

1. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1966

## “Un futuro c’è stato...” Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana

Giorgio Zanchetti

“Una volta le stelle erano stelle, ora non sono che sistemi.  
Non ha più ragione il volo, ma il calcolo.”

Arturo Martini<sup>1</sup>

I. Al di là di ogni trionfalismo e di ogni ostentazione “progressiva”, il Fontana che nel 1965 si rispecchia in quell’*Autoritratto* teso ed esatto, solo apparentemente colloquiale o divagante, restituito da Carla Lonzi, è un caposcuola riconosciuto che riesce ancora a vivere con stupore e con uno stupefacente senso di germinalità gli indubitabili risultati raggiunti. Né nostalgico né patriarca, con un’ironia che non è distacco, egli stesso traccia il più sereno dei bilanci, leggendo senza tragedia il suo estremo approdo di questi anni all’insegna di una categoria che gli è cara: quella di una *crisi* aperta, conciliata e riaperta in un divenire ciclico, ancora lontana dal trasformarsi in maniera superficiale, poiché saldamente ancorata alla crisi storica dell’avanguardia e dell’arte degli anni fra le due guerre.

“Per me è un momento quasi di crisi, ma non di crisi di rinuncia, capisci? Vedendo adesso tutto questo cambiamento totale nell’arte contemporanea nei giovani... perché, ormai, non è più un fatto come trenta anni fa: pittura, non pittura, Modernismo, Futurismo, Avanguardismo... Ormai, credo che la struttura dell’arte, proprio come insieme, è completamente cambiata, no? Io non mi aspettavo veramente questo fiorire, questa evoluzione così rapida e anche così omogenea di tutta una gioventù che è scatenata, si può dire, verso le ricerche nuove. E, allora, un uomo anziano, un artista che, credo, anche riconosce il valore degli altri... non sono un egoista che credo solamente in me, perché ho una collezione aggiornatissima e iniziata anche... resta come frastornato, quasi impotente... e dice ‘ma, io, cosa faccio, adesso?’”<sup>2</sup>.

Benché da queste parole, così come dagli ultimi ritratti di Mulas a Comabbio<sup>3</sup>, emerga con evidenza l’eccezionale capacità di mettersi in scena di Fontana – più consapevole e compiaciuto di quanto non dichiararsi del proprio ruolo di riferimento per la generazione artistica dei Sessanta –, non credo che, come spesso accade per le sue prese di posizione e per le sue dichiarazioni, il suo “ma, io, cosa faccio, adesso?” sia una semplice posa o un atto di

falsa modestia. Al contrario lo sperimentatore avventuroso, talvolta contraddittorio, ma innegabilmente determinato degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta vede ora compiersi un percorso nell’inattesa pienezza d’attualità delle proprie ricerche degli ultimi dieci anni, tra il 1958 e il 1968.

“Poi, un po’ mi rassegnò perché dico ‘beh, in fondo...’ è inutile, la modestia, è anche cretina ‘beh, tu hai già fatto abbastanza, forse i giovani fanno quello che tu volevi fare, che non sei riuscito perché i tempi non erano maturi, li hai forse intuiti’. Si poteva parlare quarant’anni fa di futuro... neanche oggi, cosa sarà il futuro, non lo possiamo dire, però, in questi quaranta anni della mia attività e di quello che vedo nel mondo artistico, un futuro c’è stato, proprio una trasformazione sulla fine del quadro, della pittura: l’arte portata in un fatto, ormai strutturale, ma non in senso costruttivo, strutturale in un senso filosofico. L’arte è andata su un concetto che io avevo sempre immaginato. La mia crisi, adesso, non è una crisi, forse, d’impotenza, è una crisi di maturazione: il *Manifesto spazialista* parla chiaro, dunque siamo quasi arrivati a quello che io aspiravo di fare.”<sup>4</sup>

La ribadita, sorprendente attualità di un innovatore ultrasessantenne<sup>5</sup> finisce in qualche modo per porre l’artista, così come era regolarmente accaduto per il valore anticipatorio del suo astrattismo degli anni Trenta e per la “futuribilità” delle sue prime realizzazioni spaziali, in una sorta di limbo atemporale – ora troppo in anticipo sui tempi e immediatamente dopo già trasformato in canone acquisito – in una prospettiva di eterno anacronismo, alla quale solo gli studi storico-filologici (a partire dalla pionieristica messa a punto di Crispolti<sup>6</sup>) hanno mostrato di volerlo sottrarre. E Fontana sembra, almeno in parte, aver messo consapevolmente a tema, in ogni fase del suo lavoro, questa oscillazione, attraverso un inopinato collegamento dialettico tra la pesantezza e l’incombenza di una materia arcaica, fossile, geologica o meteoritica e la libera proiezione verso lo spazio astronomico, verso il futuro, di un’energia completamente smaterializzata. Già nel gennaio del 1935, scrivendo a proposito della mostra al Milione, Dino Bonardi sembrava rilevare, non senza alcune determinanti riserve sugli esiti raggiunti, questo tratto di una “personalità” artistica tesa tra il culto delle “civiltà spente” e il presentimento dell’“avvenire”:

“Abbiamo sempre conosciuto questo scultore giovane come artista combattivo, avido di nuove esperienze. [...] Lo rammentiamo mettere alla prova le sue bellissime qualità plastiche in cimenti, che non sempre abbiamo approvato. Non impor-



1. A. Martini, *Il bevitore*, 1933-36, GNAM, Roma  
 2. G. Fiorelli, *Calco di cadavere*, 1874  
 3. L. Fontana, *Frammento (Desnudo trágico)*, (1936)

ta. La sua ansia e la sua inquietudine sono state e rimangono evidenti. [...] Il suo passaggio dalla polemica, più o meno indirettamente fantomatica, alla costruzione umana avvenne recentemente con alcune sculture di splendido sentimento plastico. [...] Tuttavia Fontana giunge a veraci risultati. Ciò soltanto in quattro o cinque dei lavori esposti. Ma è già molto. Moltissimo. Tali lavori sono da riconoscere tra le tavolette. Rapportarle, come fatti plastici, al genere dei bassorilievi sarebbe semplicistico, comodo e non vero. Diciamo invece che in questi lavori avviene un riassorbimento di elementi misteriosi. Ciò che in essi riecheggia (è la parola, poiché tali tavolette hanno un accento sostanzialmente lirico) è un malioso, un arcano fascino spirituale. La finenza della fattura [...] sembra affiorare da una segreta personalità dell'artista. Curva – in parte – sul passato di civiltà spente, che ebbero un loro grandioso impeto di trascendenza, e in parte protesa verso un presentito avvenire.<sup>7</sup>

Finendo inevitabilmente per rinviare a un imprecisato futuro un compiuto giudizio critico sulle ultime realizzazioni – in particolare quelle astratte – di Fontana<sup>8</sup>.

2. Tanto nelle tavolette figurate primitiviste, quanto nel sapore archeologico, di frammento fitile indecifrabile, delle sculture astratte, affiorano disparati elementi di distanza (culturale o temporale) che Fontana ha la capacità di vivificare, attraverso

so l'energica immediatezza del modellato, della pennellata o del graffio, restituendo alla sostanza minerale un'energia magmatica primigenia e una conformazione che evoca un indifferenziato organicismo biologico.

Degli stessi anni, tra il 1933 e il 1936, sono le anatomiche laviche, smangiate, della *Sete* e del *Bevitore* di Arturo Martini, alle quali Fontana sembra parzialmente avvicinarsi in opere come *Frammento* (poi nota come *Desnudo trágico*), in gesso e cera, pubblicato nel dicembre 1939 su "Corrente"<sup>9</sup>, ma più ancora nell'uso espressionistico che fa del grés, per trarre dalle fornaci di Mazzotti, ad Albisola, allucinate nature morte o fondali marini. I nudi contorti di Martini hanno l'aspetto tragico e cadaverico di corpi viventi mineralizzati, dove l'improcrastinabile riferimento ai calchi senza tempo delle vittime dell'eruzione di Pompei – colati in gesso da Giuseppe Fiorelli negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento – sembra anticipare la crisi profonda e senza soluzioni poi prospettata nelle sue prese di posizione teoriche, attraverso il raffronto tra oggetto scultoreo e oggetto naturale e attraverso la riflessione sul tema dell'ombra in pittura e scultura<sup>10</sup>, oppure nella realizzazione delle "opere sperimentali" degli anni Quaranta.

Il calco diretto, dal naturale o dalla statua, come esito ultimo e come lampante fallimento di un'arte ormai definitivamente priva di qualunque "tempo e possibilità di miracolo"<sup>11</sup>, torna – in semplice ma puntuale concomitanza cronologica con la nuova

*crisi*, ormai in direzione “spaziale”, del Fontana argentino – nelle considerazioni martiniane raccolte da Antonio Pinghelli nel luglio del 1946:

“In arte ogni castità è impotenza. Abbiamo detto [...] che l’opera d’arte è lo spostarsi da un piano nativo a un piano creativo. [...] Statue e sasso, anche di esecuzione magistrale, sono imprigionati nelle tre dimensioni native e restano sempre un oggetto. [...] Si è detto, è vero, che una statua emana un suo senso arcano, ma esso appartiene a quella metafisica che i sapienti chiamano di terza classe e che si può riscentrare così di fronte alla morte come a qualunque oggetto in disuso. [...] S’è detto che nessuna forma d’arte può compiere opera valida se si esplica fuori della propria essenza creativa, e altrettanto sterile è ogni fatto meccanico. Di tutte le arti, solo la scultura, attraverso un calco, può compiere un’opera. I ritratti romani di Ercolano, la cui origine da calchi è di un’evidenza incontestabile, offrono abbondante dimostrazione; e si potrebbero portare altri esempi. In fatto di possibili modelli, Winckelmann stesso segnalava esemplari di uomini ‘perfetti’ presso i georgiani e i kabardinski, nel Caucaso. Per chi non voglia scomodarsi troppo, c’è oggi il cinematografo a fornire frequenti indicazioni. Un calco di Weissmüller (Tarzan) nella stessa posizione del *Gallo morente* potrebbe riscuotere altrettanta ammirazione.”<sup>12</sup>

L’apparente conflitto tra l’influsso di un modello arcaico, e propriamente archeologico, che ci raggiunge nel nostro presente e il tentativo paradossale di “fermare” nell’istante l’immediatezza esistenziale della realtà si ripropone, con valore nodale, nella polemica su “forma” e “conformazione naturale”, esposta, in funzione equanimente antiavanguardista, antiastrattista e anticontenutista, da Cesare Brandi nel secondo dialogo dell’Elicona, *Arcadio o della Scultura*<sup>13</sup>, avviato a cavallo degli avvenimenti bellici, negli ultimi giorni del 1943, e completato a Roma nel 1951. La policromia e ogni intervento pittorico sulla scultura (che evocano una fondamentale e precoce pratica fontaniana) sono stigmatizzati da Brandi come vezzi inutili e superficiali, ispirati a un fraintendimento dell’antico e del primordiale:

“*Arcadio*. E sia. Riconosco d’aver preso un bel granchio con le sporcature, come tu le chiamavi, che gratifico ogni tanto ai miei busti. Era la plastica indecisa, che mi obbligava a determinare il carattere dell’immagine col flusso artificiale della patina e con qualche segno di bistro o di carminio, quasi come faceva la modella alla fine della posa... *Carminie*. L’archeologia ne ha combinati di guai per voi scultori. Giurerei che è la idolatrata Nefertiti che ti condusse in tentazione, o addirittura



4. L. Fontana, *Conchiglie (Mare)*, 1935-36
5. A. Martini, *Pegaso caduto*, bozzetto per il *Monumento ad Arturo Ferrarin*, 1943
6. G. Fiorelli, *Calco di cane*, 1874

ra la presentazione ‘archeologica’ di sculture ridotte a rudere, con le romantiche, suggestive tracce di policromia. Un culturalismo, insomma.”<sup>14</sup>

Ma pietra del paragone tra l’entusiasmo, tutto sommato ingenuo e poco difendibile, dello scultore Arcadio e l’analiticità moraleggiante di Eftimio, alter ego dell’autore, è proprio, fin dall’apertura, la suggestione visiva e la corretta valutazione estetica dei calchi di cadaveri conservati al Museo di Pompei, in parte colpiti dai bombardamenti:

“*Arcadio*. [...] quei gessi erano qualcosa più che dei resti umani: erano delle sculture. E sculture d’una modernità raccapricciante. [...] e devo aggiungere che mi interessavano assai più, quei miseri gessi, di tutte le rancide copie romane di sculture greche che sono venute fuori dai medesimi lapilli. [...] Nei gessi di Pompei c’era invece un corpo vivo che, soffocato, mezzo sotterrato, cercava di evadere il suo destino, prorompeva da se stesso, frantumava, direi, la sua forma abitudinaria [...]. *Eftimio*. Di male in peggio, mio buon Arcadio, prima asserivi che la conformazione poteva essere di per sé scultura: ora vieni ad ammettere, che sì, in linea generale, ciò non avviene, tuttavia può accadere talora, e non per una volontà formale dell’agente, che in questo caso sarebbe piuttosto il paziente [...]. E con ciò la forma sarebbe altrettanto incosciente e assai più casuale che se si attribuisse senz’altro alla conformazione della natura. [...] Le tue questioni erano solo ovvie in apparenza, perché in realtà agitavano un punto capitale per l’essenza della scultura. Il punto è questo: se la conformazione naturale possa aspirare in scultura a divenire forma: o in che cosa, questa, se ne distingue. [...] Arcadio aveva dunque ragione dal suo punto di vista, perché sostanzialmente, quel che mancava ai suoi gessi per divenire immagine, era di essere elevati a simbolo interiore. Egli integrava anche questa lacuna, così come aveva sviluppato la *figuratività* del gesso dal suo doloroso contorcimento, fermato di colpo sull’orlo della vita. [...] Ed infine, quando Arcadio vantava la superiorità dei gessi di Pompei, si esprimeva certo imperfettamente, ma in sostanza voleva significare che, per lui, i gessi, essendogli ormai costituiti a simbolo, continuavano a materializzargli un’immagine, se pure questa rimaneva ancora da formulare, ed avevano un’attualità, una frequenza interna, che le statue, in quanto stanche repliche di un’immagine già formulata, non avevano più per lui.”<sup>15</sup>

3. Sul versante opposto, quello cioè di una temporalità altrettanto remota, ma proiettata in avanti, in un futuro possibile, è evidentemente imprescindibile per Fontana il riferimento ideale al futurismo, tanto per la febricitante emotività realizzativa e teorica della stagione storica di Boccioni, quanto per la presa visiva dell’immaginario aereo e cosmico, in alcuni esiti propriamente “spaziali”, di Balla, prima, e del secondo futurismo, poi<sup>16</sup>. Se la brutale plasticità della *Costruzione spirale* boccioniana<sup>17</sup> sembra riversarsi direttamente (e con maggior consequenzialità, rispetto ad altri modelli scultorei internazionali) nelle membra granitiche dell’*Uomo nero* (fig. 2, p. 6) e della *Vittoria* del monumento ai caduti di Erba (fig. 3, p. 36) è soprattutto il suggestivo linguaggio delle sue

dichiarazioni di poetica a segnare indelebilmente Fontana, che dagli scritti di Boccioni deriverà in larga parte, ancora nel dopoguerra, gli atteggiamenti illustrati dai manifesti e dalle dichiarazioni dello spazialismo<sup>18</sup>.

È come se Fontana riuscisse, con il suo fare eterodosso, a recuperare anche nelle sue sperimentali opere astratte degli anni Trenta la vitalità emozionale della poetica degli “stati d’animo”, pur acutamente avvertita per il suo naturalismo psicologico e percettivo da Carlo Belli<sup>19</sup>, ritagliandosi uno spazio di libertà e di indipendenza paragonabile a quello assegnato da Giuseppe Marchiori al “corrotture Picasso”, al termine della sua sinossi e della sua lettura critica di *Kn*:

“In sostanza, cubismo, futurismo, metafisica, surrealismo ecc... ‘altro non sono che aspetti variati di quella imitazione della natura, o illustrazione psicologica, che pesano da secoli come un dogma sull’arte’. [...] Quasi contemporaneo al cubismo, anche il futurismo si delinea come un estremo sogno romantico. Boccioni non riesce ad evadere dalla realtà: la sua è ‘una visione della natura filtrata attraverso lo stato d’animo’. La solidificazione dell’impressionismo non è che una nuova convenzione rappresentativa. Il futurismo ha invece un immenso valore come ‘reazione etica’, come ribellione a una politica e a un costume, che stavano conducendo l’Italia alla putrefazione. E non è piccolo merito. Ma nel 1915 cubismo e futurismo sono finiti. [...] Dopo aver letto, con l’attenzione di cui sono capace, questo libro che non mi convince e pure mi è caro, una domanda sorge spontanea: È tutta l’arte fino al 1935? È il frutto di un mostruoso errore, non rilevato neppure dai sommi geni del passato? Il Belli mi risponde: ‘L’arte prima di *Kn* era una cosa, dopo *Kn* è diventata un’altra cosa’. Poi, più deciso: ‘La pittura comincia domani’. [...] Tra la concezione umanistica di Waldemar George (‘l’homme ne peut s’évader de lui-même’) e la concezione platonica e rosminiana del Belli – cioè tra due poli – una voce ironica si leva, quella del corrotture Picasso: ‘l’idée de chercher amena une partie de nos peintres aux abstractions. C’est-là, peut-être, la plus grande erreur de l’art moderne’. Poi la voce diventa superba: ‘Je ne cherche pas; je trouve’. All’arte non si arriva con un atto della volontà. Tuttavia anche *Kn* può essere una via d’uscita per quegli artisti capaci di resistere alle alte quote della creazione pura. Ma guai a coloro che s’illudono di tentare il volo stratosferico a bordo d’una mongolfiera.”<sup>20</sup>

4. Benché l’immagine esemplificativa scelta da Fontana per illustrare l’idea di un punto di vista staccato dalla “terra”, nel suo *Manifesto tecnico* del

1951, sia appunto quella di un “aerostato”<sup>21</sup>, è fuor di dubbio che la sua dimensione “spaziale” sia proprio quella stratosferica o siderale, rilanciando con assoluta originalità la posta terminologica e iconografica del primo e del secondo futurismo. La titolazione “*Concetto spaziale*” – che tradizionalmente si fa risalire, nella sua versione in spagnolo, ad alcuni disegni astratti argentini del 1946, solo parzialmente apparentabili a una ripresa tardofuturista – presenta di per sé una complessità di derivazioni e di aperture concettuali (mi si perdoni la tautologia) che ancora attende un preciso approfondimento. Eppure Fontana dimostra, in più di un’occasione, di assegnare un valore fondamentale (se pur non pienamente consapevole della sorprendente esattezza e tempestività che il termine acquista negli anni Sessanta) a quella denominazione, difendendola gigionescamente rispetto agli appellativi tipologici (quali “buchi”, “tagli”, “oli”, “gessi” ecc.) o colloquiali<sup>22</sup> e, al tempo stesso, mostrandola come derivazione tutto sommato necessaria della sua pluridecennale prassi di scavalco delle categorie disciplinari in arte:

“Era già la fine del quadro, allora, era già l’intenzione dell’oggetto: non li ho chiamati oggetti perché mi pareva troppo materialista, li ho chiamati ‘Concetti’ perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale.”<sup>23</sup>

Ciascuno dei singoli lemmi che compongono il sintagma ha alle spalle una così lunga tradizione d’uso nel lessico della teoria e della critica d’arte, da risultare di per sé poco caratterizzato. Stupisce peraltro che l’espressione risultante, “concetto spaziale”, non sembri essere significativamente documentata prima della sua diffusione da parte di Fontana, dal 1947, e ricorra sempre, poi, in diretta relazione alla sua attività o alle connesse prese di posizione del gruppo degli spazialisti<sup>24</sup>.

Poco più che una semplice concomitanza terminologica esteriore, ma sorprendente, tanto per la paternità quanto per il collegamento al soggetto trattato, è l’uso del termine in un personalissimo articolo enciclopedico dedicato a Boccioni da Mario Sironi nel 1950<sup>25</sup>. Utilizzando la figura di Boccioni come prototipo dell’artista non compreso e respinto dalla propria epoca, Sironi definisce il futurismo come “quel movimento artistico-sociale che, intervenuto a mezza strada nella vita di alcuni, si dimostra oggi più che mai il punto di partenza di tutto lo svolgimento moderno dell’arte in Italia”. E prosegue:

“Nella sua pittura Boccioni cerca di inquadrare la costruzione umana dello spazio. Ciò che mancava appunto all’arte moderna. Egli è contro il cubismo

dell’arte francese, la figura privata delle condizioni della sua vita. Con Boccioni si ritorna ai concetti spaziali più propri dell’arte italiana, mediterranea.”<sup>26</sup>

Il termine è qui ancora legato a un’accezione tradizionale nel linguaggio critico purovisibilista, quella, cioè, del modo di concepire e rendere lo spazio tridimensionale, caratteristico di un determinato autore o, come nel caso in esame, di una tradizione culturale precisamente identificabile. Ma la centralità della misura “umana” nella costituzione dello spazio boccioniano e il riconoscimento del suo ruolo di apripista per le nuove avanguardie del dopoguerra possono suggerire un’eco, certo involontaria, delle contemporanee proposte di Fontana. Non sembra possibile, per la mancanza di dati precisi sulla cultura extra-artistica di Fontana, individuare con esattezza le fonti dalle quali possa aver derivato l’accostamento dell’aggettivo “spaziale” a un termine inusitato come “concetto”, piuttosto che a vocaboli più correnti come “visione”, “forma”, “armonia”<sup>27</sup> o al limite “concezione”. Probabilmente è da escludere (benché l’apporto di Beniamino Joppolo, e prima ancora, forse, di Persico e Belli, possa essere stato determinante nel suggestionare Fontana) una fonte lessicale propriamente filosofica. Verrebbe piuttosto da pensare a una mutazione dal linguaggio caratteristico d’una, più o meno alta, divulgazione fisico-scientifica, in particolare astronomica, alla portata di Fontana negli anni Quaranta, e senza dubbio alla base, anche come spunto visivo, delle sue nuove concezioni formali<sup>28</sup>.

Un esempio in questo senso è rintracciabile in alcuni testi di Werner Heisenberg, destinati “a una vasta cerchia di non specialisti”, raccolti in traduzione italiana in un agile e diffuso volume dei “Saggi” Einaudi del 1944<sup>29</sup>. In *I recenti mutamenti nelle basi della scienza esatta*, che risale al 1934, a fondamento delle applicazioni sperimentali della fisica classica si individuano i “concetti di spazio e di tempo così come noi comunemente li intuivamo”<sup>30</sup>. In *Considerazioni sulla storia delle dottrine fisiche* (1933) Heisenberg prende le mosse dall’analisi del “concetto di materia” e di “spazio” (in particolare di “spazio vuoto”) nella filosofia greca della natura<sup>31</sup>. In *Questioni di principio nella fisica moderna*, del 1935, non compare l’espressione “concetto di spazio”, ma la radice “concett-” (spesso nei sintagmi “concetti usuali”, “concetti della fisica classica”, “concetto di luogo”, “di tempo”, “di materia”, “di velocità”) ritorna, in alcuni passaggi, con la frequenza quasi martellante di diciassette occorrenze in due pagine, caratterizzando in maniera precisa la lessicalità del testo<sup>32</sup>.

In questi e in altri scritti del fisico tedesco – che pure ribadisce più volte la propria intenzione di

limitare il valore generalizzato di radicale rivoluzione filosofico-culturale spesso attribuito, dai non addetti ai lavori, al suo principio di indeterminazione o alle teorie einsteiniane della relatività – si possono inoltre identificare spunti per un paragone, funzionale spesso alla chiarezza didattica, ma non secondario, tra l'approccio alla natura del fisico moderno e l'intuizione artistica<sup>33</sup>:

“Certo [...] non vi è motivo di credere che l'immagine del mondo propria della scienza odierna abbia esercitato un'influenza diretta sui contatti, per esempio, dell'artista con la natura; si può ammettere, però, che i mutamenti avvenuti nelle basi della scienza moderna siano un sintomo di trasformazioni profonde [...], le quali [...] hanno avuto ripercussioni [...] anche per chi cerchi di penetrare nell'essenza della natura con intento creativo o interpretativo.”<sup>34</sup>

E in alcune parole di sintesi di Heisenberg, a proposito dei cambiamenti di prospettiva epistemologica innescati dal rinnovarsi dei fondamenti della fisica moderna, sembra di trovare una consonanza con il profondo isolamento psicologico ed esistenziale evocato da Fontana a proposito del suo *Ambiente spaziale* del 1949:

“[...] le modificazioni operatesi nei fondamenti della moderna scienza della natura possono forse venir considerate come un sintomo dei rivolgimenti avvenuti alle basi stesse della nostra esistenza, [...] sia in mutamenti del nostro modo di vita o delle nostre abitudini, sia in catastrofi esterne [...]. Se [...] si tenta di spingersi fino a queste basi dell'esistenza non più salde e immobili, si ha l'impressione di non peccare eccessivamente di semplicismo dicendo che per la prima volta nel corso della storia l'uomo ha di fronte solo sé stesso [...]. Le tradizionali suddivisioni del mondo in soggetto e oggetto, mondo interno e mondo esterno, anima e corpo non sono perciò più adeguate [...]. Alla nostra epoca spetta quindi evidentemente il compito di familiarizzarsi con questa nuova situazione in tutti i campi della vita.”<sup>35</sup>

“[...] entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti, o forme imposteli [sic] come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect. ect.”<sup>36</sup>

5. Ancor più stringente dei riferimenti terminologici indicati, appare – sul diverso piano, tanto più determinante per Fontana e tanto trascurato, anche

dalla letteratura più recente, della derivazione iconografica – il ricorrente riferimento visivo all'immagine astronomica, per il quale si propone una possibile fonte diretta in un'altra pubblicazione di alto livello divulgativo, plausibilmente accessibile all'artista: il grande atlante astronomico fotografico *Il cielo e le sue meraviglie*, pubblicato a Milano nel 1934 da Pio Emanuelli, per i tipi di Ulrico Hoepli<sup>37</sup>.

L'autore – figura di primo piano dell'astronomia italiana negli anni tra le due guerre, particolarmente attivo anche sul versante della storia della disciplina e della sua diffusione fuori della cerchia degli specialisti<sup>38</sup> – afferma nella prefazione di voler colmare una lacuna editoriale e, in senso più ampio, didattica, caratteristica della cultura italiana del tempo; e lo fa, non a caso, attraverso un paragone con l'editoria artistica illustrata:

“Anche quando qualche grandioso fenomeno celeste, come un'eclisse di Sole, l'apparizione di una cometa, una pioggia di stelle cadenti, attira l'attenzione e suscita l'entusiasmo della parte migliore dei profani, l'assenza di nozioni sulla natura del fenomeno, sulle cause e sulla circostanze, è tale che l'interessamento, [...] cessata la causa occasionale, torna a scomparire. Strana constatazione: mentre ogni persona colta possiede sempre, sulle varie discipline dello scibile umano, un certo corredo di notizie, [...] per l'Astronomia la povertà delle cognizioni è generalmente così marcata da potersi quasi confondere con una completa ignoranza. [...] Per esempio, quale persona che non sia astronomo di professione ha modo di vedere le magnifiche fotografie di corpi celesti che si ottengono con i telescopi moderni? Chi vuol ammirare la riproduzione di un'opera d'arte, sia di Raffaello o di Michelangelo, di Leonardo o di Tiziano, di Donatello o di Masaccio, [...] non ha che a consultare un Atlante di Storia dell'Arte di cui certo non difetta il mercato librario. Ma dove trovare una raccolta di fotografie celesti che mostrino la grande, immensa opera dell'Universo, nelle varie parti costituenti, la Luna, il Sole, i pianeti, le comete, i meteoriti, il mondo stellare, le nebulose gassose e quelle extra-galattiche? [...] A questa lacuna [...] abbiamo creduto opportuno porre rimedio con la pubblicazione del presente Atlante che riteniamo sia unico nel suo genere, non solo in Italia, ma forse in tutto il mondo. L'Atlante è composto di 150 tavole in cui sono riprodotte le più belle fotografie di corpi celesti, prese con i più grandi telescopi d'oggi, e da noi scelte, dopo accurato esame, fra un ampio materiale fotografico.”<sup>39</sup>

Può risultare sorprendente la puntualità, l'ampiezza e, soprattutto, l'estensione temporale della suggestione iconografica che si propone. Eppure, anche



7. Frontespizio di P. Emanuelli, *Il cielo e le sue meraviglie*, Milano, Ulrico Hoepli, 1934  
 8. C. Le Morvan, *Caucaso, Alpi e Polo Nord della Luna*, 12 febbraio 1905, Parigi (Emanuelli, tav. 8)  
 9. L. Fontana, *Soffitto del cinema del padiglione Breda*, 1953, XXXI Fiera di Milano (arch. L. Baldessari)

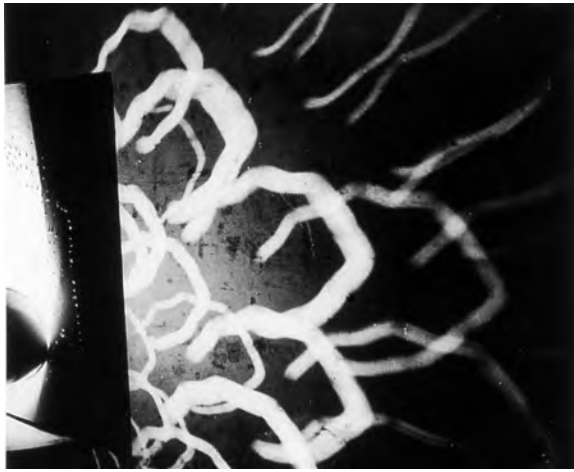
entro il limite dei pochi rapidi confronti visivi, tra i numerosi disponibili, che qui si illustrano, risulta evidente la coincidenza formale, con corrispondenze davvero da “prontuario”, tra le tavole pubblicate precocemente (almeno per l’Italia) da Emanuelli e molte soluzioni visive di Fontana dalla metà degli anni Trenta, ma soprattutto nel periodo spaziale, fino a tutti i Sessanta.

La dichiarata ispirazione grafica alla superficie lunare di molte conformazioni materiche o di alcune strutture di Fontana (come il *Soffitto* del 1953 per il Cinema del Padiglione Breda, di Luciano Baldessari, alla XXXI Fiera di Milano) trovano infatti nelle fotografie telescopiche pubblicate da Emanuelli (1895-1928, tavv. 1-14) un preciso riferimento, di gran lunga anteriore<sup>40</sup> alle immagini delle sonde o, addirittura dell’allunaggio, talvolta citate in proposito. Altrettanto diretto è il collegamento tra le tele, dei primi anni Cinquanta, bucate e variamente elaborate con l’applicazione di sabbia pietre e porporina seguendo un andamento a spirale, e le immagini visivamente e simbolicamente suggestive di “grandi nebulose a spirale” (1898-1910, tavv. 129-132). Un collegamento tanto più pregnante quando si pensi che proprio quei “buchi” (fin dall’esperimento di *Immagini luminose in movimento* realizzato per la RAI nel maggio del 1952) sono ideati per interagire con una proiezione luminosa, creando un vero e proprio effetto di fantasmagoria da “planetario”. Così tanto i *Concetti spaziali* retroilluminati o illuminati da luce radente, con suggestivo effetto espressionistico (fotografati da Attilio Bacci<sup>41</sup>), quanto la citata proiezione tele-

visiva del 1952, ricordano ancora le immagini lunari, ma soprattutto, per il dinamismo e per l’effetto, verrebbe da dire “stilistico”, della scia luminosa, le fotografie delle comete di Morehouse e di Halley (1908 e 1910) riproposte nell’*Atlante* hoepiano (tavv. 63-68).

Meno scontata, ma non meno stringente, la relazione, per restare sul piano di una semplice campionatura, tra alcune riprese di “floculi solari” (tav. 36) e il radicalismo minimale dei “gessi” di Fontana degli estremi anni Cinquanta; tra il segno luminescente dell’*Ambiente spaziale* del 1949, sospeso nell’oscurità al centro di una volta a botte, e alcune tavole composite illustranti particolari di protuberanze solari (tavv. 29-33); tra l’evidente motivo cosmico degli enigmatici disegni a inchiostro che accompagnavano quell’ambiente e le riprese della corona solare durante le eclissi, delle spettrografie di macchie solari o della struttura di nebulose planetarie (tavv. 44,45, 46, 48,119-121); tra le slabbate lacerazioni degli “oli” sovrabbondanti di materia, infine, e le fotografie di grandi gruppi di macchie solari e delle loro trasformazioni (1916-1917) riproposte dall’astronomo romano (tavv. 18-20). Segnano gli opposti estremi cronologici di questo fertile magazzino iconografico alcune suggestioni riscontrabili da una lato in opere degli anni Trenta, dall’altro in opere ormai a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta. Per le prime si segnala come il materismo scabro e l’aspetto di campione geologico comune all’*Uomo nero* e alle figurine policrome in terracotta del 1931, alle tavolette graffite<sup>42</sup>, alle nature morte in grés del 1935-36, alla *Scultura spa-*

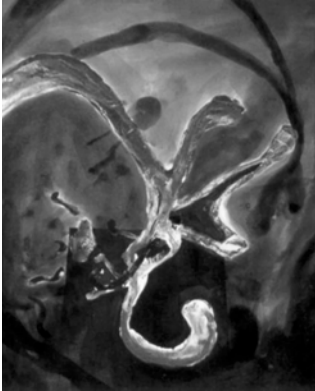




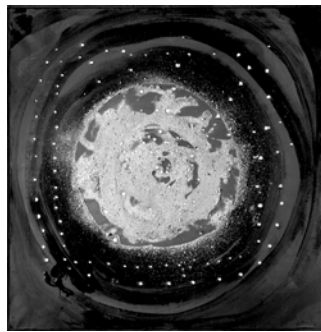
10.



11.



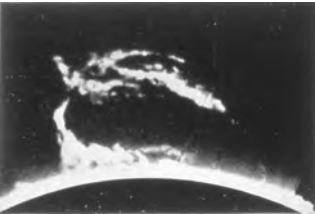
12.



13.



14.



15.



16.



17.

10. L. Fontana, *Esperimento di immagini luminose in movimento*, 1952

11. F. Quéniéssct, *Cometa Morehouse*, 27 novembre 1908, Juvisy, Francia (Emanuelli, tav. 67b)

12. L. Fontana, *Ambiente spaziale*, Milano, Galleria del Naviglio, 1949

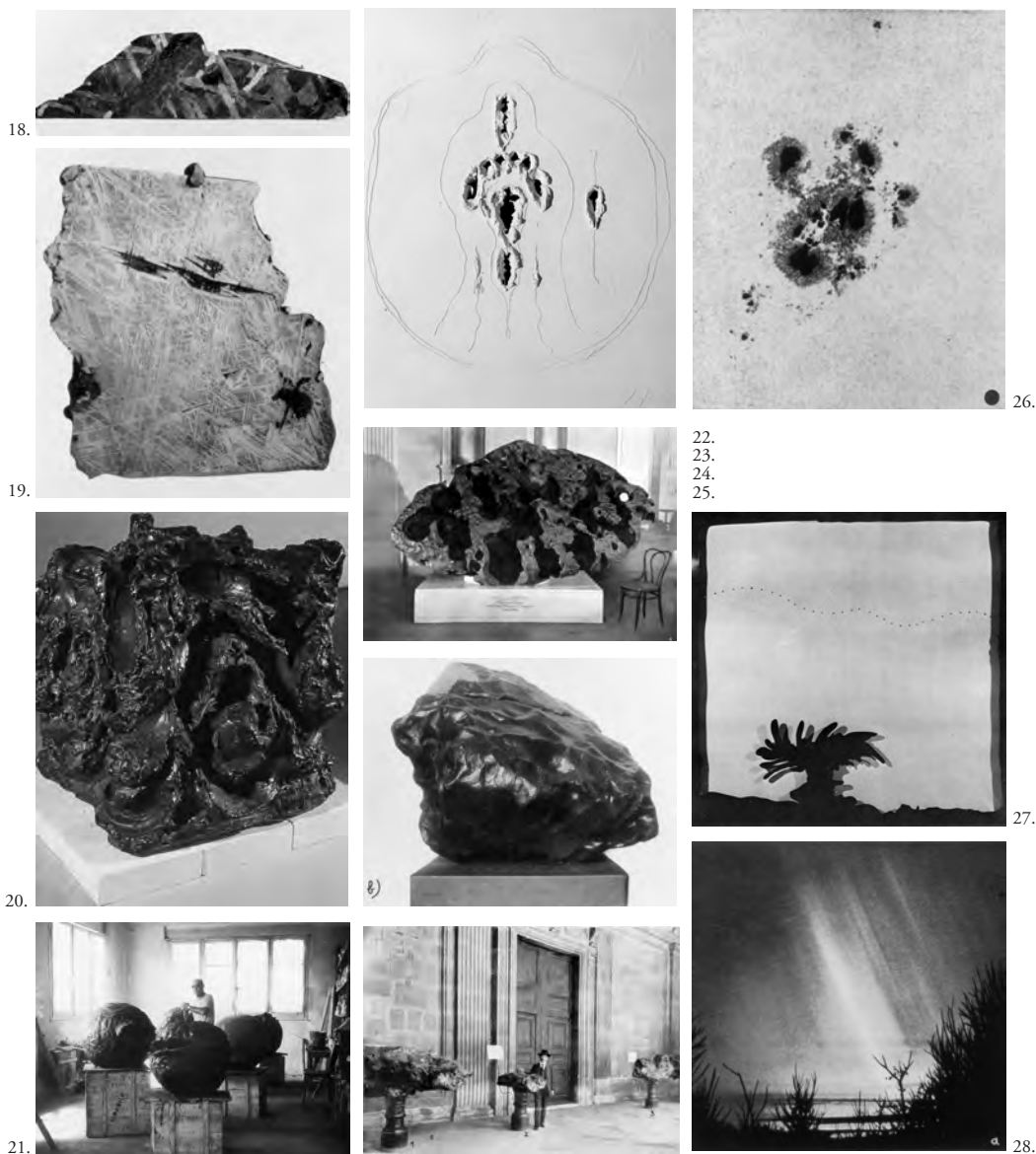
13. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1951

14. G.W. Ritchey, *Grande nebulosa a spirale in "Ursa major"*, 10 e 11 marzo 1910, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 131)

15. L. D'Azambuja, *Protuberanza a evoluzione rapida*, 18 giugno 1925, Meudon, Parigi (Emanuelli, tav. 32)

16. L. Fontana, *Disegno per Ambiente spaziale*, 1949

17. J.E. Keeler, *Nebulosa anulare in "Lyra"*, 14 luglio 1899, Mount Hamilton, Ca. (Emanuelli, tav. 119)



18. e 19. *Figure di Widmannstätten nei meteoriti* (Emanuelli, tav. 74)

20. L. Fontana, *Ceramica spaziale*, 1949

21. Fontana con cinque *Nature*, 1959-60 ca.

22. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1968

23. *Meteorite gigante Willamette*, New York, American Museum of Natural History (Emanuelli, tav. 71)

24. *Il meteorite di Dersa*, Museo Mineralogico dell'Università di Roma (Emanuelli, tav. 73b)

25. *Grandi meteoriti messicani*, Città del Messico, Palacio de Minería

26. W.T. Whitney, *Grande gruppo di macchie solari*, 8 agosto 1917, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 19)

27. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1965

28. C. Störmer, *Aurora polare*, 5-6 marzo 1926, Bygdö, Norvegia (Emanuelli, tav. 50a)

ziale e al *Concetto spaziale* (“Uomo atomico”) del 1947, per giungere sino al nero monolite lavico della *Ceramica spaziale* del 1949, oggi al Centre Pompidou, possa evocare la presenza, per così dire, “plastica” dei meteoriti giganti illustrati da Emanuelli (tavv. 70-74), esposti su grandi basi all’American Museum of Natural History di New York e nel portico della Scuola Nazionale degli Ingegneri (Palacio de Minería) a Città del Messico. Più stretta è, poi, la corrispondenza tra i volumi delle grandi *Nature* e la massa ferrosa del “più grande meteorite esistente in Italia”, rinvenuto nel 1921 a Dersa, presso Uegit (Somalia) ed esposto “nel Museo mineralogico della R. Università di Roma” (tav. 73). Sorprendente, ancora, l’analogia quasi illustrativa tra le immagini di aurore boreali dell’Emanuelli (tavv. 50-52) e i *Teatrini* fontaniani del 1965 e, per finire, il confronto con le ultime tavole fotografiche dello spazio siderale pubblicate nel volume: quelle che riproducono nebulose a spirale riprese di taglio (tavv. 134-136), per le quali l’illustrazione alla pagina seguente vale più di ogni possibile commento<sup>43</sup>.

Quella che si suggerisce nelle ultime righe è ovviamente una pista possibile, suscettibile di integrazioni, verifiche e ampliamenti, che dovrebbero innanzitutto puntare su un approfondimento e una migliore messa a fuoco della cultura scientifica di Fontana. La cronologia di alcune delle opere indicate, precedenti alla pubblicazione dell’*Atlante* di Emanuelli – come, d’altra parte, la datazione ai pieni anni Sessanta dei *Teatrini* e delle *Attese*, che comporterebbero una fedeltà pluridecennale dell’artista a questa sua fonte iconografica – sollecita infatti, pur senza intaccare la sostanziale convinzione che Fontana abbia fatto un diretto uso di quel testo, a non abbandonare completamente ogni riserva cautelativa, nella consapevolezza che, da sempre, gli uomini tendono a riconoscere sulla faccia della luna, nelle costellazioni, nei sassi e nelle nuvole immagini amate o familiari.

Ma, d’altra parte, la celebrata propensione di Fontana a riprendere e trasformare in senso simbolico e espressivo la materia e le manifestazioni della natura corrisponde perfettamente all’uso squisitamente iconografico del modello scientifico qui proposto: “costituiti a simbolo” dall’intervento dell’artista, per ritornare al testo di Brandi che si è citato, i fenomeni astronomici sono appunto casi esemplari di “conformazioni naturali” trasfigurate in “forma”<sup>44</sup>.

alla pagina seguente:

29. F.G. Pease, *Nebulosa spirale* in “*Corvus*”, 3 maggio 1916, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 135)

#### Note:

1. A. Martini, *La scultura lingua morta*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1945, ripubblicato in Idem, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001, p. 43.
2. L. Fontana, dichiarazione riportata in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 333.
3. Cfr. U. Mulas, *La fotografia*, a cura di P. Fossati, Torino, Einaudi, 1973, pp. 72-73: “Nell’ultima visita fatta a Fontana, a casa sua a Comabbio, volevo fissare dei dettagli del viso, di quelli che poi risultano emblematici come l’occhio, la mano, che suggeriscono l’atto creativo, la capacità realizzativa e cose del genere. Forse con una punta di sfida Fontana mi spiegò che non era il caso, che come l’occhio valevano le basette, come la mano i baffi, la cintura, i calzoni: una cosa valeva l’altra.”
4. C. Lonzi, *op. cit.*, pp. 333-334.
5. Per la significativa assimilazione di Fontana ai “giovani pittori” del principio degli anni Sessanta, ad esempio da parte di Udo Kultermann (*Una nuova concezione di pittura*, “Azimuth”, (2), gennaio 1960), cfr. G. Zanchetti, “Non vi sono ragioni di pittura e scultura...” *Estro, sperimentazioni e avventure di Lucio Fontana, 1957-1960*, in *Lucio Fontana. Concetto spaziale, 1957*, (Milano, Museo della Permanente, 7 novembre-3 dicembre 2000), Milano, Skira, 2000, pp. 28-29.
6. Se ne veda, in queste stesse pagine, la diretta testimonianza di Crispolti: *Dall’antologica all’Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e del 1986*, pp. 51-67.
7. D. Bonardi, *Le mostre d’arte a Milano. Lucio Fontana*, “La Sera”, 22 gennaio 1935.
8. *Ibidem*: “Dove egli giungerà dirà il futuro. Ma già oggi la sua esperienza è, ben più che tecnica novità, presentimento spirituale.” A questo proposito cfr. il testo *Arte estratta? Gli scheletri di Lucio Fontana*, di Silvia Bignami (che ringrazio per la segnalazione della recensione di Bonardi) in questo stesso numero dell’“Uomo nero”, in particolare alla p. 21.
9. “Corrente di vita giovanile”, II (22), 15 dicembre 1939, p. 4, ripr.; il numero è dedicato alla seconda mostra di “Corrente”, Milano, Galleria Grande, dicembre 1939, nella quale Fontana espone quattro opere, tra le quali, forse, questo nudo. L’opera è assegnata da Crispolti al 1936 (*Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Milano, Electa, 1986, p. 67, cat. 36 SC 2).
10. A. Martini, *op. cit.*, (in particolare i paragrafi: *Immagine e Ombra*), pp. 28, 50-51. A proposito della ripresa da parte di Martini dei calchi di Fiorelli, si veda anche la diretta filiazione del bozzetto *Pegaso caduto* per il *Monumento ad Arturo Ferrarin* (1943, Banca Popolare di Vicenza) dal noto *Calco di cane* di Pompei.
11. *Ivi*, p. 25.
12. Idem, *Il trucco di Michelangelo*, (considerazioni raccolte da A. Pinghelli, Intra 20-25 luglio 1946), ripubblicati *Ivi*, pp. 65-67.
13. C. Brandi, *Arcadio o della scultura. Eliante o dell’architettura*, Torino, Einaudi, 1956, ripubblicato, con prefazione di P. D’Angelo, Roma, Editori Riuniti, 1992.
14. *Ivi*, pp. 48-49.
15. *Ivi*, pp. 3-10.
16. Si veda, ad esempio, Pippo Oriani, *Elementi spaziali*, 1932, esposto alla Galleria Pesaro nel giugno del 1933 nella mostra collettiva *Omaggio futurista a U. Boccioni*, e acquistato dal Comune di Milano in quella occasione: cfr. 1933. *Un anno del Novecento a Milano*, (Milano, Museo della Permanente), a cura di S. Bignami, Milano, Skira, 2001, p. 9. Altri esempi significativi si potrebbero rintracciare, ovviamente, in Fillia, Dottori e soprattutto in Prampolini. Per l’ispirazione astronomica di Balla si veda ora l’esemplare approfondimento di F. Fergonzi intorno al *Mercurio transitava davanti al sole* della collezione Gianni Mattioli (1914), in F. Fergonzi, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell’a-*



vanguardia italiana. *Catalogo scientifico*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection – Milano, Skira, 2003, pp. 130-141. Nella nota minuta di una lettera a Giampiero Giani, Fontana scrive a proposito del progettato volume di R. Carrieri *Pittura, scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia* (Milano, Edizioni La Conchiglia, 1950): "Il libro Pittura e Scultura d'avanguardia che si apre col futurismo non può chiudere senza l'ambiente spaziale, logica conseguenza di 50 [anni] di arte contemporanea." (Ora in L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano, Skira 1999, p. 244).

17. U. Boccioni, *Costruzione spaziale*, 1913, Milano, Civiche raccolte d'arte (donazione A. Canavese, 1934).

18. La stessa ricercata croma, la nebulosità e l'atmosfera emotiva dei primi "tagli" di Fontana del 1958, permette di leggerli come un'estrema illustrazione, ormai in un contesto artistico e culturale radicalmente mutato, della poetica degli stati d'animo boccioniani. Si consideri in particolare la versione milanese di *Quelli che restano* (1911, Milano, Civiche raccolte d'arte, donazione A. Canavese, 1934) in relazione tanto alla titolazione della serie fontaniana (*Attese*) quanto alla sua genesi, come la testimonianza il collezionista Antonio Boschi: cfr. A. Boschi, in *50 anni di pittura italiana nella collezione Boschi-Di Stefano donata al Comune di Milano*, a cura di M. Precerutti Garberi, (Milano, Palazzo Reale, 27 maggio-20 settembre 1974), Milano, Comune di Milano, 1974, p. 11.

19. Cfr. in questo numero il saggio di L. Caramel, pp. 23-32.

20. G. Marchiori, "Kn" o della pittura astratta. "L'orto. Rivista di lettere e arte", V (1), gennaio-febbraio 1935, pp. 20, 22-23.

21. Si veda la riproduzione del manifesto in *Lucio Fontana*, (Parigi, MNAM-Centre Georges Pompidou, 15 ottobre 1987-11 gennaio 1988), Parigi, Éditions du Centre Pompidou, 1987, pp. 290-291; nonché la nota fotografica di Fontana che illustra i propri principi alla lavagna, in occasione del congresso *De divina proportione*, nell'ambito della IX Triennale di Milano, 1951 [ripr. in *Centenario di Lucio Fontana*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea – Triennale – Museo Diocesano – Accademia di Belle Arti di Brera – Teatro alla Scala, Museo Teatrale alla Scala, 23 aprile-30 giugno 1999), a cura di E. Crispolti, Milano, Charta, 1999, p. 304].

22. "Ho fatto i 'Teatrini', come li chiamano... Perché, poi, i primi quadri li chiamo 'Concetti spaziali', li chiamano 'buchi', poi i tagli 'Concetti spaziali', li chiamano 'tagli', le bocce eran delle forme così le chiamano 'palle'. C'è perfino... qui a Milano, ho sentito dire, non so se tu... te lo dico, poi lo cancellerai via 'Fontana prima el faseja i biis, adesso el fa i tai, e adesso el rump i ball'. Ma sono gli altri che le chiamano 'palle', io le chiamo 'Nature', questi si chiamano 'Concetti spaziali'." L. Fontana in C. Lonzi, *op. cit.*, p. 138.

23. *Ibidem*.

24. Cfr. in proposito, in anni chiave per l'impiego fattone da Fontana: F. Feronzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea: 1945-1960*, Pisa, Scuola normale superiore – Firenze, Accademia della Crusca, 1996, pp. VII-VIII, XI, XVIII-XIX, XXVII-XXVIII e alle voci "concetto spaziale dell'arte", p. 110, "spaziale", "spazialità-ambiente", p. 540, "spazio-ambiente", p. 541, "spazio dell'esistenza", "spazio emotivo", p. 547, "spazio-luce", p. 552, "spazio non definito", "spazio non figurato", p. 554.

25. M. Stroni, *Omaggio a Boccioni, "Spazio"*, luglio 1950 (ri-pubblicato in Idem, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca e C. Gian Ferrari, Milano, Feltrinelli, 1980; e ora in Idem, *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2000, pp. 147-150).

26. *Ivi*, p. 149.

27. Di nuovo Martini – commentando la propria sperimentazione radicale in *Atmosfera di una testa* del 1944 ca. (così profondamente consonante, per la centralità compositiva ed espressiva del vuoto, con la *Scultura spaziale* di Fontana del 1947) – costituisce un suggestivo indice di raffronto: "Come esiste il paesaggio che crea il contorno della figura, [così] io faccio il contorno. [...] Atmosfera. Ero offeso dalla deformazione, e volevo evitare di rifare il corpo umano per questa ragione [...]. E allora go pensà allo spazio. E allora, ricordandomi che la vastità di certe figure etrusche era ottenuta con pochissima fatica, come per formare

un vaso, col solo contorno, go pensà che questa maniera inversa di procedere mi escludeva la figura umana, già risolta nei tempi, e oggi deformata, e insufficiente a fermare un'ampiezza d'anima [...]. Quell'ampiezza illogica e inaspettata che ha il sogno. La mia più grande meraviglia è quando un uomo si meraviglia della natura. Resto inaspettato, do un'armonia spaziale, e chi sa che con questo metodo non dia immagine di semplicità." (A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, raccolti da Gino Scarpa, a cura di N. Stringa, Treviso, Canova, 1997, p. 300).

28. Si vedano, nei limiti di un riferimento "orecchiato", le citazioni di Einstein e della teoria della relatività in C. Lonzi, *op. cit.*, pp. 170 e 335.

29. W. Heisenberg, *Mutamenti nelle basi della scienza*, (ed. originale: Lipsia, S. Hirzel, 1942), Torino, Einaudi, 1944, p. 9.

30. *Ivi*, p. 15. Nel saggio in questione Heisenberg fa inoltre un interessante uso esemplare del "concetto dei 'confini del mondo'", nel "paragone fra la scoperta della forma sferica della terra e i risultati della fisica moderna": "La speranza di capire tutti i campi della fisica classica non è dunque per nulla più giustificata che la speranza del viandante che credesse di sciogliere tutti gli enigmi viaggiando fino ai confini del mondo" (pp. 24-25).

31. *Ivi*, pp. 29-43.

32. *Ivi*, pp. 45-58.

33. Finché non si sia giunti alla "comprensione di nuove leggi", scrive Heisenberg, "non esiste alcun criterio sicuro per giudicare se un problema è sensatamente impostato, e dobbiamo accontentarci di ritenere, in maniera affatto generale, che anche le affermazioni matematicamente formulate della fisica, non conoscendo noi la portata dei concetti che in esse occorrono, non sono altro che pitture verbali, colle quali cerchiamo di rendere comprensibili a noi e agli altri le nostre esperienze sulla natura." *Ivi*, pp. 52-53.

34. Idem, *Natura e fisica moderna*, (ed. originale: Amburgo, Rowohlt, 1955), Milano, Garzanti, 1957, 1985, p. 35.

35. *Ivi*, pp. 48-50.

36. L. Fontana, lettera a E. Crispolti, 16 marzo 1961, cfr. fig. 3, p. 65, pubblicata in Idem, *Lettere*, cit., p. 167.

37. P. Emanuelli, *Il cielo e le sue meraviglie. Atlante di 150 tavole, riproduzioni di fotografie celesti ottenute con i più grandi telescopi moderni*, Milano, Ulrico Hoepli, 1934. Hoepli era impegnato in quegli anni in un progetto ad ampio raggio di divulgazione culturale e scientifica: nel 1930, grazie a un suo finanziamento, era stato inaugurato a Milano il Planetario, progettato da Piero Portaluppi.

38. Docente all'Università di Roma e all'Università per stranieri di Perugia, Emanuelli (Roma 1889-1946) aveva precocemente collaborato, nel 1922-23, alla verifica delle teorie einsteiniane attraverso l'osservazione delle eclissi totali di Sole. Affiancava con successo agli studi specialistici una fortunata attività di publicista che, attraverso le pagine del "Corriere della Sera" e attraverso i microfoni dell'Eiar, potrebbe aver raggiunto Fontana. Prima dell'*Atlante* del 1934 aveva pubblicato un'altra popolare opera divulgativa: *Eventi astronomici e bizzarrie scientifiche*, Albano Laziale, E.lli Strini, 1927. Cfr. G. Monaco, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1993, vol. XLII, pp. 573-574.

39. P. Emanuelli, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

40. Basti pensare ai tentativi pionieristici di J.W. Draper (1840) e di W.C. Bond (1850), al lavoro di W. de la Rue (1852) e, infine, di L. M. Rutherford, nel settimo decennio del XIX secolo. Per una visione d'insieme degli incroci tra studi e immagini astronomiche e cultura artistica si veda *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer, l'arte alla scoperta dell'infinito*, a cura di J. Clair, (Venezia, Palazzo Grassi, 26 marzo-23 luglio 2000), Milano, Bompiani, 2000.

41. Cfr. *Lucio Fontana e Milano*, a cura di F. Gualdoni e P. Campiglio, (Milano, Museo della Permanente, 11 ottobre-17 novembre 1996), Milano, Electa, 1996, p. 112.

42. Si vedano in particolare le tracce di cristallizzazione dette "figure di Widmannstätten" (P. Emanuelli, *op. cit.*, tav. 74).

43. La si confronti, ad esempio, con il *Concetto spaziale nero*, con un unico taglio centrale, del 1966, qui pubblicato a p. 8.

44. C. Brandi, *op. cit.*, pp. 5 e 10.



*Autore* | *Author*: Zanchetti, G. (2003, 2022). <https://orcid.org/0000-0001-7392-9361>

*Titolo*: “Un futuro c’è stato...” Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana.

*Title*: “Future happened...” Anachronism and evocative iconographic sources in Fontana.

*L’uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19(19-20), 26-38.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17315>

DOI [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20\\_2022\\_pp26-38](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp26-38)

*Parole chiave* | *Keywords*: Arte italiana del XX secolo, Lucio Fontana, Pio Emanuelli, Fotografia astronomica, Iconografia spaziale, Arte e scienza, Carla Lonzi, XX c. Italian Art, Astronomic Photography, Iconography of Spatialism, Art and Science

*Abstract EN*: Beyond triumphalism and ostentation of artistic innovation, Lucio Fontana in 1965 – as well as Carla Lonzi proposed in *Autoritratto*, a portrait just apparently colloquial and wandering – is a pioneer who still lives the results of his artistic research in astonishment and aware of their influences on younger artists.

This essay proposed a series of visual sources of archaic and cosmic origin, wisely re-elaborated by Fontana during his career.

*Abstract IT*: Al di là di ogni trionfalismo e di ogni ostentazione “progressiva”, il Fontana che nel 1965 si rispecchia in quell’*Autoritratto* teso ed esatto, solo apparentemente colloquiale o divagante, restituito da Carla Lonzi, è un caposcuola riconosciuto che riesce ancora a vivere con stupore e con un sorprendente senso di germinalità gli indubitabili risultati raggiunti.

Il saggio presenta una serie di fonti visive di matrice arcaica o cosmica sapientemente rielaborate da Fontana nel corso della sua carriera.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Giorgio Zanchetti; for Lucio Fontana’s works: Fondazione Lucio Fontana, by Siae



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)