

LA RICEZIONE DELLA MOSTRA

Se si esclude la copertura sulla stampa locale, alla performance venne dedicata una certa attenzione da parte di Hilton Kramer, critico d'arte del "New York Times", che tuttavia non poté esimersi dal ritenerla convenzionale²⁴. Il commento non fu isolato ed è utile a capire la ricezione della mostra. Van der Marck ambiva chiaramente a posizionare Fontana tra i maestri della nuova avanguardia internazionale, come mise per iscritto in un ampio articolo, pensato per "Artforum", nel quale rivendicava l'alterità dell'artista da

FIGG. 7-8
Omaggio a Lucio Fontana concepito dalla coreografa Joan Skinner per l'inaugurazione della mostra Lucio Fontana: *The Spatial Concept of Art*, 6 gennaio 1966, Minneapolis, Walker Art Center.



23 News Release #224, 3 dicembre 1965, Minneapolis, WACA.

24 H. Kramer, 'Spatialist' Synthesis; Walker

Center in Minneapolis Displays Works of Lucio Fontana, Italian Artist, "The New York Times", 8 gennaio 1966, p. 22.

certi dogmi dell'arte americana – la separazione tra arti maggiori e minori, in favore invece di una sensibilità autenticamente 'barocca' – e inquadrare un lavoro tanto lontano dalla *gravitas* linguistica delle coeve ricerche d'oltreoceano entro i termini, non di una pratica, ma di una vera e propria filosofia della vita contemporanea, espressa attraverso la costante verifica e constatazione dello spazio come misura concreta dell'infinito. L'articolo non vide mai la luce su "Artforum". Del resto, tanta parte della stampa di settore trascurò sostanzialmente la mostra del Walker²⁵.

Così, il suo testo in catalogo rimane la maggiore testimonianza pubblica del sostegno di Van der Marck all'arte di Fontana in quel tempo. Egli propose una lettura fondata sulla considerazione della radicalità dei gesti compiuti dall'artista sulla superficie delle sue opere, ma anche sull'altrettanto inequivocabile preziosità e sensualità del colore e del disegno. Per Van der Marck, Fontana risolve armonicamente questa dicotomia così divergente, mostrandosi attento all'equilibrio tra lo spazio reale e lo spazio illusionistico, a partire dalla convinzione che "un'enfasi eccessiva sullo spazio reale (troppi buchi e tagli) distrugge lo spazio illusionistico e finisce per cancellare l'immagine, mentre l'eccessiva enfasi sullo spazio illusionistico (un complesso insieme di colore e texture) annulla la stessa ragione d'esistere dell'opera, perché nega il concetto spaziale di arte"²⁶. L'analisi proposta da Van der Marck si appuntava su due elementi sostanziali: il rifiuto delle distinzioni tra pittura e scultura in favore di una concezione più ampia del rapporto tra l'opera d'arte e lo spazio che la attraversa o che essa occupa (in controtendenza rispetto alla "medium specificity" che Clement Greenberg aveva articolato nei suoi studi sul modernismo)²⁷; l'importanza del rapporto con la tecnologia e la scienza, quali tratti distintivi della contemporaneità, nell'elaborazione di tale concezione.

L'interpretazione risentiva delle parole spese da Lawrence Alloway per la mostra da Martha Jackson nel 1961 e ripartiva dalla nozione di "ambiguous medium" con cui il critico inglese aveva definito il superamento di generi e distinzioni – compresa quella tra arti maggiori e arti minori – caratteristico del lavoro dell'artista, traducendola in una lettura che si appuntava sul rapporto con il progresso tecnico-scientifico²⁸.

25 Ne resta il dattiloscritto, in Jan van der Marck Papers, Box 3, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

26 J. van der Marck, Lucio Fontana: *The Spatial Concept of Art*, in Lucio Fontana: *The Spatial Concept of Art*, cit., p. n.n. (traduzione di chi scrive).

27 C. Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*,

"The Partisan Review", VI, 5, 1939, pp. 36-39 (rist. in Id., *Art and Culture*, Boston 1961, pp. 5-9). La nozione fu rielaborata nella conferenza sul modernismo pubblicata su "Arts Yearbook" nel 1961 e poi in Id., *Modernist Painting*, "Art and Literature", 4, 1965, pp. 193-201.

28 L. Alloway, *Man on the Border*, in Lucio Fontana: *Ten Paintings of Venice*,

Quest'ultimo punto è particolarmente interessante. Van der Marck era ben consapevole della ricezione molto tiepida riservata dalla critica – non altrettanto dagli artisti e da alcuni collezionisti²⁹ – già al tempo delle personali a New York del 1961. Lo sforzo fu dunque quello di smarcare l'artista da definizioni che potevano risultare controproducenti. Fu così che la figura di Fontana venne presentata come quella di un precursore delle tendenze artistiche che, alla metà degli anni sessanta, si ponevano in più stretto rapporto con la civiltà contemporanea:

L'apporto di Fontana all'universo delle idee visuali ha contribuito a rendere possibili molti degli esperimenti odierni. Per alcuni degli artisti più intransigenti, si pensi a Yves Klein o Piero Manzoni, o per il "Gruppo Zero" e il "Groupe de Recherche d'Art Visuel", più ingegnosi dal punto di vista della tecnica, Fontana è stato una fonte di ispirazione diretta, nonché un generoso sostenitore. Fontana definisce il nostro tempo perché apprezza di più l'idea che non la sua realizzazione, la ricerca più del risultato, le ipotesi sulla natura delle cose più della rappresentazione del loro effettivo aspetto³⁰.

L'intuizione del primato dell'idea nell'arte di Fontana – una sorta di arte concettuale *avant la lettre* – si saldava all'enfaticizzazione del rapporto con gli artisti di Zero, garantita da precedenti importanti quale l'antologica ordinata da Udo Kultermann al museo di Leverkusen nel 1962³¹. L'inclusione di quattro *Concetti spaziali* su tela nella prima mostra americana dedicata al Gruppo Zero, curata da Otto Piene e presentata a Philadelphia e Washington tra 1964 e 1965, dovette poi confermare agli occhi di Van der Marck l'importanza di una simile interpretazione. Nel catalogo di quest'ultima mostra, il nome di Fontana veniva evocato quale pioniere, mentre le sue sintetiche notizie biografiche valorizzavano soprattutto la realizzazione di ambienti e la collaborazione con gli architetti³². È all'interno di questo quadro critico che si spiega la scelta di pubblicare, nel catalogo di Minneapolis,

catalogo della mostra (New York, Martha Jackson Gallery), New York-Turin 1961, p. n.n. Il testo riproponeva il saggio redatto l'anno prima per la personale dell'artista da McRoberts & Tunnard a Londra.

29 Si veda L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Venice/New York*, cit.

30 J. van der Marck, *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, cit. (traduzione di chi scrive).

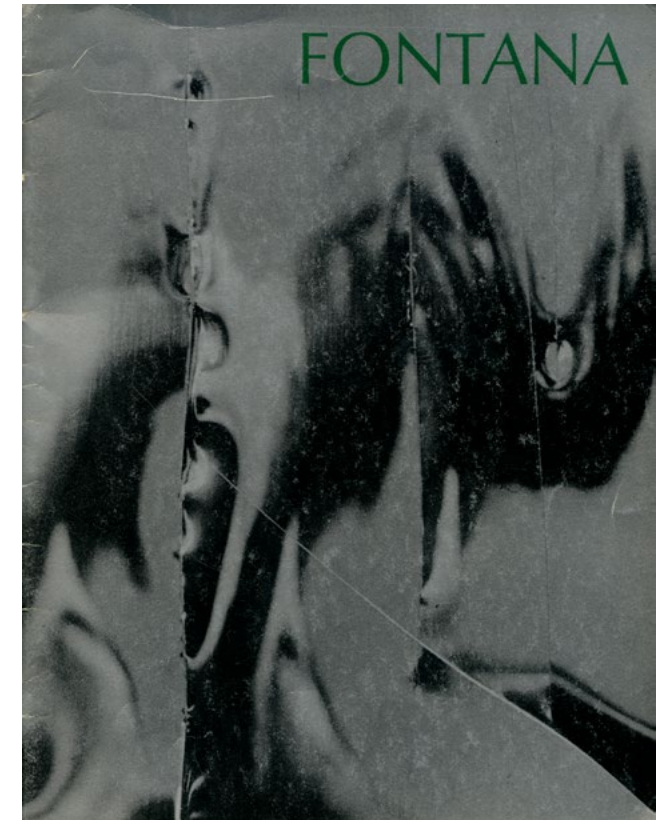
31 Il catalogo raccolse i contributi

degli artisti Rupprecht Geiger, Heinz Mack, Otto Piene, William Turnbull e Jef Verheyen, cfr. *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich), a cura di U. Kultermann, Leverkusen 1962, p. n.n.

32 S. Adams Green, *Foreword*, in *Group Zero*, catalogo della mostra (Philadelphia, University of Pennsylvania-Institute of Contemporary Art), a cura di O. Piene, Philadelphia 1964, p. n.n.

due testimonianze su Fontana, a firma di Arman e, soprattutto, di Otto Piene, che sottolineò la radicalità e la contemporaneità dell'apertura fisica e mentale della superficie allo spazio compiuta dall'artista³³. La copertina stessa del volume, occupata dal dettaglio della superficie riflettente di uno dei *Metalli*, è da intendersi come ulteriore sintomo di tale orientamento critico [FIG. 9].

FIG. 9
Copertina di Lucio Fontana:
The Spatial Concept of Art, catalogo della mostra,
a cura di J. van der Marck,
Minneapolis 1966.



Nonostante tale impegno, il rifiuto dell'articolo di Van der Marck per "Artforum" fu il sintomo della resistenza che la critica statunitense continuava ad avere verso Fontana³⁴. Hilton Kramer reagì tiepidamente, liquidando le opere di Fontana come "un'altra di quelle idee 'audaci' che diventano chic prima ancora di poter scalfire anche solo una delle nostre convinzioni estetiche"³⁵. Al di

33 O. Piene, *A Hole in the Sky*, in *Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art*, cit., p. n.n.

34 Questa resistenza rientrava nel contesto più ampio di come l'arte italiana veniva trattata negli Stati Uniti in quel periodo,

si veda R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera*. "Like a Giant Screen", New York-Oxon 2022, pp. 172-175.

35 H. Kramer, "Spatialist" Synthesis, cit., p. 22 (traduzione di chi scrive).

là del contenuto specifico della critica – Kramer avrebbe manifestato perplessità di lì a pochi mesi anche per una mostra cruciale come *Systemic Painting*³⁶ – l'osservazione è importante per comprendere le ragioni di quel rifiuto. Rispetto alle formule della pittura monocroma, delle "primary structures" o della "post-painterly abstraction" (che ebbero la loro definitiva celebrazione proprio nel 1966), ma anche del rigore dell'arte cinetica o di Zero evocata da Van der Marck, il corpus delle opere di Fontana non poteva non sembrare sostanzialmente irrisolto agli occhi dei critici, disorientati tra la perentorietà della perforazione e il buon gusto e l'eleganza decorativa dei colori e delle composizioni, che sembravano disinnescare la tensione. Kramer era disposto a fare una parziale eccezione per le *Nature*, connotate da forme così organicamente primarie e addensate di materia da colpire per la potenza drammatica degli squarci. Tale apprezzamento era già diffuso dall'inizio del decennio e sarebbe stato confermato l'anno successivo, quando Fontana venne incluso nel novero degli artisti della *Guggenheim International Exhibition*, dedicata alla scultura. Celebrato in catalogo come un predecessore della scultura europea³⁷, l'artista era presente con cinque *Nature*, pubblicate come un unico *Concetto spaziale* composto di cinque elementi³⁸ [FIG. 10].

L'empasse di Fontana, sospeso tra decorazione e innovazione, aveva in fondo a che fare con quella nozione di 'barocco' che, declinata secondo diversi significati, ne stava accompagnando l'esegesi fin dalla fine degli anni cinquanta³⁹. Da allora, e a partire dalla saldatura, cara allo stesso artista, tra barocco e Futurismo, tale concetto fu impiegato a più riprese, per definire l'artificiosità e il vitalismo del suo lavoro, il suo sforzo verso la fusione delle arti, oppure ancora il senso dinamico dello spazio. In quest'ultima accezione Van der Marck usò con cautela il termine per introdurre Fontana su "Art in America" – unica presentazione su scala nazionale della mostra, dovuta forse alla mediazione di Nan Rosenthal, giornalista e redattrice della rivista, allora moglie di Otto Piene – ribadendo l'importanza dei suoi *Ambienti* al fine di enfatizzare il cortocircuito spazio-temporale insito nei *Concetti spaziali*⁴⁰ [FIG. 11].

36 Id., 'Systemic Painting': An Art for Critics, "The New York Times", 18 settembre 1966, p. D33.

37 E.F. Fry, Introduction, in *Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from Twenty Nations*, catalogo della mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum), a cura di T. Messer, New York 1967, p. 15.

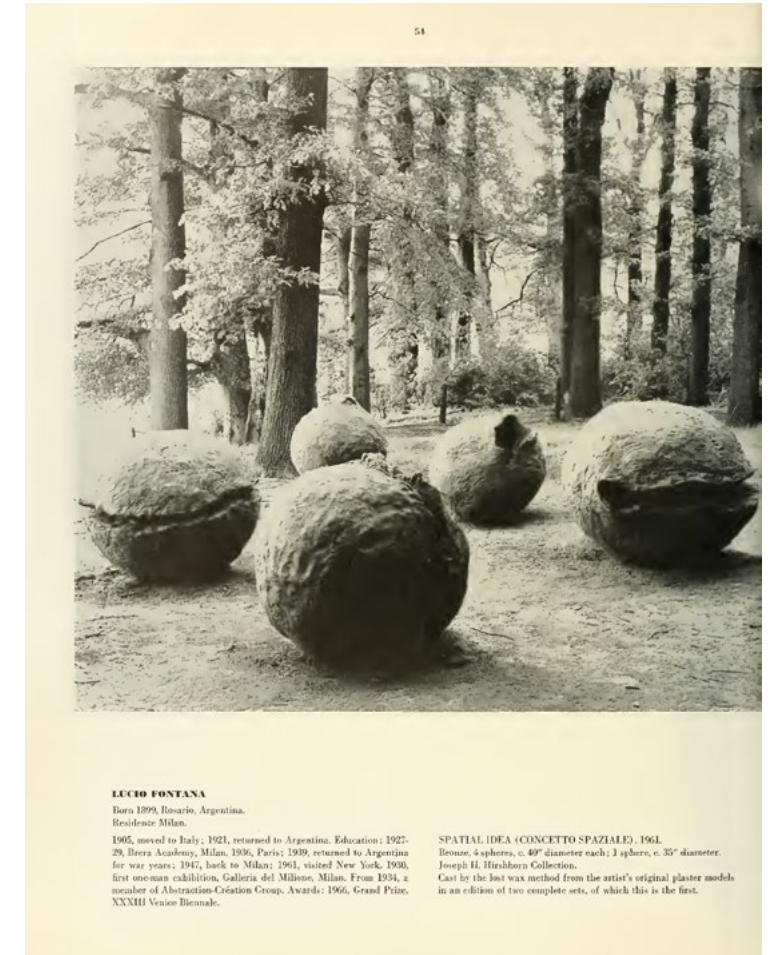
38 *Guggenheim International Exhibition 1967*, cit., p. 54; CRSC, cfr. nn. 59-60 N 18,

59-60 N 28, 59-60 N 29, 59-60 N 30, 59-60 N 33.

39 L.P. Nicoletti, *Barocco*, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit., pp. 96-98.

40 J. van der Marck, *Exhibition Preview: Lucio Fontana*, "Art in America", LIV, 1, 1966, pp. 60-61. L'articolo è illustrato da un quadro della serie delle *Pietre* del 1953 e da un *Concetto spaziale*, *Attese* del 1958; CRSDA, cfr. nn. 53 P 23, 59 T 5.

FIG. 10
Pagina dedicata a Fontana in *Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from Twenty Nations*, catalogo della mostra, a cura di T. Messer, New York 1967.



LUCIO FONTANA

Born 1899, Rosario, Argentina.

Residence: Milan.

1905, moved to Italy; 1921, returned to Argentina. Education: 1927-29, Brera Academy, Milan; 1936, Paris; 1939, returned to Argentina for war years; 1947, back to Milan; 1961, visited New York; 1960, first one-man exhibition, Galleria del Milione, Milan. From 1934, a member of Abstraction-Création Group. Awards: 1966, Grand Prize, XXXIII Venice Biennale.

SPATIAL IDEA (CONCETTO SPAZIALE), 1961.

Bronze, 4 spheres, c. 40" diameter each; 1 sphere, c. 35" diameter.

Joseph H. Hirshhorn Collection.

Cast by the lost wax method from the artist's original plaster models in an edition of two complete sets, of which this is the first.

È in questo nodo che risiedeva il "problema Fontana" agli occhi degli americani. La citazione proviene dal titolo di un articolo in cui Sidney Simon, professore di storia dell'arte e direttore del museo della University of Minnesota a Minneapolis, provava, su "Art International", a inquadrare la difficile ricezione di Fontana negli Stati Uniti a partire dalla mostra del Walker e alla luce della recente sala alla Biennale veneziana. Ripartendo dall'ambiguità riscontrata da Lawrence Alloway, Simon sottolineò l'ambivalenza sostanziale del lavoro di Fontana, che, animato da una visione totalmente materialistica dello spazio come entità fisica – "the reality of space as a form of matter"⁴¹ – individuava nel senso del divenire, dell'evoluzione, la forma stessa dell'opera d'arte. Il punto non era dunque quello di posizionarsi al confine tra pittura e scultura, bensì tra

41 S. Simon, *The Fontana Problem*, "Art International", X, 6, 1966, p. 59.



Lucio Fontana: *Concetto Spaziale*, oil and stones on canvas, 1953. Marlborough Galleria d'Arte, Rome.

On February 5, 1949, the Galleria del Naviglio in Milan presented an environmental exhibition described as an “ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazioni a luce nera” that has made history as the first incarnation of Fontana’s spatialist ideas. In a room of modest proportions sculptural forms coated with phosphorescent paint and illuminated by hidden light sources hung suspended from the ceiling and filled the space with their mysterious presence. In retrospect it is safe to say that not until Yves Klein “le Monochrome” exhibited pure space within a setting of four uncluttered walls had a statement of such daring spatial simplicity ever been made.

A sense of crisis in the visual language of our time led Fontana to search for new ways to integrate pictorial and extra-pictorial space. Fascinated with the scientists’ conquest of matter and space and the new perspectives thus opened to the artist, Fontana rejected the traditional concepts of two-dimensionality and representation. Yet history offered him at least two major inspirations. Fontana admires the baroque, an era of spatial innovation that gave birth

to a style in which form is inseparable from the notion of time and in which the images appear to abandon the plane and continue into space the movements they suggest. In our time, futurism strikes Fontana as the only pictorial revolution of profound consequence since it proposed that movement—a continuity of forms in space—is the essential condition of matter, and its rendering, plastic dynamism, the serious artist’s true objective. Fontana amalgamates the basic notions of both styles and dreams of producing “forms, color and sound through space.”

Space for Fontana no longer functions as the context of the image (like the space enveloping sculpture or the *trompe l’oeil* space of painting), but it becomes the very arena in which images take shape. Space, in Fontana’s evaluation, is a tangible entity that can be met head-on. He is like the poet who walks through the mirror, not fatalistically and on a deathbound course, but with an optimistic expectancy (hence his use of the term *attesa*) and a considerable amount of naïveté. One might contend that Fontana treats space,

FIG. 11
J. van der Marck Exhibition
Preview: Lucio Fontana
(in “Art in America”, 1966).

arte e non-arte, in una ricerca che procedeva parallela allo sviluppo tecnologico e alla promessa di futuro della scienza. Nelle *Attese*, secondo Simon, Fontana raggiunse l’apice della propria indagine: “La superficie e l’incisione mantengono le loro identità individuali, a unirle c’è una struttura formale non chiaramente definita. Il taglio sembra fare riferimento al tempo, istantaneo, preciso; la superficie di colore puro sembra alludere all’estensione, senza struttura e indeterminata”⁴². In quest’apparente dicotomia tra la superficie e il gesto risiede la ragione della distanza di Fontana dalla tradizione americana dell’arte contemporanea: “Se il grande contributo della Scuola di New York alla pittura fu il dimostrare la validità di una configurazione totale come superficie compiutamente autonoma e inviolabile, senza inizio, centro o fine, l’inclinazione di Fontana fu in senso opposto: verso la massima indeterminatezza possibile della superficie e un nadir assoluto di contenuto reale”⁴³. Le categorie stesse di decorativo, chic, kitsch o volgare, di volta in volta evocate da certa critica americana, sono superate dalla visione d’insieme del lavoro di Fontana, in cui la manifesta sensualità delle superfici costituisce il richiamo alla concretezza del qui e ora, da cui prende le mosse la ricerca di uno spazio-tempo tanto fisico, quanto indeterminato, condotta a colpi di punteruolo o lama su di esse.

A distanza di anni, Van der Marck riconobbe il fallimento almeno parziale del suo progetto di introdurre Fontana nel dibattito critico americano, in occasione della pubblicazione del primo catalogo ragionato, curato da Enrico Crispolti nel 1974. Nel suo testo, egli prese le mosse dalla constatazione della resistenza a Fontana da parte del “più agguerrito di tutti i giudici, cioè l’establishment artistico di New York”⁴⁴. Ribadendo quanto la sensualità e la piacevolezza di molte sue opere le rendessero estranee agli interessi dei critici, Van der Marck ricordava la rassegnazione dello stesso artista a non essere compreso oltreoceano⁴⁵. Il ricordo trova del resto conferma indiretta nelle rivendicazioni di un primato europeo – non solo personale, ma esteso anche a figure come Yves Klein o Piero Manzoni – rispetto al dominio dell’arte americana, che si rintracciano in alcune delle ultime testimonianze lasciate da Fontana, come l’intervista raccolta da Tommaso Trini il 19 luglio 1968⁴⁶.

Tuttavia, se forse l’artista non conobbe un immediato riscontro in vita da parte della critica americana, occorre rivedere in parte la visione secondo cui Fontana fu sostanzialmente incompreso in

42 Ivi, p. 60 (traduzione di chi scrive).

43 *Ibidem* (traduzione di chi scrive).

44 J. van der Marck, *Lucio Fontana: From tradition to utopia*, in *Lucio Fontana*, testi di J. van der Marck ed E. Crispolti, I, Bruxelles 1974, p. 10.

45 Ivi, pp. 8-9.

46 T. Trini, *Colloquio con Fontana*, “Domus”, 466, 1968, p. n.n., ora pubblicato in *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Milano 2015, pp. 139-143, <<http://www.artslab.com/wordpress/?p=1>>.

America, fino almeno all'articolo della fine del 1989 di Yves-Alain Bois⁴⁷. Il tentativo di inquadrarlo quale antecedente di Zero, promosso da Van der Marck, non si rivelò del tutto infruttuoso, se, nel 1968, Jack Burnham, classe 1931, una voce tra le più aggiornate e interessanti emersa in quegli anni, estranea ai circuiti ufficiali della critica e con un passato da artista e forti interessi per i rapporti tra arte e tecnologia, elevò Fontana a pioniere dell'arte cinetica, nel suo volume dedicato alla nuova scultura contemporanea [FIG. 12], correggendo così alcune interpretazioni riduttive del suo lavoro:

Poiché non era interessato a realizzare dell'arte cinetica di rilievo, gran parte dell'opera successiva di Fontana si basava sulla scoperta di quella sensazione primordiale a cui l'artista fa riferimento. Superfici asciutte e terrose, perforazioni disposte in sequenza, combinazioni di superfici estroflesse e riflettenti: tutto ciò testimonia il suo desiderio di rivelare le origini della percezione fenomenica, al di là della tela con le sue tecniche di differenziazione simbolica. L'approccio primitivo delle tele di Fontana è ancora generalmente confuso con una variante di tachisme. [...] È il precursore di un'arte cinetica non ingabbiata da relazioni meccaniche studiate, bensì naturale come i mutevoli giochi dei raggi solari che filtrano attraverso le fronde di un albero fino al terreno⁴⁸.

Il contributo di Burnham ebbe un duplice merito. Da un lato, riscattò la produzione su tela e carta di Fontana, talvolta ridimensionata a favore del primato che, in fondo, lo stesso Van der Marck sembrava assegnare agli *Ambienti spaziali*. Dall'altro, l'attenzione verso l'artista da parte di uno degli esponenti di punta di una nuova generazione di critici, disinteressati tanto alla "medium specificity", quanto alle implicazioni esistenzialiste dell'arte, e coinvolti nella discussione intorno alle più recenti evoluzioni delle pratiche di vita e di pensiero, contribuì almeno in parte a riportare Fontana in agenda tra anni sessanta e settanta, quando il dialogo dell'arte con la scienza e la tecnologia assunse sempre di più l'aspetto di una ricerca concettuale intorno allo statuto stesso dell'opera d'arte.

Certamente, le sole pagine di Burnham non bastano per parlare di un vero e proprio risarcimento. Tuttavia, la segnalazione all'interno di un libro tanto discusso e importante diede impulso a una ripresa di interesse, se Albert Elsen, recensendolo per "Artforum", riconobbe nelle parole spese su Fontana uno dei maggiori meriti

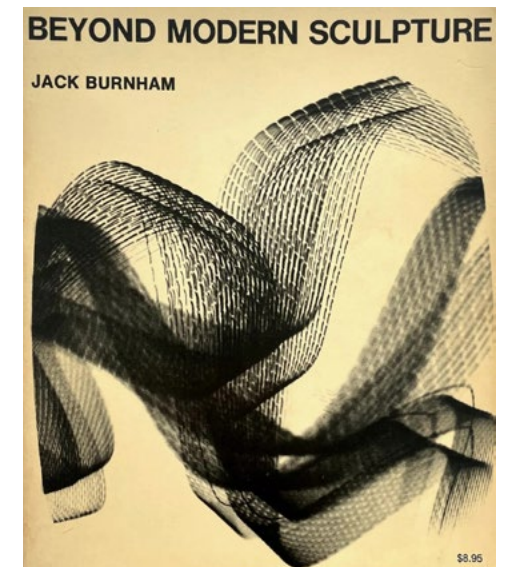
47 Y.-A. Bois, *Fontana's Base Materialism*, "Art in America", LXXVII, 4, 1989, pp. 238-248.

48 J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*.

The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century, New York 1968, p. 240.

dell'indagine di Burnham, "che sorprenderà i lettori americani, abituati al pregiudizio critico del dopoguerra, che ha prediletto quasi unicamente artisti statunitensi"⁴⁹. A partire da questo episodio, prese avvio un ripensamento di vari momenti del lavoro di Fontana, il cui nome cominciò a penetrare tra le pagine della critica quale riferimento non solo per l'Europa, ma anche per alcuni protagonisti dell'arte americana, stando almeno alle parole con cui Robert Pincus-Witten, redattore di "Artforum", posizionò alcuni *Concetti spaziali* come termine di confronto per le superfici di Richard Tuttle⁵⁰ e addirittura suggerì che Eva Hesse potesse conoscere le *Nature* e trarne ispirazione per il trattamento della superficie e la modularità organica di certe sue opere⁵¹. Una ricerca sulle occorrenze del nome di Fontana nel dibattito critico americano degli anni settanta, in tempo di sistemazione e primo assestamento dell'arte postminimalista e concettuale e prima della retrospettiva dell'artista ospitata al Guggenheim di New York nel 1977, potrebbe dare risultati molto importanti per comprendere meglio l'evoluzione della comprensione del suo lavoro negli Stati Uniti: tale obiettivo esula dal presente contributo, a partire dal quale è tuttavia possibile ripensare la mostra di Minneapolis del 1966 e la strategia adottata da Jan van der Marck come un episodio germinale di un mutamento di segno nella storia della ricezione critica di Fontana oltreoceano.

FIG. 12
Copertina di J. Burnham,
Beyond Modern Sculpture.
*The Effects of Science
and Technology on the
Sculpture of This Century*,
New York 1968.



49 A. Elsen, *Books*. Jack Burnham, "Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century", "Artforum", VII, 9, 1969, p. 69 (traduzione di chi scrive).

50 R. Pincus-Witten, *Richard Tuttle*, "Artforum", VIII, 6, 1970, p. 67.
51 Id., *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime*, "Artforum", X, 3, 1971, p. 44.

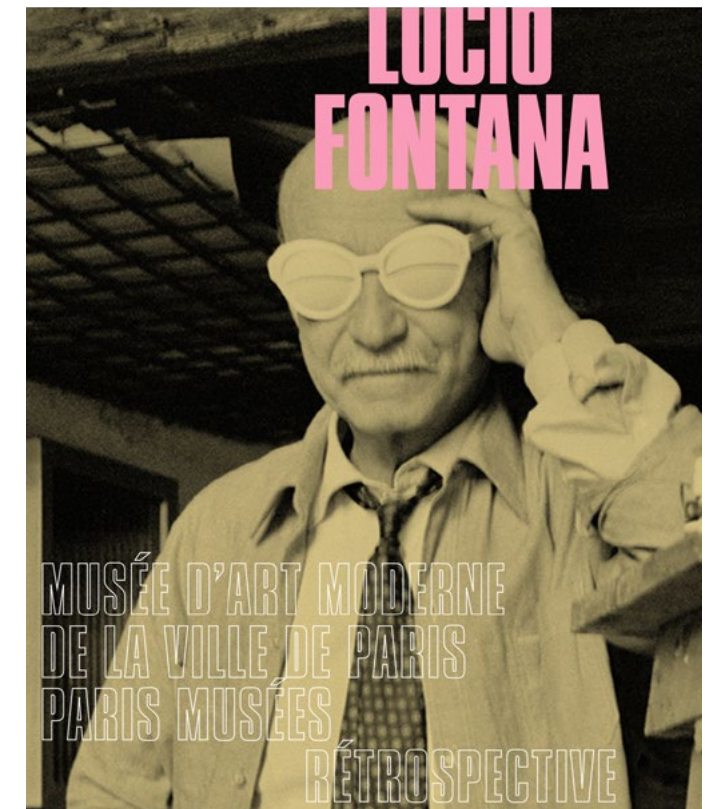
CURARE LUCIO FONTANA. RÉTROSPECTIVE (2014) AL MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS

Choghakate Kazarian

Da giovane curatrice non avrei mai potuto immaginare che la mia prima esposizione museale sarebbe stata dedicata a uno dei miei artisti preferiti. Quindi, quando Fabrice Hergott, direttore del Musée d'Art Moderne de Paris, mi ha proposto una mostra dedicata a Lucio Fontana (1899-1968), ne sono stata entusiasta e terrorizzata allo stesso tempo¹.

Prima della nostra, l'ultima rassegna del Musée d'Art Moderne dedicata a Fontana risaliva al 1970 e si concentrava sulla sua produzione del dopoguerra, in un progetto avviato da Pierre Gaudibert e organizzato da Gilbert Brownstone. Nonostante la sua importanza, l'artista era rimasto in gran parte assente dal panorama istituzionale francese e non era più stato protagonista di un grande evento nel paese dal 1987, anno in cui Bernard Blistène gli aveva dedicato una retrospettiva al Centre Pompidou: una mostra ambiziosa per le sue dimensioni, ma anche innovativa per l'inclusione delle opere figurative meno conosciute della produzione fontaniana. Altrettanto si può dire di quella curata da Sarah Whitfield del

FIG. 1
Copertina di Lucio Fontana.
Rétrospective, catalogo
della mostra, a cura
di C. Kazarian e S. Gokalp,
Paris 2014.



1 Lucio Fontana. *Rétrospective*, Parigi, Musée d'Art Moderne de Paris, 25 aprile

- 24 agosto 2014, a cura di Choghakate Kazarian e Sébastien Gokalp [FIG. 1].

1999 alla Whitechapel Gallery. Sebbene queste iniziative abbiano segnato un momento importante nel riconoscimento di questa parte dell'opera di Fontana, la sua immagine pubblica rimaneva dominata dalle iconiche tele squarciate. Pertanto, il nostro progetto al Musée d'Art Moderne ha cercato di colmare una lacuna storiografica fondamentale. Ciò ha indubbiamente reso il processo di ricerca più complesso, ma ha anche offerto le condizioni perfette per una vera riscoperta del suo lavoro.

Il mio interesse iniziale nei confronti di Fontana era nato più da una vaga narrazione ereditata che da una conoscenza diretta. Ciò era in parte dovuto alla limitata presenza delle sue opere nei musei francesi e al suo posizionamento ambiguo nella narrazione storico-artistica. Avendo studiato a Parigi, Fontana non è mai stato presente nella mia formazione accademica, lo associavo principalmente alla tradizione monocromatica europea degli anni cinquanta e sessanta, insieme ad artisti che prediligivo come Yves Klein e Piero Manzoni. Questo triangolo Fontana-Klein-Manzoni rifletteva dunque non solo le mie inclinazioni personali, ma anche la storiografia dominante emersa dopo gli anni sessanta, in cui Fontana era considerato un membro del gruppo Zero nonostante fosse più anziano di quasi trent'anni rispetto agli altri partecipanti (che, effettivamente, lo ammiravano). Questa prospettiva era rafforzata dalle tendenze collezionistiche della Germania occidentale e dalla frequente comparsa delle sue tele squarciate sulle copertine dei cataloghi d'asta. Queste opere iconiche finirono per definire l'immagine di Fontana, spesso offuscando l'ampiezza della sua pratica artistica. In questa prospettiva, appariva come un precursore del Minimalismo e dell'arte concettuale, in gran parte a causa delle sue tele monocromatiche, tutte intitolate invariabilmente *Concetto spaziale*, un titolo che, come in seguito ho realizzato, parla più delle sue ambizioni filosofiche e artistiche che della realtà originaria e materiale delle stesse opere.

Nel corso del progetto, mi sono trovata a imparare e disimparare, ad andare oltre la mia percezione iniziale dell'opera fontaniana come qualcosa di netto, minimale, concettuale. Questa impressione dominante era rafforzata dalle famose fotografie di Ugo Mulas dell'artista 'al lavoro', che lo ritraggono mentre incide una tela con precisione chirurgica. Queste immagini emblematiche suggeriscono un gesto quasi spontaneo, in cui le mani non si sporcano mai, come sembrano suggerire la giacca e cravatta, eleganti e pulitissime, che Fontana indossa per questi scatti. Tuttavia, ho abbandonato rapidamente questa interpretazione grazie all'attrazione immediata per le qualità sensuali e tattili di gran parte del suo lavoro.

La struttura della retrospettiva ha fornito una cornice naturale per ridefinire il corpus multiforme dell'opera di Fontana,

offrendo la possibilità di contestualizzare le famose tele tagliate nell'arco più ampio della sua carriera. Come strumento curatoriale critico, questo formato espositivo ha permesso di mettere in discussione le narrazioni canoniche e di portare alla luce nuove interpretazioni di un'opera a lungo eccessivamente semplificata. Il Musée d'Art Moderne aveva efficacemente impiegato questa strategia nelle precedenti mostre di Giorgio de Chirico (2007) e Francis Picabia (2002), che avevano entrambe riesaminato le narrazioni dominanti della storia dell'arte. Per Fontana, ho preferito un layout cronologico che enfatizzasse la simultaneità piuttosto che una rigida linearità. Questo approccio ci ha permesso di ricontestualizzare le emblematiche tele squarciate non come il gesto ribelle di un giovane avanguardista, ma come il culmine di decenni di esplorazione da parte di uno scultore esperto che, quando iniziò la serie nel 1958, aveva quasi sessant'anni. Ho quindi realizzato che queste opere, che pure erano state la mia introduzione alla sua pratica artistica, non andavano considerate come un punto di partenza, ma come uno d'arrivo.

Fondamentale per la mia ricerca è stato il *Catalogo ragionato* curato da Enrico Crispolti in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana. Ho trascorso moltissime ore a studiare attentamente le minuscole immagini in bianco e nero, allenando il mio occhio a individuare sottili variazioni tra tele squarciate apparentemente simili. Questa attenta osservazione ha gradualmente rivelato la complessità e l'eterogeneità dell'opera di Fontana. Ho iniziato a comprendere quanto fossero riduttive le interpretazioni esistenti, spesso inquadrare come una progressione lineare dalla figurazione all'astrazione, dalla scultura alla pittura, dall'esuberanza barocca all'austerità minimalista. Il suo lavoro mal si adatta a una cronologia così netta; molte serie si sovrappongono con opere figurative e astratte create in contemporanea.

Una borsa di studio della Fondation Carnot mi ha permesso di svolgere tre mesi di lavoro sul campo in Italia, durante i quali ho condotto interviste, consultato archivi, visitato collezioni private e lavorato a stretto contatto con la Fondazione Lucio Fontana, partner principale del progetto. Il lavoro di curatela è spesso simile a quello di un detective, soprattutto in questo caso. All'inizio non avevo idea di dove si trovassero molte delle opere, per lo più di proprietà privata.

Ciò che è emerso da questa ricerca è stata una comprensione più profonda di Fontana come scultore prima di tutto: un artigiano con ambizioni filosofiche e artistiche che mai ha rifuggito decorazioni seducenti o apparentemente frivole. Ha utilizzato lustrini, strass e colori intensi e saturi con un'audacia senza compromessi. Volevo che la mostra riflettesse questo suo lato meno conosciuto: creatore giocoso, sensuale e sperimentatore. La ceramica, spesso

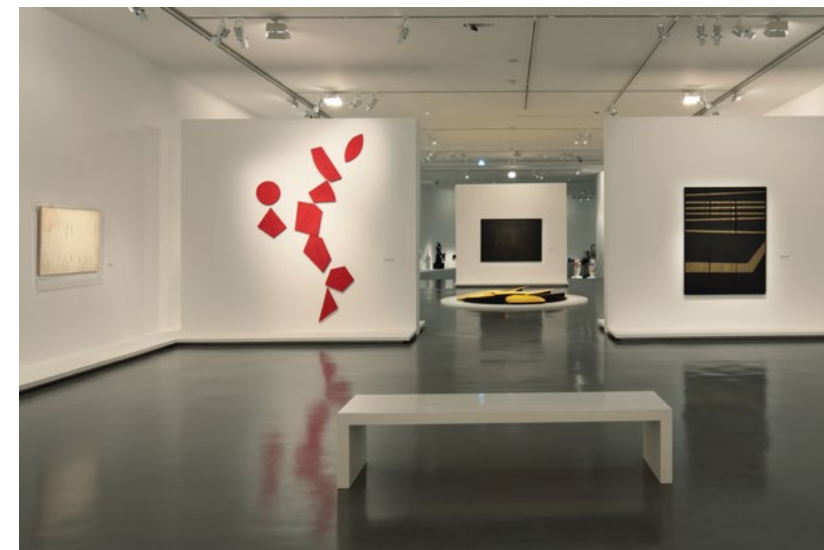
considerata solo decorativa o commerciale, era centrale in questa visione. Sebbene la distinzione tra arte 'pura' e 'applicata', o tra 'commerciale' e 'indipendente', possa essere legittima, non è sempre netta per la produzione di Fontana e in questa occasione le ceramiche sono state trattate con la stessa serietà critica delle tele e delle installazioni.

L'allestimento, ideato da Cécile Degos, presentava oltre duecento opere, dalle prime sculture alle successive installazioni immersive, con un'enfasi particolare sulle opere plastiche che attraversava tutta la mostra [FIGG. 2-11]. Questa si apriva con opere chiave della fine degli anni venti e trenta, tra cui *Campione olimpionico (Atleta in attesa)* (1932), *Il fiocinatore* (1933-1934), *Signorina seduta* (1934) e *Torso Italico* (1938)². Un aspetto centrale dell'esposizione è stato il confronto tra quattro opere fondamentali: *Uomo atomico* (1947), *Scultura spaziale* (1947), *Ceramica spaziale* (1949) e *Ambiente spaziale a luce nera* (1949)³, che sottolineano il ruolo dello Spazialismo come progetto intermediale condotto con materiali diversi, dalle forme eteree e fluttuanti alla malleabile argilla. Questo approccio ha riconfermato Fontana come artigiano barocco, legato alla materia, il cui ottimismo futuristico abbracciava contemporaneamente le innovazioni tecnologiche e le aspirazioni utopiche del suo tempo, in particolare quelle associate all'emergente era spaziale. L'arte di Fontana rispondeva così all'immaginario popolare del dopoguerra, pur rimanendo radicata nel vocabolario tattile ed espressivo della scultura.



FIGG. 2-4
Vedute della mostra Lucio Fontana. *Rétrospective*, 2014, Parigi, Musée d'Art moderne de Paris.

2 CRSDA, cfr. nn. 32 SC 8, 33-34 SC 1, 34 SC 1 e CRSC, cfr. n. 38 SC 34. 3 CRSDA, cfr. nn. 47 SC 3, 47 SC 1, 48-49 A 2 e CRSC, cfr. n. 49 SC 6.



Le sale successive hanno ulteriormente destabilizzato la tradizionale opposizione tra figurazione e astrazione/Spazialismo nell'opera di Fontana. Una in particolare ha giustapposto i primi *Buchi* della fine degli anni quaranta e dei primi anni cinquanta a sculture figurative come la *Figura femminile con fiori* (1948), un'opera quasi a grandezza naturale⁴. Le abbiamo esposte insieme a una serie di altri lavori, come vasi, crocifissioni, guerrieri e scene di battaglia, per confutare la percezione prevalente della pratica di

4 CRSC, cfr. n. 48 SC 21.



FIGG. 5-8
Vedute della mostra *Lucio Fontana. Rétrospective*,
2014, Parigi, Musée d'Art
moderne de Paris.

Fontana dopo la Seconda guerra mondiale come esclusivamente spazialista. Questa ampia rassegna ha intenzionalmente resistito alla logica riduttiva della purezza modernista, abbracciando invece l'eterogeneità della pratica fontaniana e portando in primo piano la simultaneità delle sue scelte apparentemente contraddittorie: figurazione e astrazione, gestualità e concettualità, e così via. Intrecciando diverse tipologie e iconografie, l'esposizione invitava spettatori e spettatrici a vivere Fontana non solo come una figura che si è spostata da una forma artistica a un'altra, ma come un artista che ha ostinatamente navigato attraverso i confini permeabili che le separavano.





FIG. 9
Veduta della mostra Lucio Fontana. *Rétrospective*, 2014, Parigi, Musée d'Art moderne de Paris.



FIGG. 10-11
Vedute della mostra *Lucio Fontana. Rétrospective*, 2014, Parigi, Musée d'Art moderne de Paris.



La sovrastruttura intellettuale del progetto era definita da testi di grande rilievo, in particolare dal saggio di Fontana *Le mie ceramiche* (1939)⁵, in cui l'artista sottolinea l'essenza scultorea del proprio lavoro. Mi ha particolarmente colpito la 'lettera d'amore' di Richard Tuttle a Fontana, pubblicata nel catalogo della retrospettiva di Blistène del 1987⁶. Altrettanto avvincente è la recensione critica di Yve-Alain Bois sulla stessa mostra, in cui l'autore ha

5 Pubblicato in CRSC, I, p. 150.
6 *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou,

Musée national d'Art moderne), a cura di B. Blistène, Paris 1987.

contestato il frequente accostamento di Fontana al kitsch⁷. Bois sostiene che Fontana non possa essere considerato kitsch perché privo della necessaria distanza ironica. Ho trovato questa intuizione profondamente convincente. Il lavoro di Fontana, infatti, rivela un fascino sincero per i colori e gli elementi decorativi piuttosto che un atteggiamento ironico. L'ultimo contributo alla ricerca fontaniana in quel periodo è dato dall'allievo di Bois, Anthony White, il cui saggio del 2011 *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*⁸ colloca l'artista in un contesto più ampio, in particolare rispetto al suo rapporto con i prodotti di consumo.

Da sempre credo che il lavoro curatoriale e accademico debba comprendere non solo la ricerca intellettuale, ma anche un coinvolgimento fisico e tattile. All'inizio del progetto, ho intrapreso un esperimento di ingegnerizzazione inversa tagliando io stessa una tela: un'esperienza che mi ha costretta a un bagno di umiltà e dagli scarsi risultati estetici, ma che ha offerto interessanti spunti di riflessione. Mi sono resa conto che la tensione dei tagli emerge solo quando vengono eseguiti su una tela adeguatamente preparata; la mia era troppo sottile e priva di supporto interno. Questo esperimento pratico ha ampliato la mia comprensione delle sfide che Fontana ha affrontato durante i primi anni della serie *Tagli* (1958-1960), in particolare la sua ricerca di materiali e tecniche adeguati. La mostra ha quindi dedicato una sala a questa fase di sperimentazione, illustrando come l'artista abbia testato varie tele e rivestimenti prima di optare definitivamente per il monocromo e coprire il retro dei tagli con una teletta nera per ottenere la tensione desiderata e indirizzare lo sguardo di chi osserva verso uno spazio nero più astratto.

Una delle decisioni curatoriali più impegnative dal punto di vista concettuale ha riguardato l'allestimento dei *Quanta* (1960)⁹, una serie di tele sagomate destinate a essere disposte in modo casuale. Ottenere un ordinamento realmente non intenzionale si è rivelato più difficile del previsto, poiché ogni configurazione che ideavo suggeriva forme specifiche. Alla fine, ho basato l'installazione sulle fotografie storiche di Giancolombo, accettando l'idea che anche la casualità può avere un fondamento storico.

Abbiamo scelto di non sovraccaricare l'esposizione con documenti d'archivio, preferendo invece lasciare che le opere parlassero attraverso la loro presenza fisica. L'obiettivo era quello di enfatizzare il coinvolgimento sensoriale diretto piuttosto che la lettura di carte. Un'eccezione degna di nota era uno spazio che fungeva da cornice per i progetti architettonici. Sebbene non

7 Y.-A. Bois, *Fontana's Base Materialism*, "Art in America", 77, 4, 1989, pp. 238-248.
8 A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia*

and *Kitsch*, Cambridge (MA) 2012.
9 CRSDA, cfr. n. 60 Q 1.

potessero essere ricostruiti fisicamente, erano rappresentati attraverso modelli accompagnati da fotografie d'archivio e, pur fungendo da 'documenti', i bozzetti conservavano una qualità distintamente scultorea. La sala ospitava anche disegni tecnici e due rari filmati: uno di Jean Ferrero che mostra Fontana mentre lavora su una tela della serie *Olii* nella sua casa di Comabbio (video del 1965 scoperto durante la mia ricerca) e un altro che documenta la sua collaborazione con Jef Verheyen per la televisione belga. Questo spazio riusciva a bilanciare con successo la funzione documentaria con la presenza estetica, sottolineando la dimensione tattile dell'opera di Fontana.

Una sala-corridoio presentava i tardi disegni di nudi accanto alle fotografie di Mulas che immortalavano l'artista mentre tagliava le tele. Fontana una volta osservò che di domenica disegnava nudi e suggerì con ironia che questi studi avessero ispirato le tele tagliate. Questa giustapposizione rivela una continuità tra aspetti apparentemente molto diversi del suo lavoro, dimostrando la coesistenza di opere private e pubbliche.

Sono stati inclusi anche tre iconici *Ambienti spaziali*: *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), l'installazione al neon del 1951 realizzata per la Triennale di Milano (anche se inizialmente non concepita come un ambiente in sé, nel tempo è stata associata alla serie)¹⁰, e la stanza bianca che presentava un taglio su una parete di documenti 4¹¹ (1968). Inizialmente ero riluttante a includere queste installazioni, dato che si trattava di ricostruzioni e potevano sembrare in contrasto con il resto dell'esposizione, incentrata su manufatti originali. Tuttavia, mi sono resa conto che la loro presenza era essenziale per offrire un ritratto completo dell'artista. Sebbene in questo contesto sfidassero i concetti tradizionali di autenticità e gesto artistico, queste opere incarnano l'ambizione di Fontana di trascendere la materialità e proporre nuove forme di coinvolgimento dello spettatore. All'epoca si sapeva poco di questi pezzi che venivano esposti raramente¹². Anni dopo, sono ritornata ad *Ambiente spaziale a luce nera* come punto di partenza per un'altra mostra che esplorava le origini dell'arte installativa immersiva, identificando così Fontana come pioniere del genere, com'è giusto che sia [FIG. 12]¹³.

10 CRSDA, cfr. n. 51 A 1.

11 CRSDA, cfr. n. 68 A 2.

12 L'approfondita ricerca di Marina Pugliese che avrebbe portato alla rivoluzionaria mostra del 2017 a Pirelli HangarBicocca non era ancora stata resa pubblica.

13 *Immersion. Les origines: 1949-1969*, Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 4 novembre 2023 - 3 marzo 2024, a cura di Camille Lévêque-Claudet e Choghakate Kazarian.

FIG. 12
Poster di *Immersion. Les origines: 1949-1969*, mostra curata da Camille Lévêque-Claudet e Choghakate Kazarian al Musée Cantonal des Beaux-Arts di Losanna.



Il catalogo, su progetto grafico di Philippe Millot, presentava una tripla copertina che rifletteva l'estetica e la giocosità dell'opera di Fontana e il suo uso audace di colori come l'oro e il rosa. Includeva saggi di eminenti studiosi insieme al mio contributo, ispirato da una citazione di Fontana: "Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi"¹⁴. Il mio saggio ha esaminato la dimensione paratestuale del *Concetto spaziale*, esplorando come parole e contesti apparentemente banali – evidenti nel modo in cui si riferiva con disinvoltura alle sue opere o in cui permetteva che fossero fotografate – rivelano che le sue nobili ambizioni spazialiste non sono mere astrazioni metafisiche, come spesso viene trasmesso

14 Lucio Fontana, *I miei buchi*, in *Pittori che scrivono*, a cura di L. Sinisgalli, Milano 1954, pp. 113-115.

nei manifesti spazialisti redatti per lo più dai seguaci di Fontana. Sono invece radicate nello spazio reale e nell'esperienza quotidiana, canalizzando il coinvolgimento corporeo. Ciò potrebbe essere descritto come una forma di 'Spazialismo naturalista'.

La retrospettiva ha contribuito in modo significativo a una rivalutazione della pratica artistica di Fontana, in particolare per quanto riguarda la scultura e la ceramica. Un segno tangibile di questo cambiamento di paradigma è stata la maggiore presenza delle opere in ceramica sul mercato dell'arte, che riflette la visione promossa da questa iniziativa. Dopo l'esposizione, il Musée d'Art Moderne ha acquisito *Conchiglie (Mare)*¹⁵ del 1935-1936, un raro pezzo in ceramica non smaltata originariamente esposto in *Dalla natura all'arte* a Palazzo Grassi, nel 1960 [FIG. 13]¹⁶. La sua materialità terrosa richiama direttamente opere come *Chaussée boiseuse* (1959) di Jean Dubuffet, anch'essa presente in quella storica rassegna e parte della collezione del museo.



FIG. 13
Conchiglie (Mare), 1935-1936.
Parigi, Musée d'Art Moderne
de Paris.

In definitiva, ho curato la mostra che volevo vedere, quella di cui avevo bisogno per cogliere appieno la visione di Lucio Fontana. Col senno di poi, questa retrospettiva può essere intesa come parte di una tendenza generazionale più ampia: un rinnovato interesse per la materialità e il mestiere, unito a una resistenza alle narrazioni moderniste dominanti dei decenni precedenti. Sebbene all'epoca non fossi consapevole di questa convergenza, sembra che il mio istinto curatoriale abbia intercettato, o forse contribuito a catalizzare, un cambiamento culturale più ampio. È gratificante rendersi conto che questo progetto ha segnato l'inizio di una rivalutazione duratura dell'opera di Fontana, caratterizzata nell'ultimo decennio da un rigoroso lavoro di ricerca, in particolare da parte della Fondazione Lucio Fontana, dalla pubblicazione di ulteriori cataloghi ragionati e dall'organizzazione di altre importanti mostre.

Ora mi rendo conto di essere riuscita in questa impresa curatoriale non a dispetto della mia iniziale ignoranza, ma piuttosto grazie a essa, confrontandomi con le voci esistenti e cercando allo stesso tempo di scoprire e dare forma a nuove prospettive rilevanti per quel particolare momento.

¹⁵ CRSC, cfr. n. 35-36 SC 1.

¹⁶ *Dalla natura all'arte*, Venezia, Palazzo Grassi - Centro Internazionale delle Arti

e del Costume, luglio-ottobre 1960,
a cura di Paolo Marinotti.

LUCIO FONTANA. AMBIENTI/ENVIRONMENTS. L'OMBRA LUNGA' DI UNA MOSTRA

Marina Pugliese

Come esplicitato in catalogo, la mostra allestita dal 21 settembre 2017 al 25 febbraio 2018 negli spazi di Pirelli HangarBicocca rappresentava “un tentativo di ricalibrare il peso della ricerca ambientale di Fontana”¹. A otto anni di distanza è interessante provare a verificare se l'intento sia, almeno in parte, stato raggiunto².

Appare utile condividere alcuni dati relativi alla ricezione immediata della mostra, segnata da un eccezionale risultato in termini di pubblico essendo stata fruita da 250.000 visitatori³. Le immagini li mostrano immersi nella vastità degli spazi espositivi di Pirelli HangarBicocca, disposti in lunghissime file mentre aspettano pazientemente il loro turno per visitare gli *Ambienti* [FIGG. 1-2].

Il grande impatto e la relativa eco mediatica si giustificano anche in virtù del fatto che solo esperendo in prima persona le opere ambientali è possibile percepirne il senso e, nel caso di Fontana, rapportandole alla data di creazione originaria, apprezzarne la portata innovativa. E qui occorre innanzitutto riconoscere a Vicente Todolí, direttore artistico di Pirelli HangarBicocca e co-curatore della mostra, la lungimiranza nell'aver intuito il valore della ricerca e il potenziale di una occorrenza espositiva dedicata agli *Ambienti*, e alla Fondazione Lucio Fontana di avere appoggiato e supportato il progetto.

FIG. 1
Veduta della mostra
Lucio Fontana.
Ambienti/Environments,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca.



1 M. Pugliese, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, in *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca), a cura di M. Pugliese, B. Ferriani e V. Todoli, Milano 2018, p. 20.
2 Si ringraziano la Fondazione Lucio Fontana e Pirelli HangarBicocca

per i dati e i materiali forniti sulla ricezione della mostra.
3 “I 250 mila visitatori registrati durante il periodo di apertura hanno avuto l'opportunità di osservare e fruire per la prima volta le opere meno conosciute di Fontana, di riscoprirne l'importanza storica e allo stesso



L'altro elemento che ha indubbiamente determinato il successo dell'esposizione è stato l'aver quasi raddoppiato il corpus di *Ambienti* di Fontana ricostruiti fino ad allora.

Questo grazie alla presenza di cinque *Ambienti* riprodotti per la prima volta dalla morte dell'artista⁴, oltre a due strutture ambientali (*Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano* e *Fonti di energia, soffitto di neon per "Italia 61"*) e quattro *Ambienti*, già noti al pubblico e per l'occasione replicati con modifiche sostanziali grazie alle nuove documentazioni reperite⁵.

tempo di coglierne la loro contemporaneità attraverso un allestimento inedito e in dialogo con la struttura ex industriale di Pirelli HangarBicocca" <<https://pirellihangarbicocca.org/mostra/lucio-fontana-ambienti/>>.

4 Le opere ricostruite per la prima volta dalla morte dell'artista in occasione della mostra sono *Ambiente spaziale: "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano (realizzato con Nanda Vigo), *Ambiente spaziale*, realizzato nel 1966 per la mostra al Walker Art Center, e i tre ambienti prodotti da Fontana

per la retrospettiva olandese del 1967, ovvero *Ambiente spaziale*, *Ambiente spaziale con neon*, *Ambiente spaziale a luce rossa*. CRSDA, cfr. nn. 64 A 3, 66 A 1, 67 A 2 [FIG. 3], 67 A 5, 67 A 6.

5 Le opere ricostruite con modifiche rispetto alle occasioni precedenti sono *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano*, *Fonti di energia*, *soffitto di neon per "Italia 61"*, *Ambiente spaziale a luce nera*, realizzato nel 1949 alla Galleria del Naviglio, *Ambiente spaziale: "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano (realizzato con Nanda Vigo), *Ambiente spaziale*, realizzato nel 1967 per la mostra



FIGG. 2-3
Vedute della mostra
Lucio Fontana.
Ambienti/Environments,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca. In FIG. 2
*Ambiente spaziale con
neon*, 1967/2017; in FIG. 3
Ambiente spaziale,
1967/2017.

Il successo di pubblico fu corroborato dalla notevolissima rassegna stampa internazionale che evidenziò tanto il grande lavoro di studio e ricerca d'archivio, quanto il fatto che si trattasse di un'occasione espositiva di forte impatto a livello visivo [FIG. 4].

Come notato da Elizabeth Mangini su "ArtForum": "Brancolare e muoversi a tentoni lungo la mostra è stato divertente ma anche qualcosa in più. Grazie alla documentazione rinvenuta con l'approfondita ricerca d'archivio dei curatori e alle loro note riguardo alla ricostruzione di ognuno degli ambienti, la mostra ha aperto la porta a una comprensione più completa del radicalismo materiale e teorico di Fontana"⁶.

La critica enfatizzò anche la stupefacente contemporaneità degli *Ambienti* di Fontana e come dunque si trattasse di una occasione espositiva che, al di là del rigore della ricerca, aveva un fortissimo impatto visivo, come notato da Caroline Roux su "Financial Times": "Ma è la natura esperienziale e contemporanea della mostra che prevale sul dato accademico. Il finale sboccia con un immenso lavoro costituito da centinaia di neon verdi e blu che creano un soffitto lattiginoso e abbagliante di luce colorata"⁷ [FIG. 5].

Molti altri articoli definirono la mostra milanese come un'occasione "storica", "rivoluzionaria", "stupefacente"⁸. Charlotte Jansen

Lo spazio dell'immagine a Foligno, Ambiente spaziale in Documenta 4, a Kassel. CRSDA, cfr. nn. 51 A 1, 61 A 2, 48-49 A 2, 64 A 2, 67 A 1, 68 A 2.

6 E. Mangini, *Reviews. Milan. Lucio Fontana*, "ArtForum", 56, 7, 2018 (traduzione di chi scrive).

7 C. Roux, *Lucio Fontana in Milan: Immersed in a realm of light and space*, "Financial Times", <[https://](https://www.ft.com/content/9197059c-b57d-11e7-8007-554f9eaa90ba)

www.ft.com/content/9197059c-b57d-11e7-8007-554f9eaa90ba> (traduzione di chi scrive).

8 Si riportano alcuni passaggi particolarmente significativi tratti da una selezione della rassegna stampa (traduzione di chi scrive): "L'innovativa mostra 'Ambienti/Environments' a Pirelli HangarBicocca posiziona Fontana come pioniere delle installazioni e

FIG. 4
Conferenza stampa della
mostra *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca.



FIG. 5
Veduta della mostra
Lucio Fontana. Ambienti/Environments,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca. *Fonti di energia, soffitto di neon*
per "Italia 61", 1961/2017.



degli ambienti immersivi, dimostrando come abbia ampliato i confini dell'arte attraverso il suo uso della luce e dello spazio. Con meticolosa precisione, la storica dell'arte Marina Pugliese e la restauratrice Barbara Ferriani, curatrici della mostra insieme al direttore artistico di HangarBicocca, Vicente Todoli, hanno ricreato nove dei sedici 'Ambienti spaziali' realizzati da Fontana tra il 1949 e il 1968". E. Fullerton, *Lucio Fontana, "Art in America"*, 4/12/2017. "Da qui l'importanza della mostra a HangarBicocca. Il centro artistico che la Pirelli possiede a Milano recupera una dozzina di ambienti creati negli anni

cinquanta e sessanta, alcuni riproposti per la prima volta sulla base delle istruzioni formali (strutture, misure, colori) lasciate dall'artista". A. Molina, *Otra idea del tránsito. Milán recupera las habitaciones, laberintos y corredores de Lucio Fontana, "El País"*, 7/11/2017. "Una mostra inaspettata, stupefacente, rivelatrice. Una mostra senz'altro storica, che si sonda attraverso due *Interventi ambientali* posti all'inizio e alla fine e nove *Ambienti spaziali* riproponendoli in un percorso cronologico che davvero appare come un estraniante viaggio nel tempo: la potenza anticipatrice e visionaria dei lavori li fa sembrare

su "Wallpaper" notò come espandere il corpus di opere ambientali di Fontana ne avrebbe permesso l'ulteriore ripetibilità e dunque godibilità da parte del pubblico nel tempo: "Creati nello stesso arco di tempo in cui Fontana fonda lo Spazialismo, questi ambienti illuminati da neon, dai colori iridati e trascendentali, sono indubbiamente i suoi lavori più avvincenti. Grazie a questa nuova ricerca, sono ora riproducibili per la posterità"⁹.

Nel marzo 2019, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* venne insignita del premio per la categoria Best Impressionist and Modern ai Global Fine Art Awards di New York, confermandone l'eco internazionale. Lo stesso comunicato stampa del premio enfatizzava che

la mostra ha inoltre dimostrato di avere un grande valore per ricercatori, curatori e storici dell'arte. Per esempio, due *Ambienti spaziali* ora esposti alla mostra *Lucio Fontana: On The Threshold* al Metropolitan Museum di New York, in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana, visitabile fino al 14 aprile 2019, sono stati replicati grazie al progetto di ricostruzione di Pirelli HangarBicocca per la mostra di Milano¹⁰.

Prima della mostra di Milano, le occasioni di ricerca ed espositive dedicate agli *Ambienti* erano state rare¹¹. Il destino stesso

incredibilmente attuali", G. Colin, *Sette anni di archeologia per rifare le Stanze di Fontana, "La Lettura"*, 24/09/2017.

"Ecco perché questa mostra avrà un'eco internazionale: perché qui si sfoggia finalmente dal vivo il libro della Genesi della nuova estetica creata da Fontana", F. Bonazzoli, *Luce su Fontana, "Corriere della Sera"*, 20/9/2017. "La rilevanza degli ambienti di Fontana è evidente nel persistere della loro influenza, ben oltre la loro durata temporale. Anche se pochi di noi hanno visto gli *Ambienti* prima d'ora, ci sembrano profondamente familiari", J. Keats, *Lucio Fontana's Architectural Spaces Changed Art Forever - But This Is Your First Chance To See Them, "Forbes"*, 14/12/2017.

9 C. Jansen, *Lucio Fontana's environments shed light on a lesser-known side of his oeuvre, "Wallpaper"*, 4/10/2017 (traduzione di chi scrive).

10 Si veda <<http://globalfineartawards.org/index.php/art-daily-pirelli/>>.

11 L'unico precedente espositivo specificamente dedicato agli *Ambienti* fu *Lucio Fontana. Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments* curato da Germano Celant nel 2012 negli spazi di Gagosian a New York, in occasione

del quale, oltre a tre decorazioni spaziali e al riallestimento dell'originale *Ambiente spaziale* del 1967, realizzato per la Galleria del Deposito di Genova, vennero ricostruiti tre ambienti già riprodotti in precedenza: *Ambiente spaziale a luce nera, 1948-1949; Ambiente spaziale* realizzato per la mostra *Lo spazio dell'immagine* a Foligno nel 1967; *Ambiente spaziale in Documenta 4*, a Kassel, 1968. Circa le ricerche precedenti la mostra milanese si vedano: L. Quattrocchi, *Gli "ambienti spaziali" e i rapporti con l'architettura nel secondo dopoguerra*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), a cura di E. Crispolti e R. Siligato, Milano 1998, pp. 162-173; L. Caramel, A. Pansera, G. Zanchetti, *La Triennale, la luce, in Centenario di Lucio Fontana*, catalogo delle mostre (Milano, PAC - Triennale - Museo Diocesano - Museo della Scala - Accademia di Brera), a cura di E. Crispolti, Milano 1999, pp. 146-199; P. Valenti, *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche, 1964-1968*, Genova 2009; M. Venanzi, *Fontana e lo spazio: aspetti innovativi dalle opere*

degli *Ambienti* originali aveva contribuito a creare questo vuoto nella ricerca. Infatti, a eccezione dell'*Ambiente spaziale* del 1967¹², realizzato per la Galleria del Deposito di Genova, tutti gli altri *Ambienti* di Fontana furono smantellati al termine delle rispettive esposizioni in quanto opere sperimentali e sostanzialmente non commerciabili. Oltre a ciò, la marginalizzazione del contributo di Fontana alla storia degli ambienti era anche dovuta agli interessi del sistema artistico statunitense, che negli anni sessanta aveva identificato nell'Environment l'evoluzione naturale di un linguaggio nazionale nato dalle dimensioni immersive dei dipinti dell'Espressionismo astratto¹³.

Nel 1976 Germano Celant curò la sezione *Ambiente/Arte* per la XXXVII. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, delineando una prima, pionieristica, storia degli ambienti dove Fontana era inserito tra i precursori con l'*Ambiente spaziale* di Foligno del 1967, ricostruito per l'occasione da Gino Marotta e attribuito in catalogo erroneamente al 1960¹⁴.

Per contro, l'anno successivo, all'interno della retrospettiva su Fontana curata da Erika Billeter al Guggenheim Museum di New York dall'ottobre al dicembre 1977, non vennero allestiti *Ambienti* e Jan van der Marck, curatore della retrospettiva di Fontana al

ambientali di Lucio Fontana, tesi di dottorato, Università IUAV, Venezia, 2012; M. Pugliese, "Pour la première fois en Italie et dans le monde". *L'Ambiente Spaziale a luce nera et ses rééditions*, in *Lucio Fontana. Rétrospective*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art moderne), a cura di C. Kazarian e S. Gokalp, Paris 2014, pp. 165-173; M. Pugliese, *Il cielo in una stanza. La Struttura al Neon di Fontana e Pigment Pur di Klein al Museo del Novecento*, in *Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento), a cura di S. Bignami e G. Zanchetti, Milano 2014, pp. 135-143; M. Pugliese, "Per la prima volta in Italia e nel mondo". *Gli ambienti di Lucio Fontana. Ricognizione storico documentaria*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine, 2013-2014, Udine.

12 CRSDA, cfr. n. 67 A 3.

13 A. Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York 1966. "Nel novembre 1958 alla Hansa Gallery di New York, quasi dieci anni dopo *Ambiente spaziale a luce nera*, Allan Kaprow ideò degli spazi immersivi progettati per ospitare azioni performative, che chiamò happening. Gli ambienti creati da Kaprow e da altri artisti della scena newyorkese – come Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman – erano

realizzati con materiali di scarto e spesso attivati proprio attraverso tali happening. In una serie di articoli pubblicati su 'Art News' e successivamente raccolti nel volume *Environments, Assemblages & Happenings*, pubblicato nel 1966, Kaprow delineò una genealogia degli ambienti, a partire dai dipinti di Jackson Pollock, creando un collegamento tra questi ultimi, la pittura espansa e l'*assemblage*. L'ambiente indicava quindi un nuovo tipo di opera immersiva, da interpretare come un'espansione dell'iconica pittura 'all over' di Jackson Pollock. Così, grazie al contributo fondamentale di Allan Kaprow, l'ambiente divenne il fulcro di una genealogia nuova e autonoma, che finalmente recise il cordone ombelicale che legava l'arte americana alla tradizione artistica europea", *Inside Other Spaces: Environments by Women Artists 1956-1976*, a cura di M. Pugliese e A. Lissoni, Berlin 2024, p. 28.

14 La mostra fu anticipata da un articolo pubblicato su "Studio International", nel quale Celant, ripercorrendo una prima storia degli ambienti, dedicò poche righe a Fontana citando l'*Ambiente nero* e illustrandolo con una immagine dell'*Ambiente spaziale: "Utopie"* nero del 1964: G. Celant, *Artspace*, "Studio International", 190, 977, 1975, pp. 119-120.

Walker Art Center nel 1966 e grande alfiere dell'importanza della sua opera ambientale, sottolineò quanto l'assenza di tali opere nella mostra newyorkese fosse deleteria per la ricezione internazionale dell'artista¹⁵.

In che modo si possono quindi rimettere in discussione equilibri ormai storicizzati circa la ricezione di un artista e in che modo una mostra può contribuire allo scopo? Considerando la storia espositiva di Fontana, appare evidente come, dopo *Lucio Fontana Ambienti/Environments* a Pirelli HangarBicocca, molte mostre monografiche a lui dedicate abbiano incluso la presenza di almeno un ambiente, fatto che in precedenza era occasionale¹⁶. E tra queste, una, *Lucio Fontana: Walking the Space: Spatial Environments 1948-1968* allestita nel 2020 negli spazi della galleria Hauser & Wirth a Los Angeles con la curatela di Luca Massimo Barbero, è stata dedicata monograficamente al tema anche in virtù delle ricerche condotte per la mostra milanese¹⁷.

Un altro dato significativo riguarda la presenza online, e sui social media in particolare, di immagini di *Ambienti* fontaniani.

15 J. van der Marck, *Lucio Fontana at the Guggenheim*, "Art in America", LXVI, 2, 1978, p. 134.

16 Elenco delle mostre con *Ambienti* post-2017 condiviso generosamente dalla Fondazione Lucio Fontana: T. Sehgal, T. Oberender, *Welt ohne Außen. Immersive Spaces since the 1960s*, Berlino, Walter Gropius Bauhaus, 8 giugno-5 agosto 2018; Jean-Marie Gallais, Michaël Foessel, *Peindre la nuit*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 13 ottobre 2018-15 aprile 2019; I. Candela, *Lucio Fontana: On the Threshold*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 gennaio-14 aprile 2019/Bilbao, Guggenheim Museum, 17 maggio-29 settembre 2019; L.M. Barbero, *Lucio Fontana: Walking the Space: Spatial Environments 1948-1968*, Los Angeles, Hauser & Wirth, 13 febbraio-13 settembre 2020; S. Davidson e R. Zaki Farsi, *Light upon Light: Light Art since the 1960s*, Riyadh, Noor Riyadh, 18 marzo-12 giugno 2021; C. Huizing, *Lucio Fontana: De Verovering Van De Ruimte*, s-Hertogenbosch, Design Museum Den Bosch, 3 ottobre 2021-23 gennaio 2022; D. Eccher, *CRAZY. La follia nell'arte contemporanea*, Roma, Chiostro del Bramante, 19 febbraio 2022-8 gennaio 2023; V. Brun, *Nanda Vigo, l'espace intérieur*, Bordeaux, Madd – Musée des Arts décoratifs et du Design, 7 luglio 2022-8 gennaio 2023; M. Pugliese, A. Lissoni, *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists. 1956-1976*, Monaco, Haus Der Kunst, 8 settembre 2023-10 marzo 2024; F.

Stocchi, M. Pugliese, A. Lissoni, *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists II. 1956-2010*, Roma, MAXXI, 24 settembre 2024-3 novembre 2024; C. Kazarian, C. Lévêque-Claudet, *Immersion. Les origines: 1949-1969*, Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 4 novembre 2023-3 marzo 2024; Korean research Institute of Contemporary Art in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, *Lucio Fontana. Spatial concept*, Gangneung City, Sorol Art Museum, 14 febbraio 2024-14 aprile 2024; P. Campiglio, B. Decron, *Lucio Fontana. Un futuro c'è stato / Il y a bien eu un futur*, Rodez, Musée Soulagès, 22 giugno-3 novembre 2024; R. Mönig, B. Eickhoff in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, *Lucio Fontana. Erwartung*, Wuppertal, Von der Heydt Museum, 5 ottobre 2024-12 gennaio 2025; M. Carminati, F. Mazzocca, A. Morandotti, P. Zatti, *Il Genio di Milano. Crocevia delle arti della Fabbrica del Duomo al Novecento*, Milano, Gallerie d'Italia, 23 novembre 2024-16 marzo 2025.

17 "La fondamentale ricerca intrapresa per la mostra *Lucio Fontana Ambienti/Environments* – tenutasi a Milano, a Pirelli HangarBicocca, nel 2017-2018 e curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí – unita ai risultati dei cataloghi ragionati ha restituito la pluralità, l'originalità e la ricchezza degli ambienti spaziali di Fontana", *Lucio Fontana: Walking the Space: Spatial Environments*, catalogo

Mentre un tempo le ricerche iconografiche su Lucio Fontana online rimandavano sostanzialmente solo a *Buchi, Tagli* e ceramiche, dalla mostra milanese in poi la presenza in rete degli *Ambienti* è aumentata vertiginosamente, rendendo visivamente pervasivo anche quel segmento della ricerca di Fontana¹⁸.

In effetti, lo scarto percettivo rispetto all'immaginario fontaniano è forse il punto centrale della questione. Si è infatti trattato di una mostra che grazie a nuovi dati e alla ricostruzione di *Ambienti* perduti ha rimesso al centro il *corpus* di opere che Fontana stesso riteneva essere l'esito più importante della sua ricerca¹⁹.

L'estesa campagna di ricerca condotta per anni con Barbara Ferriani in oltre venti archivi nazionali e internazionali ha fatto emergere molteplici fonti di natura composita che hanno permesso di modificare, con l'approvazione della Fondazione Lucio Fontana, gli *Ambienti* già riprodotti in precedenza e di ricostruirne altri, quali ad esempio *l'Ambiente spaziale* per il Walker Art Center o *l'Ambiente spaziale a luce rossa* per lo Stedelijk Museum, ovvero opere che hanno mostrato in modo inequivocabile il valore anticipatorio della ricerca fontaniana enfatizzando aspetti fino ad allora non noti dell'approccio dell'artista allo spazio. Si allude qui all'utilizzo di elementi percettivi stranianti per lo spettatore, come il pavimento di gomma dell'ambiente per il Walker Art Center, scelto per provocare disequilibrio nello spettatore²⁰ [FIG. 6].

della mostra (Los Angeles, Hauser & Wirth), a cura di L.M. Barbero, [Zürich] 2021, p. 20 (traduzione di chi scrive). Si veda anche M. Pugliese, B. Ferriani, *Lucio Fontana at Pirelli HangarBicocca, 2017-2018: The Story of a Philological Exhibition*, ivi, pp. 154-160.

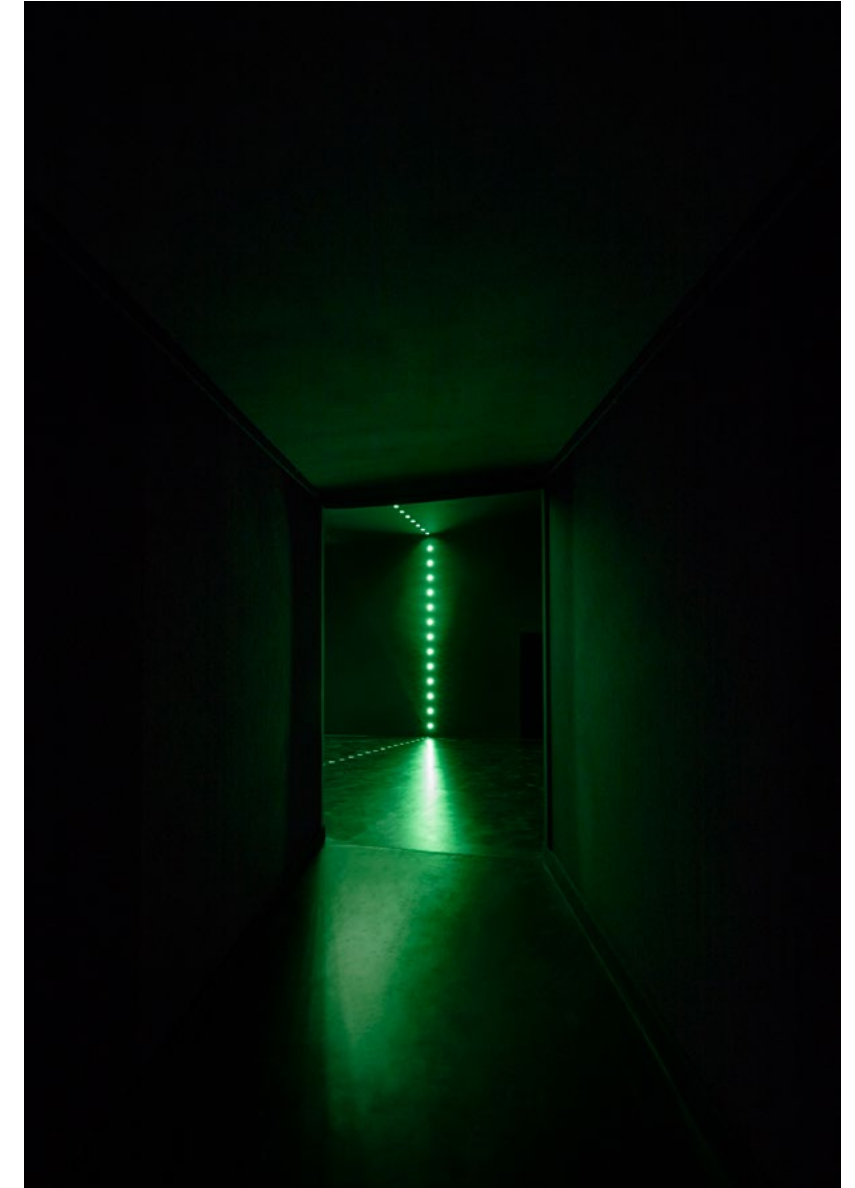
18 A titolo esemplificativo si noti come su Instagram la ricerca #luciofontanaenvironments riporti oltre 5000 immagini che rimandano in larghissima parte alla mostra di Pirelli HangarBicocca.

19 M. Pugliese, "Per la prima volta in Italia e nel mondo", cit., pp. 32-33 e 106-107.

20 Vedi il paragrafo *Instabilità e disequilibrio* nel testo di M. Pugliese, in *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, cit., pp. 30-34. Anche Enrico Crispolti, referee della tesi di dottorato di chi scrive, evidenziò l'apporto della ricerca nel proporre una nuova lettura dell'opera di Fontana: "Ne consegue non soltanto un notevole e apprezzabilissimo accrescimento delle conoscenze documentarie relative ai singoli eventi, con la ricaduta di una migliore comprensione in particolare delle ultime proposte

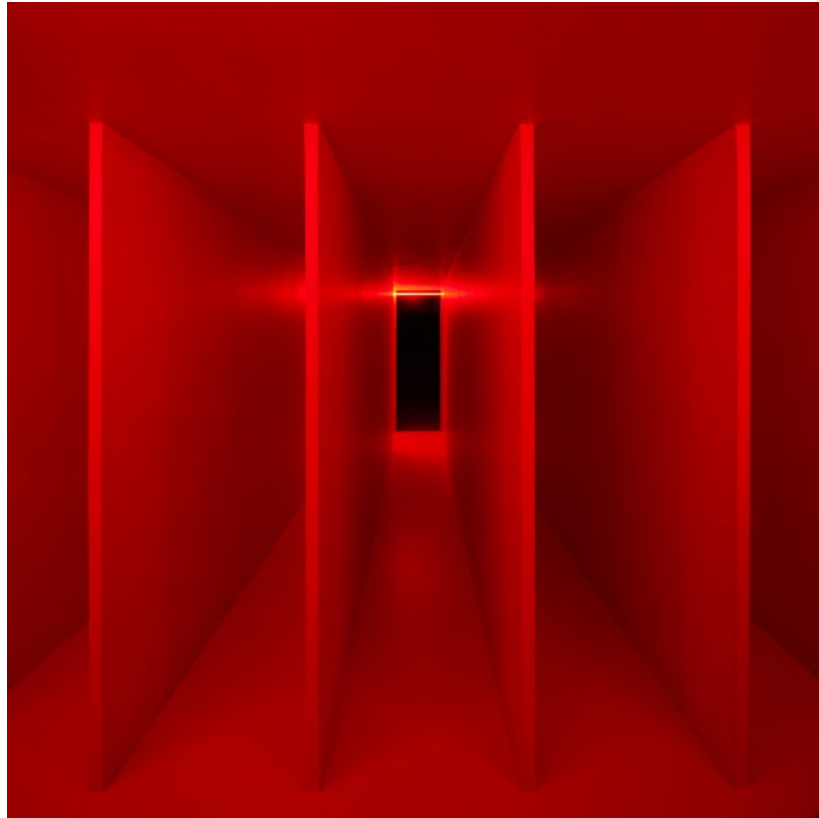
(per lo Stedelijk ad Amsterdam, e per il Van Abben ad Eindhoven, 1967); e con la considerazione di un ambiente finale finora dimenticato, connesso a un tandem espositivo con Nanda Vigo (1968, Galleria Polena, Genova). Ma in particolare un consistente stimolo per una crescita interpretativa della loro effettiva fenomenologia, caratterizzandone le diverse declinazioni di suggestioni psicologico-percettive. Da quelle già evidenti nell'ambiente del 1949 a quelle, finora irrilevate, di disequilibrio e instabilità percettiva nella relativa pavimentazione: dal pavimento di gomma nell'ambiente di Minneapolis, 1966, a quello leggermente inclinato nell'ambiente a Foligno, 1967 (in evidenti nessi in particolare con le intenzioni dei giovani del Gruppo T, milanese, da Fontana peraltro molto apprezzati)". Enrico Crispolti, *Osservazione quale Referee su tesi di Dottorato di ricerca*, Università degli Studi di Udine, della dr. Marina Pugliese, su "Gli ambienti di Lucio Fontana. Ricognizione storico documentaria", Roma, 26 gennaio 2014.

FIG. 6
Veduta della mostra
Lucio Fontana.
Ambienti/Environments,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca. *Ambiente
spaziale*, 1966/2017.



O ancora, all'immersione monocromatica e all'innovativa suddivisione in corridoi dell'*Ambiente spaziale a luce rossa* realizzato nel 1967 (FIG. 7), molto simile, come notato anche da Constance Lewallen, al più tardo *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)* del 1970 di Bruce Nauman²¹.

Resta forse ancora da compiere un passo ulteriore: fare sì che sia riconosciuto in modo inequivocabile il contributo di Fontana alla storia globale degli ambienti, scardinando la narrazione nordamericana che tuttora prevale in letteratura.



FIGG. 7-8
Vedute della mostra
Lucio Fontana. *Ambienti/*
Environments, 2017, Milano,
Pirelli HangarBicocca.
In FIG. 7 *Ambiente spaziale*
a luce rossa, 1967/2017; in
FIG. 8 Lucio Fontana
e Nanda Vigo, *Ambiente*
spaziale: "Utopie" per la XIII
Triennale, 1964/2017.

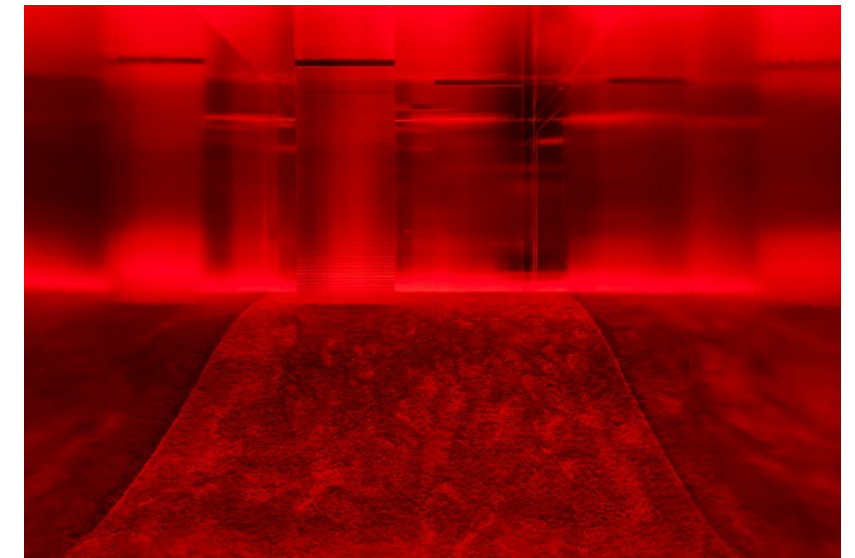
21 "A partire dal 1949, Lucio Fontana iniziò a sperimentare in Italia delle installazioni da lui definite *Ambienti spaziali*, che venivano quasi sempre smantellate dopo le esposizioni. Un *Ambiente*, in particolare, è rilevante per questa discussione, l'*Ambiente spaziale a luce rossa* (1967): composto da una serie di stretti corridoi dipinti di rosso e illuminati da una luce rossa a sua volta, stabiliva un percorso predefinito per il visitatore ed era progettato per alterare le percezioni

attraverso effetti cromatici. Sebbene si possano trovare altri esempi isolati di questo tipo, nessun artista ha portato avanti una ricerca così continuativa sui corridoi e le installazioni correlate come Nauman, e nonostante queste ultime formino un corpus distinto, a livello esperienziale sono intimamente legate all'opera dell'artista nel suo insieme", C. Lewallen, *Full Circle*, in C. Lewallen, D. Bowen, *Bruce Nauman. Spatial Encounters*, Oakland 2019, pp. 9-11.

In occasione della mostra milanese Barbara Casavecchia su "Art-Review" sottolineava come *Lucio Fontana Ambienti/Environments* avrebbe portato a un ripensamento dell'approccio alla storia degli ambienti: "Ricostruire la storia dimenticata nel campo degli ambienti, della luce e dello spazio implica anche espandere le cronologie dell'arte e ridefinire le genealogie. Alcuni dei suoi lavori anticipano quelli di Dan Flavin, Allan Kaprow e Bruce Nauman. E non si tratta di stabilire chi ha 'inventato' che cosa, ma di ricollocare la nascita di una forma d'arte su una scala più ampia: di muoverla non dal margine al centro, come aveva fatto Julie H. Reiss nel suo famoso libro sulle installazioni, ma dal centro al margine"²².

In effetti, dopo la mostra a HangarBicocca, due occasioni espositive – *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976*, co-curata nel 2023 da chi scrive con Andrea Lissoni, e *Immersion. Les origines: 1949-1969*, co-curata nel 2024 da Choghakate Kazarian e Camille Lévêque-Claudet – sono state dedicate agli ambienti e alla loro storia, riconoscendo in entrambi i casi il ruolo centrale di Fontana²³.

La mostra allestita negli spazi di Haus der Kunst a Monaco riprendeva gli studi condotti per *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* allargando l'orizzonte grazie a una mappatura visiva delle opere realizzate a livello internazionale per importanti occasioni espositive e/o pubblicate su riviste di settore tra il 1956 e il 1976²⁴.



22 B. Casavecchia, *Lucio Fontana Ambienti / Environments*, "ArtReview", 6/12/2017 (traduzione di chi scrive).

23 Si veda in particolare il testo C. Lévêque, *Theaters of Immersion: Immersive Art*

Exhibitions between 1949 and 1969, in *Immersion. Les origines*, cit., pp. 26-27.

24 G. Rubino, *Visual Timeline 1956-1976 Environments*, in *Inside Other Spaces*, cit., pp. 9-24.



La ricerca e i testi in catalogo confermano il ruolo centrale di Fontana e l'ombra lunga' del suo contributo nell'opera di Nanda Vigo, di Yayoi Kusama e più in generale nella ricerca ambientale condotta in Argentina negli anni sessanta [FIG. 8].

Se quindi già l'artista stesso aveva tentato di rivendicarne la primazia, insistendo per esporre più Ambienti in occasione della retrospettiva del 1967 allestita prima allo Stedelijk Museum di Amsterdam e quindi al Van Abbemuseum di Eindhoven, sarà sicuramente la stratificazione di studi e occasioni espositive comparative di marca internazionale a confermare nel lungo periodo la centralità della ricerca ambientale di Fontana in un contesto globale [FIGG. 9-10]²⁵.

FIG. 9
Veduta della mostra
Lucio Fontana.
Ambienti/Environments,
2017, Milano, Pirelli
HangarBicocca. Ambiente
spaziale con neon,
1967/2017.

25 "In una lettera inedita del 25 gennaio 1967 ad Ad Petersen, conservata negli archivi dello Stedelijk Museum, Lucio Fontana elenca in un francese approssimativo, le opere che vorrebbe allestire nel museo. Dall'elenco si evince l'attenzione agli ambienti

e a un allestimento delle opere che ne enfatizzi l'importanza". M. Pugliese, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, cit., p. 209, nota 113. Mentre infatti la mostra olandese incluse tre ambienti, Fontana in origine aveva previsto di allestirne quattro (ivi, pp. 34-35).

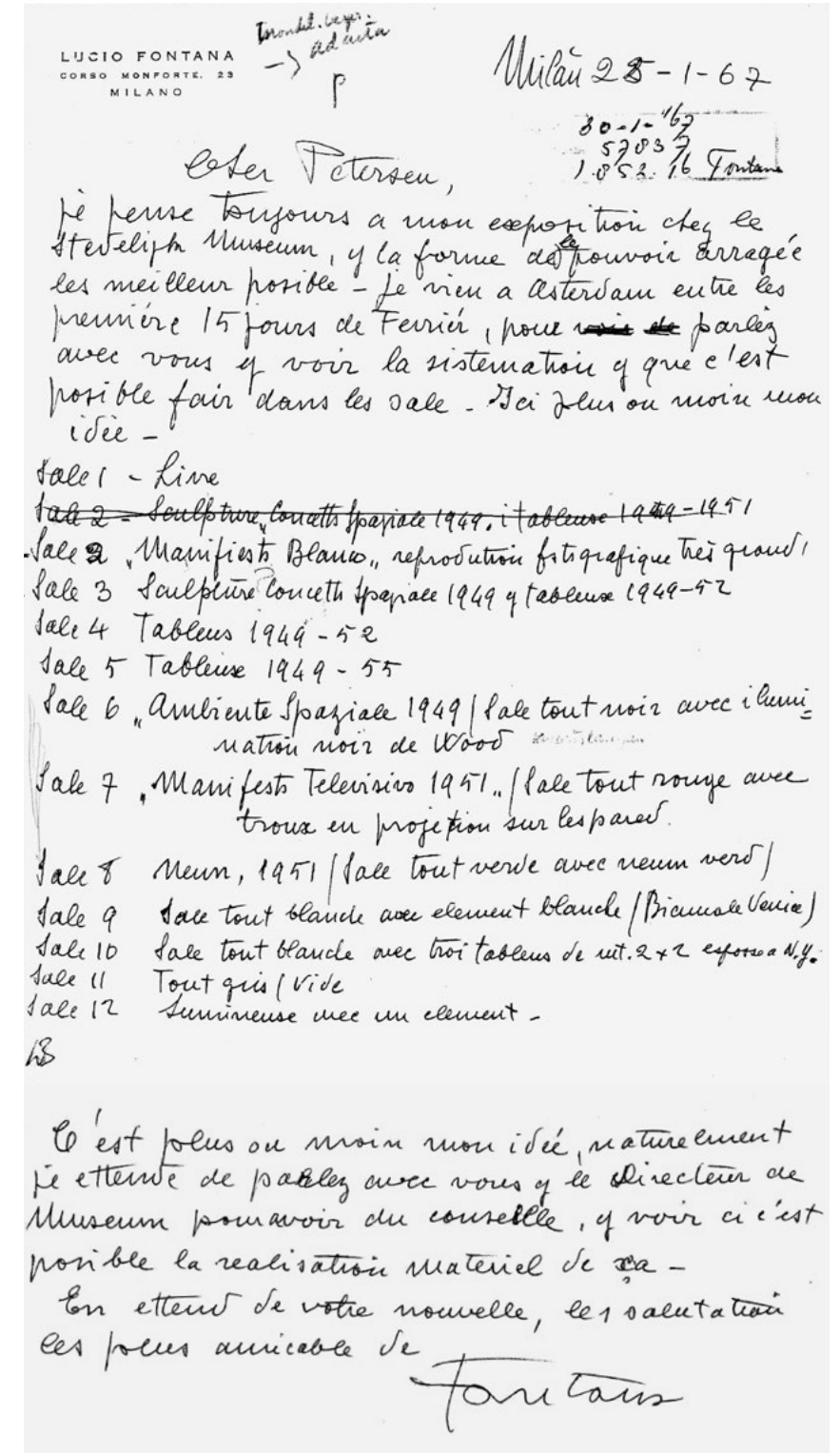


FIG. 10
Lettera di Lucio
Fontana a Ad Petersen,
25 gennaio 1967.

LUCIO FONTANA: SCULPTURE ALLA GALLERIA HAUSER & WIRTH DI NEW YORK: LA PRIMA MOSTRA DI SCULTURE DELL'ARTISTA NEGLI STATI UNITI

Cristina Beltrami

Lucio Fontana: Sculpture, inaugurata nell'autunno del 2022 nella sede newyorchese della galleria Hauser & Wirth a cura di Luca Massimo Barbero in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, nasceva fin dal suo immaginarsi sotto ottimi auspici: per felice coincidenza, infatti, gli spazi della mostra che per la prima volta presentava al pubblico americano Lucio Fontana nella sua complessità e nella sua profonda natura di scultore coincidevano con le sale della Galleria Martha Jackson che, nel 1961, ospitò la prima personale statunitense dell'artista¹.

Lucio Fontana: Sculpture ha dunque riportato in quegli stessi luoghi lo scultore italo-argentino con quasi un'ottantina di opere da leggersi nella prospettiva della sua intera carriera, con la volontà di dimostrare come Lucio Fontana, a dispetto della sua fama legata all'invenzione del 'taglio' (1958), abbia per lungo tempo indagato la scultura, non intesa certo in senso tradizionale ma piuttosto come una riflessione del rapporto tra forma e spazio.

Per scelta curatoriale e pur nella consapevolezza dei costanti ritorni e rimandi nella carriera fontaniana, la mostra seguiva un percorso cronologico con l'unica eccezione della prima sala che, in omaggio alla città e alla coincidenza con la personale del 1961, apriva con lo spettacolare *Concetto spaziale, La luna a Venezia*² e con alcuni schizzi – *Cateratte a New York, Cateratte a New York, New York a mezzogiorno, New York di notte dal grattacielo, Pianta di New York di notte*³ – che Fontana traccia di getto, veri capolavori di immediatezza dalle linee graffiate, realizzati quasi in reazione allo sconcertante contatto con New York. Essi sono altresì il primo abbozzo di quella che sarà l'intensissima serie delle *New York*, i cui tagli su lastre di metallo cercano soluzione al quesito che investe l'artista non appena giunto negli Stati Uniti: "Come faccio a dipingere questa terribile New York?"⁴.

L'Archivio della Fondazione Lucio Fontana di Milano conserva una splendida foto dell'inaugurazione del 1961 che, nel riflesso della vetrina, lascia intuire il profilo di Fontana, *La luna a Venezia* e il pullulare della vita sulla 69^{ma} strada [FIG. 1]. Se alla New York immortalata in quell'immagine veniva presentato un Lucio Fontana pioniere della sperimentazione artistica europea, fornendo loro anche un indispensabile strumento di lettura del-

1 *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, Martha Jackson Gallery, New York, 21 novembre-16 dicembre 1961. La personale del 1961 si articolava in realtà in due mostre differenti: al piano terra Martha Jackson mostrava la serie di dipinti realizzati sul tema di Venezia (1960-1961), mentre al piano superiore il figlio, David Anderson, ospitava

alcuni *Concetti spaziali* tra i quali *le Nature* (1959-1960).

2 CRSDA, cfr. n. 61 O 45.

3 Rispettivamente CROC, cfr. nn. 60-61 DSP 105, 60-61 DSP 112, 60-61 DSP 110, 60-61 DSP 113, 60-61 DSP 111.

4 G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, "Vanità", VI, 13, autunno 1962, p. 52.



la sua opera, ovvero il *Devenir de Fontana* – volume che Michel Tapié pubblicò sempre nel 1961 e che Lawrence Alloway⁵ prontamente tradusse per presentarlo al pubblico statunitense proprio in occasione della personale newyorchese –, la mostra del 2022 approfondiva la produzione plastica di Lucio Fontana, nato e cresciuto in una famiglia di scultori e maturato in una Milano fitta di stimoli, in cui il concetto di scultura diviene quanto mai articolato e variabile.

A partire dalla seconda sala l'esposizione procede dunque in senso cronologico e narrativo, partendo da prove degli esordi, con opere come *Nudo*⁶ del 1926 che mette in luce la doppia radice di Fontana: da un lato l'apprendistato più canonico legato al laboratorio paterno in Argentina e alla lezione dell'Accademia di Brera – in particolare ad Adolfo Wildt –, e dall'altro la precoce volontà di un proprio aggiornamento rispetto a tutti gli stimoli d'Oltralpe, Auguste Rodin *in primis*, ma anche Medardo Rosso e la lezione futurista.

Quasi come un viatico a uso del visitatore che sta per addentrarsi nella densità del meccanismo creativo di Fontana e nell'in-

FIG. 1
Inaugurazione della mostra
Lucio Fontana: *Ten Paintings*
of Venice, 1961, New York,
Martha Jackson Gallery.

5 Lawrence Alloway (1926-1990), che dal 1962 sarebbe divenuto il direttore del Solomon R. Guggenheim Museum, aveva in precedenza curato la personale londinese di Lucio Fontana alla galleria McRoberts & Tunnard nel 1960 e

tradotto in inglese il *Manifesto dello Spazialismo* nel 1961. In relazione al rapporto tra Alloway e Fontana si veda anche il contributo di Paolo Campiglio nei presenti atti.
6 CRSDA, cfr. n. 26 SC 1.

treccio del suo percorso artistico, il curatore ha inserito in questo nodale passaggio della mostra alcune pagine delle *Cronologie*⁷, ovvero delle tavole, schizzate dall'artista stesso, da intendersi come un diario visivo della sua opera dal 1931 al 1960, mai da leggersi in evoluzione 'darwiniana' ma in un costante gioco d'incroci e rimandi.

È questo un primo passaggio necessario per addentrarsi nella complessità della sala stessa, dedicata agli anni trenta, momento della definizione del 'sincretismo' fontaniano, ovvero la capacità dell'artista di tenere insieme gli opposti: figurativo e astratto, tradizione e avanguardia, colore e luce... disorientando sovente la critica coeva.

I suoi busti in terracotta come *Testa di ragazza*⁸ quanto le figure modellate, incise e dipinte su blocchi di terracotta – *Figura alla finestra* e *Figure nere*⁹ – o le tavolette astratte – le tre *Tavolette graffite*¹⁰ – sono raggiungimenti unici che vanno letti sempre in una sorta di continuità poiché "nati da un'identica necessità"¹¹. Lo stesso dicasi per opere appena più tarde, come la *Tavoletta graffita (Madonna)*¹² in cui le *tache* di colore che si staccano visivamente dal supporto inciso definiscono questi raggiungimenti come sculture, e soprattutto li collocano completamente al di fuori dal costrittivo dominio delle arti decorative.

Il meccanismo è ribadito nella parete opposta che tiene insieme la quanto mai radicale *Scultura astratta*¹³ del 1934 – che nell'impiego del filo di ferro già lascia presagire il neon per la Triennale del 1951¹⁴ – con alcune terrecotte realizzate ad Albisola a partire dal 1936 [FIG. 2].

Nel 1936, infatti, Fontana, totalmente sedotto dalle potenzialità della ceramica, dà vita ad "alghe, farfalle, fiori, coccodrilli, aragoste, tutto un acquario pietrificato e lucente. La materia era attraente; potevo modellare un fondo sottomarino una statua o un mazzo di capelli e imprimere un colore vergine e compatto che il fuoco amalgamava"¹⁵.

Sono anni in cui egli definisce quella palette cromatica anti-naturalistica e squillante che diviene cifra distintiva di tutta la sua carriera e che la mostra newyorchese bene esplicita nei rosa, nei gialli e nei celeste dei *Cavalli marini*¹⁶. Il nero assume persino toni riflessati nei due *Vasetti con fiori*¹⁷ del 1937 e sembra liquefarsi nella *Figura sdraiata*¹⁸ proveniente dal Museo Novecento di Firenze. Fontana riserva poi un posto di riguardo all'oro, trattato come uno

7 CROC, cfr. nn. 60-61 DSP 151, 60-61 DSP 152, 60-61 DSP 153.

8 CRSC, cfr. n. 31 SC 12.

9 CRSC, cfr. nn. 31 SC 4, 31 SC 7.

10 CRSDA, cfr. nn. 31 SC 15, 31 SC 16, 32 SC 10.

11 L. Fontana, *Le mie ceramiche*, "Tempo", 21 settembre 1939 (riportata in CRSC, I, p. 150).

12 CRSDA, cfr. n. 34 SC 4.

13 CRSDA, cfr. n. 34 SC 29.

14 CRSDA, cfr. n. 51 A 1.

15 L. Fontana, *Le mie ceramiche*, cit.

16 CRSC, cfr. nn. 36 SC 7 e 38 SC 24.

17 CRSC, cfr. nn. 37 SC 11 e 37 SC 12.

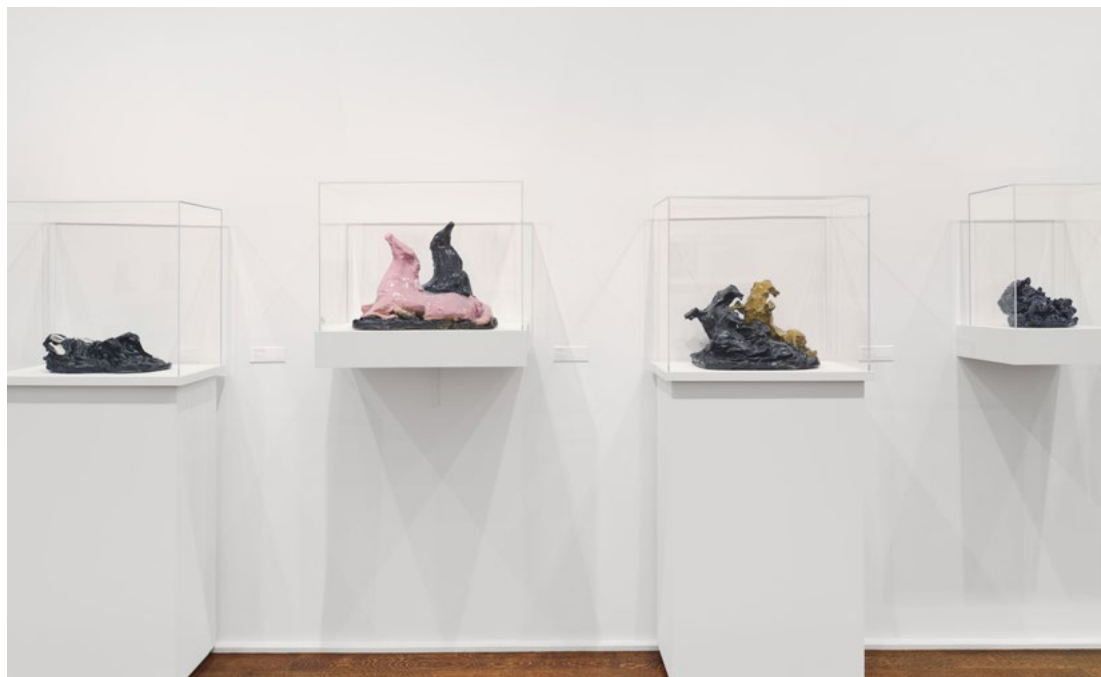
18 CRSC, cfr. n. 38 SC 31.

strumento d'indagine sul rapporto luce e forma, ancora prima che un colore puro.

A segnare il passaggio tra l'esperienza della ceramica di questi anni trenta e gli esiti della scultura post-bellica, questa sala chiude con la *Medusa*¹⁹, una testa fortemente drammatica e dalle dimensioni monumentali che anticipa l'uso spregiudicato della materia tipico degli anni quaranta (e che sarà il protagonista dell'ultima sala del piano terra, sala 4 - the chapel).

Nel 1947, infatti, Lucio Fontana torna in Italia dopo sette anni in Argentina, recando con sé il *Manifesto Blanco*, ovvero uno scritto programmatico di innovazione delle arti e di credo nelle tecnologie: "Noi continuiamo l'evoluzione dell'arte. [...] chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo [...] che orientino una parte delle loro ricerche verso la scoperta di questa sostanza luminosa e plasmabile e degli strumenti che produrranno suoni, che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale"²⁰. Fontana, dunque, stende un testo che è alla base del movimento spaziale proprio in quello stesso frangente in cui conia la definizione di *Concetto spaziale*: titolo con il quale identificherà la sua produzione a venire indipendentemente dal medium espressivo.

FIG. 2
Veduta della mostra
Lucio Fontana: Sculpture,
2022, New York, Hauser
& Wirth Gallery. Da sinistra
Figura sdraiata, 1938;
Cavalli marini, 1936;
Cavalli marini, 1938;
Fondo marino, *Conchiglie*,
1944-1946.



19 CRSC, cfr. n. 36 SC 5.

20 CRSDA, I, p. 111.

Egli rientra in una Milano, devastata dalla guerra, dove riallaccia fin da subito la collaborazione con i grandi architetti del tempo impegnati nella ricostruzione di una città pronta a rinascere dalle proprie macerie.

Emblema di questa forza rigenerativa è la straordinaria *Scultura spaziale* (1947)²¹, presentata all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1948, la prima del dopoguerra, e letteralmente costruita attorno al vuoto. Un bronzo che ha le sembianze di un anello di materia lavica e che esprime tutta la consapevolezza di un'epoca post-atomica per l'appunto, ripartendo dalla natura informale della plastica precedente.

A riprova dell'inesausta energia del modellare la terracotta, l'anno seguente Fontana realizza *Figura femminile con fiori*²²: una scultura figurativa ma al contempo antinaturalistica, fatta di una materia tormentata e che, pur nelle dimensioni imponenti, si mantiene quanto mai distante dal concetto canonico di 'monumentale' per come si era inteso nella scultura europea dell'ultimo decennio.

Due opere presenti in questa stanza tracciano un ponte tra le scoperte degli anni trenta e quanto diverrà il simbolo stesso dell'opera fontaniana: il 'taglio'.

La *Nascita del Sole*²³ è un vaso canopo nel quale il colore diventa elemento che disintegra la massa – memore delle superfici torbide e magmatiche degli anni trenta –, mentre il *Concetto spaziale*, *Iris Clert*²⁴ è una tela sulla quale Fontana esercita un impiego quanto mai estremo dell'oro, sublimando il ritratto della coraggiosa mercante greco-francese in un'immagine mistica, tramutandola per l'appunto in un'icona impreziosita da *cotissi* in vetro policromo. La traccia di un segno così marcato sullo spessore della materia pittorica è il rimando alla grande invenzione del taglio che proprio la geniale gallerista aveva contribuito a far conoscere in Europa, presentando le *Nature* nella sua galleria parigina del 1961, e nel percorso della mostra il suo ritratto rappresenta un preludio a quanto accadrà al piano superiore **FIG. 3**.

Qui l'esposizione si concentra sulla produzione del Fontana maturo, muovendo proprio da quegli anni tra il 1946 e il 1947 in cui l'artista definisce il termine di *Concetto spaziale*, che gli permette di slegare l'opera d'arte dalla necessità di rientrare in un'unica specifica categoria di pittura o scultura. Ricorrendo a una metafora scientifica, rispetto alla storia dell'arte quanto rivelato da Fontana ha il valore di un'invenzione einsteiniana: l'opera scopre la quarta dimensione.

21 CRSDA, cfr. n. 47 SC 1.

22 CRSC, cfr. n. 48 SC 21.

23 CRSC, cfr. n. 38 SC 36.

Il passo successivo è l'invenzione del 'buco' (1949) quale gesto che è possibile agire sui materiali più disparati. Nello specifico la mostra newyorchese approfondiva quest'aspetto dell'indagine fontaniana partendo con un'opera quanto mai emblematica: *Concetto spaziale, il pane*²⁵. Una tavola in terracotta, spessa e irregolare, con una superficie all'apparenza duttile nella quale Fontana affonda il punteruolo seguendo unicamente l'istinto del gesto e abbandonando persino quel minimo tentativo di controllo del posizionamento dei fori che si riscontrava nell'*anilina* di poco precedente (*Concetto spaziale, 1949-1950*)²⁶ ed esposta sulla parete accanto.

La sala successiva appare come un repertorio di superfici possibili sulle quali agire il foro: tela, terracotta o carta, come nei due *Concetti spaziali* (1949)²⁷, oltre a rappresentare singolarmente delle galassie cosmiche, sono stati utilizzati dall'artista anche come strumento d'indagine per alcune sperimentazioni col mezzo televisivo. Fin dalla fine degli anni quaranta, infatti, Fontana è incuriosito da questo nuovo strumento di comunicazione, ne indaga le potenzialità artistiche giungendo persino alla stesura di un *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (1952).

Così le formelle presenti in questa sala, come i *Concetti spaziali*²⁸ sono ancora una volta degli 'schermi spaziali' sui quali l'artista agisce tracciando file di buchi ben calibrati, ne smotta la superficie, crea dislivelli per meglio accogliere l'ombra e rivelare il passaggio ideale dello spazio. È proprio la loro natura di piano che consente a Fontana di manifestarsi infine anche in tutta la sua sensibilità coloristica.

Aspetto quanto mai evidente anche nel *Concetto spaziale*²⁹ del 1957 e nei *Piatti* degli anni cinquanta. I *Piatti spaziali* di Fontana sono infatti dischi di terracotta, agiti con fori e colore (cinque *Concetti spaziali*)³⁰, realizzati tra il 1957 e il 1958 e che questa mostra presenta volutamente con le stesse modalità con cui l'artista le espose nelle due sedi – veneziana e milanese – delle gallerie di Carlo Cardazzo, ovvero punteggiando la parete secondo un ordine cosmico [FIG. 4].

Approfondendo ulteriormente l'indagine fontaniana sul buco, la sala presenta anche due rari *Concetti spaziali*³¹ in vetro policromo: due sculture sferiformi nelle quali l'artista sperimenta l'artificio del forare un materiale per lui inusuale, incandescente in fase di lavorazione e trasparente nel suo stato ultimo.

Sempre a dimostrazione del correre parallelo delle ricerche di Fontana, negli anni cinquanta la critica parla anche di un "Fontana Barocco", narrato qui da alcuni pezzi esposti nell'ultima sala tenuta

24 CRSDA, cfr. n. 61 O 36.

25 CRSC, cfr. n. 50 SC 3.

26 CRSDA, cfr. n. 49-50 B 5.

27 CRSDA, cfr. nn. 49 B 1, 49 B 2.

28 CRSC, cfr. nn. 52 SC 24,

54 SC 20, 57 SC 10.

29 CRSC, cfr. n. 57 SPC 70.

30 CRSC, cfr. nn. 57 SPC 28, 57 SPC 29,

57 SPC 36, 57 SPC 14, 57 SPC 12.

31 AFLF, cfr. nn. 1785/191 e 2963/3.

FIGG. 3-4
Vedute della mostra
Lucio Fontana: Sculpture,
2022, New York, Hauser
& Wirth Gallery. In FIG. 3
da sinistra *Figura femminile
con fiori*, 1948; *Scultura
spaziale*, 1947; *Nascita
del Sole*, 1938; *Concetto
spaziale, Iris Clert*, 1961.
In FIG. 4 da sinistra
Piatti spaziali, 1957;
Vaso spaziale, 1957.



visivamente al centro da un monumentale *Arlecchino* realizzato tra il 1948 e il 1949³² e legato naturalmente alla commissione per l'omonimo cinema milanese. Il tema è peraltro quanto mai attuale nell'Italia del secondo dopoguerra, in piena ripresa del teatro, anche quello più popolare della commedia dell'arte e del quale Arlecchino

32 CRSC, cfr. n. 48-49 SC 3.

è senza dubbio il personaggio chiave, che Fontana rielabora come una creatura inquieta, in una posa distorta, come fosse modellato dal vento. La materia di questa scultura sembra liquefarsi, le braccia diventano filamenti cromatici e ancora una volta, per scelta curatoriale, l'opera è stata volutamente esposta di tergo, mostrando come il tormento della lavorazione della ceramica prosegua anche nell'interno cavo della figura [FIG. 5].

Le pareti della stanza sono invece abitate da alcune *Battaglie*³³ in ceramica – realizzate tra il 1947 e il 1950 – ove i cavalieri combattono con una forza dirompente e, letteralmente, invadono lo spazio a dimostrazione di come il concetto di barocco per l'artista significhi l'abbandono di volumi conchiusi e di perimetri esatti. Sono sculture che, ancora una volta, ribadiscono quel sincretismo fontaniano capace di conciliare l'inconciliabile e bene esemplificato in questa sala anche da un'opera rarissima, come il bozzetto per la V porta del Duomo di Milano³⁴, emblematico della coesistenza tra narrazione e astrazione e pertinente al progetto ambizioso realizzato per il concorso indetto dalla Veneranda Fabbrica del Duomo nel 1950.

FIG. 5
Veduta della mostra
Lucio Fontana: Sculpture,
2022, New York, Hauser
& Wirth Gallery. Al centro
Alecchino, 1948-1949;
da sinistra *Piatti Vecchia
Savona*, 1950-1955; *Battaglie*,
1947-1950; bozzetto per
la V porta del Duomo
di Milano, 1952.



33 CRSC, cfr. nn. 47 FBA 29, 47 FBA 26, 47-48 FBA 9, 49-50 FSV 2.

34 CRSDA, cfr. n. 52 SC 1.

La parete opposta chiude il percorso di questo piano con una serie di piatti 'Vecchia Savona'³⁵ degli anni cinquanta, ennesimo sovvertimento fontaniano della tradizione ceramica di Albisola. In quel centro di produzione della ceramica classica, egli trova alcuni stampi dei piatti cosiddetti 'Vecchia Savona' che recupera, compiendo nuovamente un'operazione concettuale. Con un meccanismo simile al ready-made, egli utilizza il classico stampo polilobato settecentesco – che tradizionalmente veniva dipinto con scene bucoliche – e lo stravolge: ne segna la superficie con solchi, la taglia, ne getta sul piano un grumo di terra che trasforma con rapidità sapiente in figure, in cavalieri, in piccoli busti-ritratto o in nature morte tormentate dai colori innaturali o dai toni tempestosi. Ancora una volta egli fonde pittura e scultura in questi schermi solcati da bassorilievi barocchi; oggetti nei quali il gioco tra luce e ombra fa sì che la scena resti costantemente in movimento.

Al terzo, e ultimo, piano la mostra riporta le monumentali *Nature* di Lucio Fontana in quegli stessi spazi in cui furono presentate nel 1961: da sempre affascinato dai temi del cosmo, inteso come luogo dell'esistenziale e dell'ignoto, Fontana tra il 1959 e il 1961 dà vita a vere e proprie forme celesti, in terracotta prima e in bronzo poi, sulle quali interviene con un solco profondo, una spaccatura dove il vuoto si palesa come un'esplosione che genera la bocca di un cratere.

Si tratta di quelle forme archetipe, sorta di meteorite, che proprio l'intervento di Nico Stringa in occasione di questo convegno³⁶ ha messo in connessione con la probabile conoscenza dell'artista del Parco Provinciale di Ischigualasto, a nord-ovest dell'Argentina sul confine col Cile, in cui il paesaggio è caratterizzato anche da formazioni geologiche sferiche che potrebbero essere state una fonte d'ispirazione per le *Nature* di Fontana. Esse, dunque, vanno intese come forme sulle quali ancora una volta agire i 'tagli', siano le tre monumentali sfere stanti realizzate tra il 1959 e il 1960 – *Concetto spaziale, Natura* (1959-1960)³⁷ – o le quattro versioni aggettanti dalla parete – *Concetto spaziale, Natura* (1959)³⁸ – che paiono come sezioni delle prime benché invece le precedano cronologicamente [FIG. 6].

Quasi in opposizione all'idea di forme nate da paesaggi vulcanici l'ultima stanza della mostra racconta di un Fontana dalla precisione chirurgica. *Concetto spaziale, Teatrino*³⁹, posto prospetticamente al centro del cannocchiale visivo tra le due sale, evoca

35 CRSC, cfr. n. 55 FPS 2 e, AFLF, cfr. nn. 4366/2, 4366/3.

36 Si veda il contributo di Nico Stringa nei presenti atti.

37 CRSC, cfr. nn. 59-60 N 3, 59-60

N 20, 59-60 N 32.

38 CRSC, cfr. nn. 59 N 4, 59 N 5, 59 N 25, 59 N 33.

39 CRSDA, cfr. n. 65 TE 24.

profili simili alle *Nature* ma realizzati con un taglio meccanico; un esercizio di controllo, sia nelle forme che nella posizione dei buchi. Il fondale dei *Teatrini* si conferma ancora una volta come uno schermo sul quale l'artista agisce, ora però la foratura è tracciata e l'andamento dei fori intreccia un dialogo con le sagome e con le loro stesse ombre proiettate sulla tela. È Fontana stesso a scrivere dei *Teatrini* come di "figurazioni dell'uomo nello spazio [...] queste, sarebbero delle forme di abitanti di altri mondi"⁴⁰ calando questa sua ultima invenzione nella cronaca stessa degli anni sessanta, legati alle prime conquiste spaziali.

Questa ultima sala si chiude con opere dall'estetica futuristica come i *Concetti spaziali*, *Ellissi*⁴¹, una nuova serie in legno laccato, eseguita essenzialmente nel 1967 e con modalità quasi meccaniche, che fatalmente rappresentano la fase conclusiva della sua ricerca. Esse sono la sintesi tra pittura e scultura e, insieme ad alcune rare sculture pure presenti – due *Concetti spaziali* del 1968⁴² –, concludono in modo sorprendente l'intero cammino di Fontana proiettandolo verso una modernità ancora oggi attuale [FIG. 7].

La mostra si completava di un catalogo – con una biografia aggiornata a firma di Maria Villa – la cui grafica è stata affidata a Leonardo Sonnoli capace di tracciare un percorso visivo parlante. Inoltre, su precisa richiesta del curatore Barbero, il volume riporta per intero e con immagini ripristinate, il *Fontana* di Erich E. Baumbach⁴³ ovvero la prima monografia bilingue – inglese e francese – che nel 1938 dava conto della carriera unicamente plastica di Lucio Fontana, a prova di come tutto sia nato dalla scultura.

40 L. Grassi, *Lucio Fontana*, "Caffè Club", II, 5, gennaio-febbraio 1968, pp. 12-17.

41 CRSDA, cfr., nn. 67 EL 1, 67 EL 6.

42 CRSDA, cfr. n. 67 SC 3, e AFLF,

cfr. n. 814/1.

43 E.E. Baumbach, *Le Sculpteur*

Lucio Fontana: Un essai analytique, Milano 1938.

FIGG. 6-7
Vedute della mostra
Lucio Fontana: Sculpture,
2022, New York, Hauser
& Wirth Gallery. In FIG. 6
da sinistra *Nature*, 1959;
Concetto spaziale, 1956;
al centro *Nature*, 1959-1960.
In FIG. 7 da sinistra
Concetto spaziale, *Teatrino*,
1965; *Concetti spaziali*,
Ellissi, 1967.



CONCETTO SPAZIALE – UN DISPOSITIVO PER PERFORMARE IMMAGINI PRIME

Gianni Caravaggio

Questo contributo, pur discostandosi dalla tematica di riferimento, viene qui riportato al termine della sezione *Esporre Lucio Fontana: criteri espositivi come letture critiche*, coerentemente allo svolgimento delle giornate di convegno e alla loro organizzazione.

FIG. 1
Ma Yuan, *Walking on Path in Spring*, XIII secolo. Taipei, National Palace Museum.

Ammetto che la proposizione con cui ho intitolato il mio intervento potrebbe sembrare un po' enigmatica, cercherò in questo percorso di dispiegarla come fosse una coperta ripiegata per mostrare tutto il suo panorama.

In un dipinto di Ma Yuan [FIG. 1], artista cinese del periodo Song del XIII secolo, osserviamo a sinistra uno scorcio di paesaggio montuoso dove un monaco contempla lo spazio che si estende davanti a lui. Quello spazio è vuoto, ma lui cosa vedrà? Il monaco immagina il paesaggio o noi, tramite i suoi occhi, evochiamo scenari paesaggistici invisibili?

Scultura spaziale di Lucio Fontana del 1947 [FIG. 2]¹ è costituita da pugni di gesso colorato di nero. La loro forma incerta evoca il senso di una natura primordiale, in cui sembra stagliarsi una figura di schiena che contempla il vuoto racchiuso dalla scultura. Una porzione di vuoto in cui può trasparire l'ambiente circostante.

Entrambe le opere inquadrano e guardano il vuoto, fenomeno indefinito e misterioso ma che proprio per questo ha la capacità di iniziare l'immaginazione.



1 CRSDA, cfr. n. 47 SC 1.

2 Matsuo Bashō (1644-1694) è stato un poeta giapponese del periodo Edo.

Probabilmente il massimo maestro giapponese della poesia haiku.

Per chiarire ulteriormente questa visione di vuoto, invito a considerare uno degli haiku più belli del poeta giapponese Bashō² del XVII secolo:

*Vecchio stagno
una rana si tuffa
un suono d'acqua*

I versi non seguono una connessione logica o consequenziale. Appaiono come tre isole di pietra, una accanto all'altra, eppure stimolano una connessione mentale che si traduce nell'immaginazione di un paesaggio solido generato dal suono dell'acqua. Tale creazione dello spazio a partire da una percezione iniziale sorprendente e inaspettata è l'evento che Roland Barthes in *La camera chiara*³, riferendosi all'analisi di una fotografia, definisce "punctum", distinguendolo dallo "studium" dove nella stessa fotografia si indica ciò che si riconosce e si sa attraverso la sovrastruttura culturale, ovvero la memoria storica culturale nonché la memoria del quotidiano. Tale vuoto come spazio percettivo potenziale nel pensiero zen è denominato 'Mu'.

È grazie a questa dimensione del Mu che vi è stata, nonostante le distanze geografiche e culturali, una profonda familiarità tra alcune espressioni artistiche italiane e giapponesi, come lo Spazialismo e il gruppo Gutai, e successivamente tra il Mono-ha e l'Arte Povera.

Cosa spinge dunque un giovane artista oggi, o, come nel mio caso, all'inizio degli anni novanta, a prendere i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana come punto di riferimento per sviluppare ed evolvere la propria visione artistica? Probabilmente è il senso del mistero, una coscienza dell'incerto che coinvolge l'essere umano nel suo profondo [FIG. 3].

Questa motivazione si pone in contrasto con un contesto culturale in cui l'arte viene sempre più spesso chiamata a svolgere un ruolo illustrativo all'interno di una semplicistica funzionalità sociale.

L'arte contestuale, l'arte relazionale, l'arte partecipativa e l'arte pubblica sono solo alcuni esempi di ideologizzazioni accomodanti di una pretesa funzionalità dell'arte, riemersa negli anni novanta, che continua a dominare la scena culturale e artistica.

La mia scommessa, sin dall'inizio, è sempre stata quella di proporre una visione enigmatica del mondo, contrapposta a una visione meccanicistica in cui tutto, significato e significato, causa ed effetto, è predeterminato.



FIG. 2
Sculptura spaziale, 1947.
Milano, Fondazione
Lucio Fontana.

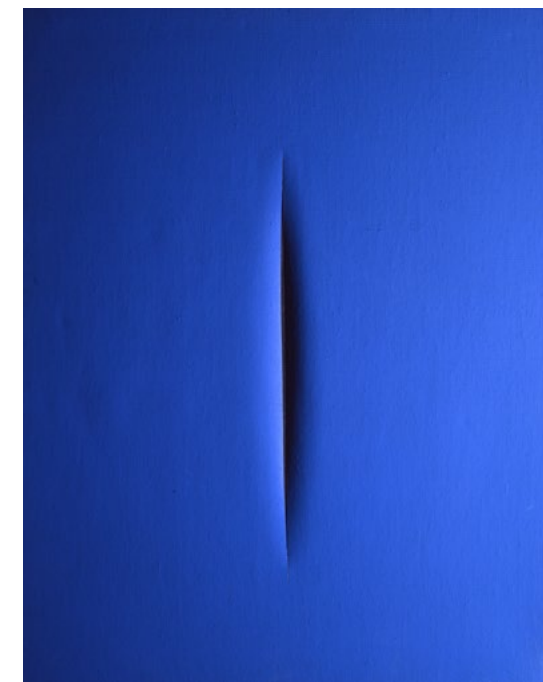


FIG. 3
Concetto spaziale, Attesa,
1967. Collezione privata.

Nell'approccio meccanicistico ci si preoccupa soprattutto che ci sia una conclusione definitiva, come la concezione del *deus ex machina* di Cartesio, mentre io propongo di aprire lo spazio del mistero, che stimola l'immaginazione verso dimensioni non ancora definite.

Possiamo convenire che il mistero non si progetta, ma si accoglie attraverso un ascolto sensibile. In questa predisposizione sensibile può accadere che un'intuizione percettiva faccia risuonare quelle che sono le "immagini prime" sedimentate nella nostra memoria profonda, intorno alle quali si è costituito quell'involucro che chiamiamo essere umano.

Le immagini prime inizialmente potrebbero sembrare il substrato platonico visto nell'iperuranio ma, a differenza dell'idealismo di Platone, rappresentano le immagini che hanno suscitato meraviglia, fin dagli albori della nostra esistenza sulla terra.

3 R. Barthes, *La camera chiara*.
Nota sulla fotografia, Torino 2003.

Nel testo *Per la scoperta di una zona di immagini* del 1958, Piero Manzoni utilizza il termine “immagini prime” attribuendo alla loro percezione, individuale e soggettiva, una natura universale, perché costituiscono le immagini della nostra memoria naturale:

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini da cui esse attingono i loro gesti, e da cui l'artista ricava le “arcai” dell'esistenza organica. [...] e attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini, si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore. [...] Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva è l'unico mezzo di scoperta delle realtà obiettive, l'unico che ci dia la possibilità di comunicazione tra gli uomini. [...] Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime⁴.

Credo che questo testo di Manzoni indichi una profonda comprensione dei *Concetti spaziali* di Fontana, che l'anno successivo prende forma negli *Achromes*. In questo testo Manzoni sembra approfondire e chiarire l'indicazione di Fontana che nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* del 1951 scrive “il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l'intendimento, adotta l'assenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell'uomo. Il subcosciente plasma l'individuo, lo completa e lo trasforma”⁵. Manzoni nel suo testo elabora tale spunto di Fontana, dai toni tipici dei manifesti d'avanguardia, in una riflessione di natura ontologica ed esistenziale.

Come Fontana, anche Manzoni lascia che la naturalezza di un gesto accada sullo spazio della tela; queste tele sono piegate, accartocciate, cucite e tese come i tagli sulla tela di Fontana che creano flessioni concrete e sensuali e anche una variazione naturale di luci e ombre sulla superficie [FIG. 4].

Manzoni chiama queste opere *Achromes*, ‘senza colore’, intendendo ‘prima del colore’, a indicare una condizione iniziale, uno ‘zero’ che stimola l'immaginazione di una realtà possibile. Tale capacità di avvio e di messa in moto dell'immaginazione è condivisa con i *Concetti spaziali* di Fontana.

4 P. Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini*, in *Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea), a cura

di G. Celant, Milano 1992, pp. 53-55.
5 *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Milano 2015, p. 29.



FIG. 4
Piero Manzoni, *Achrome*,
1958-1959. Collezione
privata.

Come per i *Concetti spaziali*, anche per gli *Achromes* l'identità definita dal titolo indica una dimensione che trascende la pura oggettualità.

In Fontana e Manzoni sembra riecheggiare la “pura sensibilità” descritta da Kazimir Malevič nel suo testo sul Suprematismo, *Die gegenstandslose Welt*, pubblicato nella serie “Bauhausbücher” a Monaco di Baviera nel 1927.

Negli *Achromes* come nei *Concetti spaziali* la naturalezza del gesto, che rende sensibile la concretezza fisica della tela, sembra costituire il punto di partenza per le immagini prime, il punto seminale che crea la percezione sensibile evocando le immagini prime della memoria umana a cui egli attribuisce un valore universale.

Anche in questo punto Manzoni nel suo testo sembra formulare in modo approfondito quello che Fontana lascia intendere nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* concludendo con: “Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada”⁶. La sinergia tra individuale e universale, che comunemente si presenta come paradosso, nel chiarificante testo di Manzoni si rivela tale solo in apparenza. Il fatto che ci sia una difficoltà nel percepire tale sinergia tra percezione singolare e la dimensione universale si spiega attraverso il suo carattere aperto e incerto che è poco adattabile alle funzionalità informative che spesso si richiedono all'arte.

6 Ivi, p. 30.

Tale sinergia non risulta di carattere spettacolare perché è essenzialmente di natura intima. Eppure, il rivelarsi delle immagini prime è di vitale importanza: la loro rivelazione allevia l'alienazione moderna dell'essere umano e la sua incapacità di fare esperienza profonda, come denunciato da Walter Benjamin, Martin Heidegger e, prima di loro, Karl Marx nel *Capitale*.

Questa relazione primaria, quando accade, si manifesta in noi con una sensazione emotiva e, al contempo, con una sensazione di incertezza che, in sostanza, caratterizzano l'apertura poetica.

Riflettendo sull'apertura poetica che quando si mostra spesso ci dà la sensazione di incertezza della percezione soggettiva, mi appare intrigante fare un'analogia con il principio di indeterminazione di Werner Heisenberg. Questo concetto fondamentale della fisica quantistica, formulato circa cento anni fa, afferma che il comportamento delle particelle subatomiche è influenzato dall'osservatore, il quale quindi contribuisce alla definizione del mondo fisico. Una visione della natura più intrinsecamente probabilistica, che si pone in netto contrasto con il sistema chiuso della fisica newtoniana, in cui dinamiche, leggi, cause ed effetti sono predeterminati.

Fontana esprime la sua sintonia con tale visione dedicandogli la serie *Quanta*, dal 1959 in poi [FIG. 5]. Le singole forme delle tele sono sagome non precostituite e la costellazione dell'insieme può essere ridefinita in ogni presentazione, chi installa i *Quanta* decide ogni volta la loro disposizione.

L'incomprensione di tale dimensione primaria e aperta fa sì che i *Concetti spaziali*, con i loro buchi e tagli, vengano spesso interpretati come atti distruttivi, come meri atti di superamento della tela nel loro attraversamento dello spazio fuori dalla pittura oppure addirittura come performance teatrali.

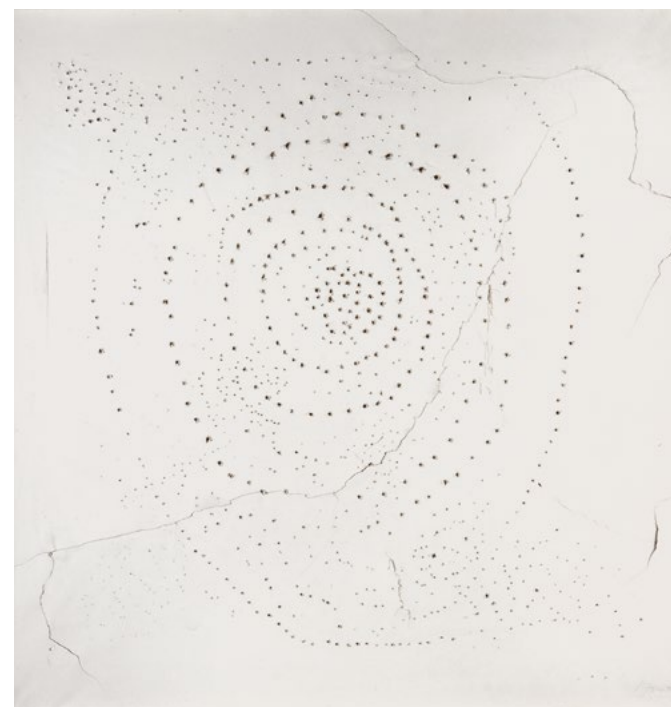
Queste letture sono a mio avviso sostanzialmente errate, perché riducono a mera provocazione un'opera di natura intimista e immaginifica, la circoscrivono a una lettura letterale, tautologica e semplicistica oltre a cadere in una delle letture più devianti dell'arte moderna e contemporanea, ovvero la provocazione.

Se prendiamo la prima tela bucata, *Concetto spaziale* del 1949 [FIG. 6]⁷, osserviamo che quell'insieme di buchi può evocare sia una dimensione siderale sia uno stormo d'uccelli, senza però rappresentare oggettivamente nulla, poiché si sottrae alla raffigurazione.

L'opera non è né letterale né tautologica, non rientra nella definizione di "What you see is what you see", esclamazione tratta da un'intervista con Frank Stella e Donald Judd⁸, in cui si considera

FIG. 5
Lucio Fontana davanti
a *Concetto spaziale, Quanta*,
1959-1960, nello studio
di corso Monforte.

FIG. 6
Concetto spaziale, 1949.
Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e
Contemporanea.



⁷ CRSDA, cfr. n. 49 B 1.

⁸ *New Nihilism or New Art?*, intervista radiofonica, moderata da Bruce Glaser, tra Donald Judd, Dan Flavin e Frank Stella, 15 febbraio 1964.

l'opera come una percezione circoscritta alla concretezza specifica dell'oggetto in uno spazio dato che poi da Donald Judd viene definito come "specific object"⁹ [FIG. 7].

Da un lato è vero che le tele bucate o tagliate diventano oggetti, richiamando in causa la loro oggettualità attraverso la 'rottura' della tela. Tuttavia, Fontana stesso affermava, nell'intervista per *Autoritratto*¹⁰ con Carla Lonzi del 1967, di aver chiamato le sue opere *Concetti spaziali* perché rappresentavano un fatto mentale. Con 'concetto spaziale' Fontana non sta indicando l'oggetto in sé, ma piuttosto la memoria e l'immagine che esso attiva nella mente.

In tal senso, si potrebbe sostenere che la tela bucata o tagliata funge da 'oggetto spaziale' capace di evocare il 'concetto spaziale'. In modo analogo, il senso dello *Socle du Monde* di Manzoni [FIG. 8] non risiede nel cubo di metallo con una scritta sopra, ma nel suo essere un dispositivo che ci invita a immaginare il globo intero retto da esso, inclusi noi stessi.

I *Concetti spaziali* di Fontana possono essere considerati 'dispositivi' che ci predispongono a immaginare le immagini prime, ci predispongono a confrontarci con quel vuoto di certezza.

È importante notare la fondamentale differenza tra il termine 'concetto' usato da Fontana come sofisticato atto di immaginazione, quale erede di una particolare visione mediterranea di una riflessione filosofica fondante, rispetto al suo uso nel pragmatismo oggettualizzante della cultura americana. In questa, infatti, il termine si lega piuttosto alla visione iconoclasta proveniente dal puritanesimo dei padri pellegrini e alla visione pragmatica 'progettuale' con cui gli americani colonizzatori, attraverso la costruzione

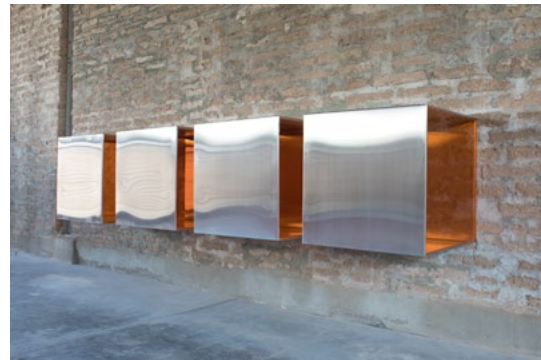


FIG. 7
Donald Judd, *Untitled*,
1966. Marfa, Judd
Foundation.

FIG. 8
Piero Manzoni, *Socle du
Monde*, 1961. Herning,
HEART Herning Museum
of Contemporary Art.

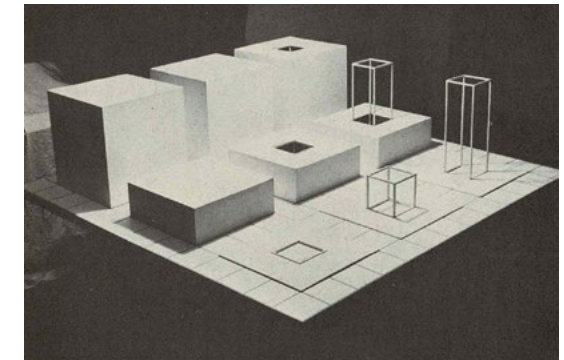
del sistema ferroviario, hanno conquistato gli spazi immensi fino alla West Coast.

Questo aspetto progettuale lo possiamo riscontrare nei *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol LeWitt del 1967. Il carattere modulare delle forme di "Primary structures" (la definizione originaria della Minimal Art) predispone a una pre-visione di uno spazio addizionale.

Quando un artista utilizza una forma concettuale di arte, significa che tutta la pianificazione e le decisioni vengono prese in anticipo e l'esecuzione è una questione di routine. L'idea diventa una macchina che produce l'arte. [...] L'aspetto dell'opera d'arte non è troppo importante. [...] Indipendentemente dalla forma che assumerà alla fine, deve partire da un'idea. [...] L'arte che mira principalmente alla sensazione visiva sarebbe definita percettiva piuttosto che concettuale. [...] Quando un artista utilizza un metodo modulare multiplo, di solito sceglie una forma semplice e facilmente disponibile. [...] Lo spazio può essere concepito come l'area cubica occupata da un volume tridimensionale. Qualsiasi volume occuperebbe spazio. È aria e non può essere visto¹¹ [FIG. 9].

Negli anni settanta, questa attitudine progettuale porta alla sostituzione dell'oggetto significativo con l'oggetto significato. Mentre Joseph Kosuth gioca semioticamente con l'intercambiabilità e l'ambiguità tra significato, significante e segno, nel lavoro di Lawrence Weiner le cose o i fatti concreti particolari si riducono in una proposizione linguistica universale. Lawrence Weiner dichiara nel 1978:

FIG. 9
Sol LeWitt, *Serial Project,
I (ABCD) Set C*, 1967. Otterlo,
Kröller-Müller Museum.



9 D. Judd, *Specific Objects*, in *Art in Theory 1900-1990*, a cura di C. Harrison e P. Wood, Oxford 1996, pp. 809-812.

10 Lucio Fontana, *Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 119.

11 S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in *Art in Theory*, cit., pp. 834-837 (traduzione di chi scrive).

1. THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE WORK
2. THE WORK MAY BE FABRICATED
3. THE WORK NEED NOT BE BUILT¹²

L'indicazione linguistica del concetto diventa possibilità visiva di un lavoro concreto.

Questa divisione tra percezione e concetto non potrebbe esistere per la visione di Fontana, perché il concetto è l'evocazione che può solo partire da uno stimolo percettivo, vale a dire che la percezione sensibile è il veicolo evocativo della dimensione mentale e in quanto tale è necessario per iniziare un'esperienza originaria. Questa visione di Fontana è fondata nell'essenza del pensiero filosofico greco: Aristotele ci introduce nel libro della *Metafisica* con tale precisa indicazione:

Tutti gli uomini per natura (φύσει) tendono al sapere (εἰδέναι). Segno ne è l'amore per le sensazioni (αἰσθήσεων): infatti, essi amano le sensazioni per se stesse, anche indipendentemente dalla loro utilità, e, più di tutte, amano la sensazione della vista: in effetti, non solo ai fini dell'azione, ma anche senza avere alcuna intenzione di agire, noi preferiamo il vedere, in certo senso, a tutte le altre sensazioni. E il motivo sta nel fatto che la vista ci fa conoscere (γνωρίζειν) più di tutte le altre sensazioni e ci rende manifeste numerose differenze (διαφοράς) fra le cose¹³.

Lo stimolo visivo investe il soggetto che percepisce, e di conseguenza la dimensione concettuale di Fontana è soggettiva, ma, come abbiamo puntualizzato in precedenza, è proprio in questa profonda soggettività che sia Fontana che Manzoni vedono la possibilità di una oggettività collettiva. D'altra parte, il rigetto di qualsiasi forma di percezione soggettiva da parte degli *Specific Objects* di Donald Judd e del concettualismo progettuale di Sol LeWitt è reazione al carattere espressivo dell'Espressionismo astratto.

La nostra riflessione sui 'concetti spaziali' richiede ora due chiarimenti: che cosa si intende per 'spazio' e che cosa si intende per 'immagine'? Le due questioni sono strettamente interconnesse. Lo spazio nei *Concetti spaziali* non è inteso come un semplice contenitore e tantomeno come una superficie da riempire, quindi non come una dimensione quantitativa, e questo vale con un riguardo particolare anche per gli *Ambienti spaziali* che Fontana

12 L. Weiner, *Statements*, in *Art in Theory*, cit., pp. 881-883.

13 Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, I, Milano 1993, p. 3.

realizza dal 1949 in poi, come quello del 1967 e ricostruito per la mostra in Pirelli HangarBicocca nel 2017 [FIG. 10]¹⁴. 'Spazio' è qui inteso come quello sconfinamento mentale e immaginativo che trascende qualsiasi forma di quantificazione, spingendosi oltre la dimensione misurabile e scientifica. Nella medesima intervista con Carla Lonzi Fontana afferma: "Vedi, adesso, l'infinito... nella Via Lattea, ormai, sono miliardi miliardi.... Il senso della misurazione, del tempo, è finito"¹⁵. In un altro passaggio della stessa intervista Fontana chiarisce la natura del suo concetto di spazio descrivendo un dialogo polemico con un critico americano, che provocatoriamente gli dice:

"ma sì, ma lei dice... lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio... noi americani, i deserti dell'Arizona, lì"... "Ah" dico "quello è, appunto, lo spazio? Perché allora, guardi, io non sono italiano, io sono argentino e ho la pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona...ma lo spazio non è la pampas, lo spazio è un altro nella testa, capisce? Lei non ha capito niente!"¹⁶

In sintesi, la questione dello spazio per Fontana è rilevante come fenomeno che si forma nella pura immaginazione, ovvero come 'concetto'.

FIG. 10
Ambiente spaziale,
1967/2017.
Veduta dell'installazione
alla mostra Lucio
Fontana. *Ambienti/
Environments*, Milano,
Pirelli HangarBicocca,
2017.



14 CRSDA, cfr. n. 67 A 1.

15 Lucio Fontana. *Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 123.

16 Stralcio della conversazione con Carla Lonzi pubblicata integralmente in *Lucio Fontana. Autoritratto*.

Opere 1931-1967, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), a cura di W. Guadagnini, G.L. Marcone e S. Roffi, Cinisello Balsamo 2022, p. 124.

La questione dell'immagine invece non riguarda una rappresentazione fissa e bidimensionale; non è un cartellone pubblicitario bello e pronto al consumo come descritto nella teoria dei media che sembra sposare la lezione della Pop Art. Vale la pena ribadire che questo processo contemplativo che attiva profonde immagini nel subcosciente, a cui Fontana e Manzoni attribuiscono un valore universale, è diametralmente opposto a quell'idea di universalità che si stava delineando appunto nella Pop Art americana. In quest'ultima, l'universalità è indotta dalla diffusione dei prodotti di consumo di massa, come per esempio la Coca Cola, che, per via di un predominio economico e culturale degli Stati Uniti, hanno potuto formare una sorta di memoria collettiva nel quotidiano. In *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, pubblicato nel 1975, Warhol scrive:

Se c'è una cosa grandiosa dell'America è che qui è iniziata la tradizione in base alla quale i più ricchi consumatori comprano essenzialmente le stesse cose dei più poveri. Tu guardi la tv e vedi la Coca-Cola, e sai che il Presidente beve la Coca-Cola, Liz Taylor beve la Coca-Cola e puoi pensare che anche tu bevi Coca-Cola. Una Coca-Cola è una Coca-Cola e non esiste nessuna somma di denaro che possa garantirti di bere una Coca-Cola migliore di quella che sta bevendo un barbone all'angolo della strada. Tutte le Coca-Cola sono le stesse e tutte le Coca-Cola sono buone. Liz Taylor lo sa, il Presidente lo sa, il barbone lo sa, e lo sai anche tu¹⁷.

L'immagine in relazione ai *Concetti spaziali* è definita dall'atto stesso dell'immaginazione rivelandosi in un'immagine-immaginazione. In questo processo di fruizione, l'immagine viene creata nell'immaginazione di chi guarda e non esiste già pronta, ovvero viene 'performata' dall'immaginazione del singolo individuo per mezzo dell'attenzione, in empatia con la sensibilità concreta dell'opera.

L'atto immaginativo che ci appartiene più intimamente, spesso senza che ne siamo consapevoli, è quello in cui siamo stimolati a 'performare' le immagini prime.

Nel corso del tempo del susseguirsi delle visioni e riflessioni artistiche le immagini che si annidano nel nostro subconscio sono diventate "le immagini prime" per poi essere pensate come "immagine naturale" e infine immaginate come *Immagine seme*.

17 A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol da A a B e viceversa*, Milano 2013.

Alla fine degli anni novanta Luciano Fabro inizia un ciclo di lezioni che intitola: *Immagine naturale* all'Accademia di Brera, in cui medita sull'immagine che ci è intrinsecamente naturale, ovvero un'immagine che, a differenza dell'immagine mediata, fa parte di noi. "L'immagine naturale è quella che viene fuori sia dalla cosa direttamente verso di noi, sia da noi verso la cosa"¹⁸. Anche il pensiero di 'immagine naturale' inquadra quindi l'intimità della relazione tra l'essere umano e la sua dimensione cosmica.

Nell'opera *Attaccapanni di Napoli* della fine degli anni settanta [FIGG. 11-12], la concretezza oggettiva e la naturalezza della stoffa ondulata si abbinano al gioco cromatico della pittura, in cui il colore più scuro è applicato nella parte profonda in ombra e il colore più chiaro nella parte in rilievo, e creano un'immaginazione fisica analoga a quella che si prova quando contempliamo un tramonto. Gli *Attaccapanni* si possono definire come 'l'essere in atto' dell'esperienza del tramonto e in quanto tale richiedono al fruitore di performare tale esperienza attraverso la propria attenzione, percezione e immaginazione.

Nel 2009, mentre lavoravo sulla scultura *Immagine seme* [FIGG. 13-14], annotavo contemporaneamente una breve riflessione dallo stesso titolo. Questa riflessione su Fontana, ma anche su Manzoni e Fabro, rappresenta una presa di coscienza sviluppata nel tempo.

Scrivevo allora:

Quando il seme dell'immagine germoglia, crea in noi l'immaginazione. Infatti, questo germogliare è un atto intimo del fruitore, accade dentro di lui e con lui e attraverso lui. Non ogni immagine, che convenzionalmente chiamiamo immagine, germoglia. La possibile germogliazione dipende dalla sua essenzialità. Credo che questa essenzialità germogliante ce l'abbiamo dentro di noi da sempre; ovvero: l'immagine a cui mi sto cercando di avvicinare è dentro di noi come principio cosmico su cui si è costruito l'involucro 'uomo'. Tale immagine è evocativa, attua una fruizione evocata. La germogliazione è evocazione, l'evocazione

18 L. Fabro, *Lezioni 1996-2002*, a cura di S. Fabro, Milano 2023, p. 165.



FIGG. 11-12
Luciano Fabro, *Attaccapanni (di Napoli)*, 1976-1977. Torino, Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, in deposito permanente presso il Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea.



di un mistero – germoglia in me il mistero di me stesso.
È l'*immagine seme* quello che in passato ho definito
“dispositivo per atti demiurgici”¹⁹.

La mia scultura *Immagine seme* è un vero e proprio dispositivo per immagini prime.

La prima creazione, nella forma di una sottile lastra di marmo nero del Belgio, i cui contorni riprendono silhouette di montagne disegnate in passato, viene appoggiata su un muro bianco. La lastra nera si predispone e attende come una pellicola fotografica di essere impressa. Quindi cartavetro con gesti circolari il muro sopra la lastra e la polvere dell'intonaco bianco cade sulla sua superficie nera impigliandosi e accumulandosi in alcuni punti.

Questo fenomeno effimero potrebbe evocare una nevicata notturna, un cielo stellato o una cascata d'acqua, e si apre in modo evocativo alla memoria delle immagini prime o immagini naturali che nella nostra fruizione performiamo in tutto il loro effimero

FIGG. 13-14
Gianni Caravaggio, *Immagine seme*, 2010, particolare e intero. Reggio Emilia, collezione Maramotti.



19 G. Caravaggio, *Immagine seme*, in *Arte essenziale*, catalogo della mostra (Reggio

Emilia, Collezione Maramotti), a cura di F. Ferrari, Cinisello Balsamo 2011, p. 41.

mostrarsi. Come l'immaginazione delle immagini prime, che non è mai data in un modo fisso e permanente e quindi ci chiede di essere riscoperta, ovvero performata sempre di nuovo dall'immaginazione, così in modo analogo anche il muro sopra la lastra nera deve essere grattato così che l'immagine seme' possa mostrarsi al nostro stupore, germogliare nella nostra memoria. Come se in segreto il termine greco antico ἀλήθεια ('aletheia', che comunemente si traduce con 'verità' ma correttamente dovrebbe essere tradotto con 'non nascosto', 'svelato') ci stesse prendendo per mano in modo da inoltrarci in un ulteriore chiarimento. La traduzione corretta ci indica che ciò che appare, per natura, è prima nascosto.

Lo stupore è nuovo ogni giorno [FIG. 15], del 2008, visualizza questo atto del 'disascondere'. La frase che ho usato per il titolo del lavoro è una modifica di quella di Eraclito "Il sole è nuovo ogni giorno". Posato a terra il foglio di alluminio viene cosperso di talco come fosse un neonato, ovvero come l'idea che è appena nata e che sta per mostrarsi. Il gesto di alzare e bloccare il foglio bucato con un tondino di alluminio, come nella posizione di un'ostrica socchiusa, dischiude letteralmente ciò che esso nascondeva. Tale gesto scopre la nascita dell'immagine – immaginazione di chi guarda con attenzione e che sembra iniziare nell'evocazione cosmica.

La costellazione stellare suggerita è quella del momento della nascita dell'artista e funge qui come presenza dell'idea rivelata.

La condizione della rivelazione è che prima sia velata, e quindi non è sempre accessibile, ma essa accade solo in momenti particolari di attenzione e ascolto.

La nostra attenzione e il nostro ascolto ci predispongono allo stupore, ovvero allo θαυμάζειν ('thaumazein') che per i filosofi greci antichi ha iniziato il pensiero filosofico. 'Thaumazein' rivela 'aletheia', ovvero rivela le "immagini prime", ovvero "l'immagine naturale", ovvero "l'immagine seme", che siamo invitati a performare ogni volta di nuovo nella nostra immaginazione, poiché esse amano nascondersi.



FIG. 15
Gianni Caravaggio,
*Lo stupore è nuovo ogni
giorno*, 2008. Reggio Emilia,
collezione Maramotti.

Copyright e crediti fotografici

Coen

© Gjon Mili/The LIFE Picture Collection/Getty Images. © Succession Picasso by SIAE 2026, [FIG. 2]
Carrara, Laboratori Artistici Nicoli, [FIG. 11]
“Studio Fotografico Luca Carrà” - Si ringrazia la collezione Angelo Calmarini, [FIG. 14]
© Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati, [FIG. 15]
Courtesy © Triennale Milano, [FIGG. 8-10]

Stringa

Otterlo, Museo Kröller-Müller, [FIG. 10]
Ph Bacci, [FIG. 15]
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, [FIG. 4]
Torino, Galleria d'Arte Moderna, [FIG. 1]
Treviso, Musei Civici - Museo Luigi Bailo, [FIG. 7]

Tedeschi

Milano, Comitato Luigi Veronesi e Galleria 10 A.M. ART, ph Mattia Mognetti, [FIGG. 5-7]

Terraroli

Albisola, Archivio Manifattura Giuseppe Mazzotti, [FIG. 1]
Archivio dell'autore, [FIGG. 3-4]

Bianchi

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Cardazzo, [FIG. 3]

Sbaraglia

© eredi Fontana, [FIG. 13]
© ph Luongo, G., 2017, [FIG. 12]
© ph Sbaraglia, D., 2023, [FIGG. 14-15]
Bologna, Biblioteca Universitaria, [FIGG. 5-7]
Buenos Aires, Archivo General de la Nación Argentina, Caja 2865, inv. 133888, [FIG. 2]
Rosario, Archivio del cimitero monumentale El Salvador, digitalizzazione dell'autrice, 2014, [FIG. 4]

Mouguelar

© Carlos Miguel Candia, ph Norberto Puzzolo, [FIG. 5]
Buenos Aires, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, [FIG. 1]
Buenos Aires, ph. Museo Nacional de Bellas Artes, [FIG. 2]
Ittre, Musée Marthe Donas, [FIG. 9]
Ph Andrea Ostera y Laura Glusman, [FIGG. 4,11]
Ph Studio Vandrash, [FIG. 10]
Rosario, Museo de la Ciudad Wladimir Mikielievich, [FIG. 6]
Rosario, ph Silvia Rodríguez, [FIG. 3]

Bochicchio

Albisola, Archivio Tullio d'Albisola, [FIGG. 1, 4-8, 11, 14]

Salvagnini

Courtesy © Triennale Milano, [FIG. 1]
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, [FIGG. 2-3, 5, 8-10, 15] (ph. Giacomelli); [FIG. 13] (ph Ferruzzi); [FIGG. 7, 11]

Campiglio

Perugia, Archivio Daniela Grilli, [FIGG. 2, 12-13]

Bignami

Tolosa, Archives galerie Rodolphe Stadler, les Abattoirs Musée – Frac Occitanie Toulouse France, [FIGG. 1-15]

Turina

Minato, Courtesy of Keio University Art Center, [FIG. 2]
Ph Riccardo Molino, [FIG. 12]
Yayoi Kusama © Tutti i diritti riservati, [FIG. 6]

Nicoletti

© Archivio Enrico Crispolti, [FIG. 8]
Milano, © Archivio Giancolombo, [FIG. 7]

Guzzetti

Minneapolis, Courtesy Walker Art Center Archives, [FIG. 1]; [FIGG. 2-4, 6-8] (ph Eric Sutherland for Walker Art Center)

Kazarian

Parigi, Courtesy Musée d'Art Moderne de Paris, ph Benoît Fougeirol, [FIGG. 2-11]
Losanna, © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, [FIG. 12]

Pugliese

Milano, Courtesy Pirelli HangarBicocca, [FIGG. 1-2, 4-5] (ph Lorenzo Palmieri); [FIGG. 3, 6-7, 9] (ph Agostino Osio)
Courtesy eredi Vigo, [FIG. 8]

Beltrami

New York, Courtesy Hauser & Wirth, ph Thomas Barratt, [FIGG. 2-7]

Caravaggio

© 2026 The LeWitt Estate / ARS, New York. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York, [FIG. 9]
© Gianni Caravaggio, [FIGG. 13-15]
Donald Judd Art © 2026 Judd Foundation / ARS, New York / SIAE, Roma. Image courtesy Judd Foundation, [FIG. 7]
Milano, © Archivio Giancolombo, [FIG. 5]
Milano, Courtesy Pirelli HangarBicocca, ph Agostino Osio, [FIG. 10]
Milano, Fondazione Piero Manzoni, © by SIAE 2026, ph Matteo Zarbo, [FIGG. 4, 8]
Milano, ph Luciano Fabro © Silvia Fabro (Archivio Luciano e Carla Fabro), [FIGG. 11-12]

Per tutte le opere di Lucio Fontana:
© Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2026

La Fondazione Lucio Fontana e la Fondazione Giorgio Cini sono a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda eventuali fonti iconografiche non identificate.

LUCIO FONTANA
Origini e immaginario

A cura di

Silvia Ardemagni
Luca Massimo Barbero
Maria Villa

Atti del convegno internazionale di studi
Lucio Fontana. Origini e immaginario
Venezia, 5-6 dicembre 2024
Fondazione Giorgio Cini



FONDAZIONE LUCIO FONTANA

**Coordinamento editoriale
e cura redazionale**

Valeria Morandi
Caterina Vettore

Progetto grafico

Ilaria Pittassi

**Redazione e traduzione dall'inglese
del testo di Choghakate Kazarian**

Laura Guidetti
Sylvia Adrian Notini

**Traduzione dallo spagnolo
del testo di Lorena Mouguelar**

Andrea Passero

ISBN 979-12-243-2597-0

© Fondazione Giorgio Cini
© Fondazione Lucio Fontana
© gli autori per i testi

Un ringraziamento alle autrici
e agli autori del volume per la loro
disponibilità e per aver reso possibile
la realizzazione di questo libro, così
come agli archivi per aver gentilmente
autorizzato la pubblicazione delle
immagini di loro proprietà.

Un ringraziamento particolare
per l'organizzazione delle giornate
di convegno allo staff dell'Istituto
di Storia dell'Arte della Fondazione
Giorgio Cini e per il supporto offerto
per le medesime a:

INTESA  SANPAOLO

Figura centrale dell'arte del Novecento, Lucio Fontana (1899-1968) ha sviluppato, dagli anni venti alla fine degli anni sessanta, una ricerca segnata da costante sperimentazione e rigorosa coerenza, che ne ha sancito il ruolo di pioniere dell'arte contemporanea. Negli ultimi decenni, studi, mostre e pubblicazioni hanno contribuito a rinnovare e approfondire la lettura critica della sua opera, restituendone l'ampiezza e la complessità. Il volume, che raccoglie i contributi del convegno internazionale *Lucio Fontana. Origini e immaginario*, promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini e dalla Fondazione Lucio Fontana, presenta gli esiti del confronto tra le studiose e gli studiosi partecipanti. Dai suoi esordi in Argentina alle esposizioni che ne hanno consolidato la fortuna internazionale, i saggi ripercorrono l'intero arco creativo dell'artista, offrendo un'istantanea degli studi fontaniani allo stato attuale, così come nuove prospettive interpretative e inediti ambiti di indagine.