

Dall'antologica all'Attico nel 1959 al *Catalogo generale* del 1974 e del 1986

Enrico Crispolti

Proponendomi di intervenire in questo ciclo di lezioni e incontri dedicati a Fontana, gli amici Caramel, Negri e Zanchetti mi hanno suggerito di parlare di Lucio fra la breve ma significativa antologica che del suo lavoro organizzai nella Galleria L'Attico, a Roma, nell'autunno del 1959 e l'esperienza del catalogo generale, avviato in realtà poco dopo la sua scomparsa, e realizzato nella sua prima edizione nel 1974¹. Prendo questo suggerimento come un invito a parlare dunque, in particolare, di un Fontana a me strettamente contemporaneo. Come dire a testimoniare di un rapporto diretto con Fontana, vissuto lungo circa una decina d'anni, da quando sono andato a cercarlo a Milano nello studio di corso Monforte, io allievo di Lionello Venturi, che non lo aveva mai troppo apprezzato, e seguace allora di Giulio Carlo Argan, che ne aveva scritto brevemente in gioventù (nel 1939), tuttavia senza poi sviluppare particolari attenzioni al suo lavoro. Estraneo insomma di fatto Fontana all'ambiente romano, salvo la stima di qualche giovane sul filone "astratto", lungo gli anni Cinquanta (fra le pagine di "AZ" di Ballocco e compagni, e di "Spazio" di Luigi Moretti, e infine di "L'Esperienza moderna" di Perilli e Novelli), e la presenza significativa nella Quadriennale del 1955-56, e poi una personale di dipinti del ciclo "barocchi" nel 1957, nella Galleria Selecta, collegata con la milanese Galleria del Naviglio. È infatti soltanto a partire dal 1957-58 che si crea, a Roma, una qualche seria attenzione al suo lavoro, attraverso sia la presenza nella collezione Cavellini, esposta alla GNAM, e nella mostra inaugurale della Rome-New York Foundation, nel 1957, sia l'inserimento in *Segno e materia*, che ho proposto io stesso nella Galleria la Medusa, all'inizio dell'anno seguente. Ripercorrendo dunque le esperienze di quel decennio, cercherò in qualche modo di riassumerne l'ottica, nel senso d'uno sguardo retrospettivo sui trascorsi creativi di Fontana, che muovono da metà degli anni Venti, attraverso considerazioni relative a nodi centrali del suo immaginario. Per poi riferirmi appunto al dialogo ravvicinato (del quale mi restano anche molte lettere che Paolo Campiglio del resto ha pubblicato²) sviluppato nell'ultimo decennio di creatività e di vita.

Ricordiamoci anzitutto che Fontana è stato scultore negli anni Trenta e nella prima parte dei Quaranta. E poi è stato pittore ma ancora anche scultore, impegnato in dimensione ambientale, come del resto già negli anni Trenta era stato impegnato da scultore in rapporto all'architettura. Dalla fine dei Quaranta sino a buona parte dei Sessanta è stato dunque pittore e scultore.

A suo tempo ho subito cercato di affrontarne l'opera nella sua interezza. La mia prima curiosità era infatti quella di leggere il lavoro di questo straordinario personaggio dall'attualità più prossima del suo manifestarsi risalendo alla prospettiva della sua storia. E questo anche perché Fontana, nei propri rapporti, già del resto dagli anni del secondo periodo argentino, e in particolare da metà dei Quaranta, proponendosi sempre in una rinnovata attualità, ha sempre saltato una o due generazioni, dialogando pariteticamente con i giovani più che con i coetanei (come è accaduto dall'Accademia Altamira a Buenos Aires e dallo spazialismo milanese all'ambito del gruppo Zero in Europa, o di "Azimuth" e "Il Gesto" e "Miriorama" sempre a Milano). E risultava perciò importante riuscire a capire il senso della vitalità della sua presenza sempre giovanile, sempre insomma come da giovane, tanto che persino negli ultimi suoi decenni ha prodotto opere di fatto piene di un tuttora sorprendente impeto giovanile. In realtà quelle opere avevano alle spalle appunto una lunga storia che ormai è parte fondamentale delle vicende dell'avanguardia italiana ed europea del secolo passato, specificamente nei decenni centrali del Novecento. Cioè di tutto quello che è avvenuto al di là della generazione delle prime avanguardie storiche, e che ha aperto al profondo rinnovamento prodottosi nella seconda metà del XX secolo.

A distanza, la personalità di Fontana diventa sempre più grande, sempre più importante. E direi che anche quando se ne è ricapitolata la vicenda creativa, come è avvenuto nella mostra a Roma, nel 1998, in Palazzo delle Esposizioni, e in quelle a Milano, nel 1999, in più sedi, approfondita in diversi aspetti, l'occasione di rileggerla complessivamente mi ha dato una consapevolezza ulteriore di questa dimensione da gigante dell'arte nella vicenda della contemporaneità. Gigante, perché Fontana già negli anni Trenta è stato un personaggio fondamentale dell'avanguardia italiana, di quella generazione che si è affermata alla fine dei Venti e lungo i Trenta, che contrastava il Novecento, e che anzi subentrava alla generazione del Novecento cercando di scalzarne le certezze.

Dopo le grandi aperture del futurismo, in fondo il Novecento aveva cercato di riproporre all'Europa un'arte "moderna" che fosse tuttavia capace di ristabilire rapporti con la tradizione. Naturalmente non

accadeva solamente in Italia. Pensiamo alla situazione della ricerca figurativa classicheggiante in Francia, alla Nuova Oggettività in Germania, o analoghe formulazioni in Spagna o in Inghilterra. E insomma a quella generazione che si era riproposta all'Europa dall'Italia, e altrimenti analogamente da diversi ambiti europei, riallacciandosi soprattutto a una tradizione italiana prorotinascentale. Mentre la generazione di cui il Fontana giovane è in Italia una delle punte di diamante (se n'era accorto tempestivamente Persico a metà degli anni Trenta, e infine nella monografia postuma del 1936³, e se ne erano accorti in molti, allora) diversamente cercava di recuperare un senso di attualità della vita moderna. Non dunque quale mito di equilibrio rispetto all'antico, come aveva immaginato appunto il Novecento, ma semmai sull'onda del vitalismo futurista, pur riportandolo a una dimensione molto più vicina alla sfera dell'esistenza. Questo infatti è stato lo sforzo complessivo della generazione che si è contrapposta al Novecento, entro il quale le formulazioni di Fontana hanno avuto una particolare collocazione. Vorrei parlarvi dunque dell'esperienza del mio rapporto con l'opera di Fontana (e con lo stesso Lucio) in particolare dal 1959, quanto realizzai nella Galleria L'Attico a Roma (di Bruno Sargentini, padre dell'attuale Fabio), e quasi parallelamente pubblicai un saggio in "Il Verri", diretto a Milano da Luciano Anceschi⁴, fino al catalogo generale di sculture, dipinti, ambienti, pubblicato nella sua prima edizione nel 1974 a Bruxelles. Scavalcando dunque il 1968, l'anno cruciale della morte di Lucio. E tuttavia giungendo a quel tempo attraverso uno sguardo retrospettivo rivolto (come del resto allora appunto mi accadeva, e proprio anche interrogando di volta in volta Lucio) al suo già assai ricco passato.

Mentre faccio scorrere alcune immagini per ricordarvi diversi momenti del suo lavoro in scultura, una scultura decisamente di rottura, credo dunque opportuno sottolinearvi anzitutto come, dalla motilità immaginativa dimostrata nelle diverse esperienze del suo essere scultore da metà degli anni Venti alla fine dei Quaranta, la sua avventura si sia venuta sempre più aprendo a ventaglio, così da potersi distinguere nel suo lavoro, in particolare appunto nell'ultimo decennio, diversi distinti filoni della sua attività creativa. Ed è cosa straordinaria la cui considerazione può forse anticipare una conclusione sorprendente del vostro viaggio attraverso l'opera di Fontana. Ma proprio perciò il riferimento al catalogo generale mi sembra opportuno, in quanto vi sono rimbalzati i problemi di un plausibile, non arbitrario, ordinamento della sua amplissima attività, sia come estensione quantitativa, sia – e soprattutto questa la particolarità – come varietà tipologica di direzioni di lavoro, anche complessenti.

Abbiamo infatti catalogato le sculture, i dipinti, le ceramiche che fossero da considerarsi sculture, i rapporti con l'architettura e gli ambienti "spaziali". Mentre, per completare adeguatamente l'opera, resta ancora da catalogare la sua attività nell'ambito della ceramica sotto il profilo dell'oggettistica, e nell'ambito del disegno. E quella di Fontana è un'opera abbastanza sterminata, che, anche pensando soltanto all'ambito della "pittura", pone anzitutto dei seri problemi di metodologia di classificazione. Li pone proprio relativamente all'ultimo decennio, quando appunto le direzioni contemporanee e diversificate di lavoro si pongono del tutto chiaramente.

Se all'inizio del percorso c'è una scelta di scultore, pur gestita con molta motilità immaginativa nei diversi momenti e posizioni di ricerca, tuttavia nella varietà complessiva attraverso la quale si configura infine la personalità di Fontana, e si configura soprattutto appunto nell'ultimo decennio d'attività, gli elementi fondanti delle diverse determinazioni del suo linguaggio risultano in realtà assai ricorrenti, pur attraverso le differenti conformazioni, siano queste scaglionate nel tempo, siano queste invece concomitanti. Anzitutto sono sempre stato impressionato dall'evidente presenza di una basilica dimensione mentale nel suo lavoro. E poi, anzi, possiamo ben dire proprio "concettuale", visto che ha usato fin dal 1946 la dizione "concetto spaziale". Un "concettuale" che, se vogliamo storicizzarlo, può darsi come una sorta di "preconcettuale" rispetto al "concettuale" storico. L'immagine proposta da Fontana nella sua genesi risulta sempre infatti essere un'immagine pensata e mai di riscontro visivo, ottico.

Non c'entra niente con una tradizione di carattere impressionista, più che mai nella pittura, ma anche nella scultura (e malgrado riesca, in realtà, ad acquisire nell'"espressionismo" praticato negli anni Trenta anche un'ascendenza riferibile all'esperienza di sommovimento plastico di un Giuseppe Grandi, se non addirittura al luminismo plastico di un Medardo Rosso). E questo gli derivava naturalmente da un'origine che credo in qualche misura l'abbia fortemente marcato, cioè il rapporto con Adolfo Wildt, quindi il confronto con una proposizione d'immagine plastica di dimensione del tutto simbolica.

Ora in questa dimensione mentale e di simbolizzazione concettuale dell'immagine l'elemento disegnativo risulta essere il supporto basilico ricorrente, direi anzi costante. Lo ritroviamo infatti determinante nei rilievi dell'inizio degli anni Trenta fino alle opere dell'ultimo decennio. Se pensiamo, per esempio, ai "tagli" stessi, ai "teatrini", alle "ellissi", ci rendiamo subito conto che c'è sempre un impianto disegnativo che vi gioca un ruolo sostan-

zialmente qualificante dell'immagine. E questo significa che nel lavoro di Fontana, pur nella varietà, non si verifica sostanzialmente una qualche effettiva soluzione di continuità nell'operatività vitalizzante del segno e nel sommovimento dinamico della materia.

Come sapete ci sono state delle improvvise illuminazioni nel percorso creativo di vari artisti italiani che erano figurativi durante gli anni Trenta e che poi improvvisamente hanno avuto una illuminazione astratta all'inizio dei Cinquanta, in verità molte volte anche senza alcuna coerenza, verificandosi dunque nel loro lavoro delle vere e proprie fratture. Nel caso di Fontana c'è viceversa una continuità molto significativa di "ductus", che, anche proprio rispetto alla varietà che noi cercheremo dunque di meglio individuare nell'ultimo decennio, si realizza attraverso sostanzialmente la concorrenza di due elementi particolarmente importanti. Da una parte, l'aspetto appunto della ricorrente definizione lineare della struttura dell'immagine (fin dall'inizio più innovativo del suo lavoro, quello che muove dall'*Uomo nero* del 1930), e, dall'altra, la motilità e varietà di formulazioni, cioè il non fissarsi in una unica opzione di stile, giacché le scelte fontaniane nascono sul fondamento di un'istintualità fenomenologica, e si motivano attraverso una volontà di essere vicino a un ritmo vitale, e di intimamente interpretarne la carica.

La vita ha una propria dinamica che è interna al suo stesso ritmo, ed è dunque interna alla materia, interna a tutta una gamma di dinamismi vitali che non risultano dunque essere di tipo meccanico, come avevano immaginato i futuristi, ma sono invece ritmi più interni, più energeticamente e psicologicamente fisiologici, e meno localizzati in una loro matrice soltanto di velocità meccanica, di macchina. Costituiscono piuttosto, insomma, la dimensione del vivere, che procede ed evolve in continuo, inesaurito quanto inesorabile, rinnovamento. È una percezione che Fontana ha fortissima negli anni Trenta, e che gli permette per esempio, a metà di quelli, di essere dentro al momento della partecipazione italiana al concretismo, qui a Milano, attorno alla Galleria Il Milione, tuttavia manifestandovi una libertà trasgressiva del tutto inusuale. In genere si cita la libertà immaginativa di Licini, che diceva essere necessario fare poesia della geometria. Ma Fontana addirittura della geometria, da entità strutturale, faceva meramente segno. E quindi operava rispetto alla strutturalità formale geometrica "concretista" con una libertà indubbiamente estrema, in ragione appunto di una trasgressività fenomenologica, vitalistica.

Da un punto di vista di critica formalistica tutto ciò risulterebbe una sorta di eresia, di manifestazione di totale eclettismo, come presunto nel pas-

sare improvvisamente, nel giro di poco più di un anno, da una figurazione di tipo primitivistico a proposte di carattere decisamente invece non-figurativo. E non soltanto nel senso di un adombramento molto vago di una dimensione geometrica appunto entro la vitalità di gestione del segno, ma operando da scultore in termini tali da porre addirittura in crisi la tipologia stessa tradizionale della nozione di scultura.

Per capire la libertà con la quale Fontana si muoveva già negli anni Trenta ma che giustifica infine intimamente lo sventagliamento di filoni di ricerca caratteristico del suo lavoro dell'ultimo decennio, val la pena di considerare che come scultore non soltanto è stato primitivistico e poi più figurativo e nello stesso tempo ha aperto a una dimensione non-figurativa, nelle sculture esposte nella Galleria del Milione all'inizio del 1935, e che sono più o meno tutte del 1934; e poi di nuovo ha operato in una dimensione figurativa con un vitalismo materico che ha fatto parlare di "barocco". Ma occorre appunto in realtà considerare che in quelle prove non-figurative Fontana ha infatti messo in questione il concetto stesso di scultura, come per tipologia tradizionalmente intesa (vale a dire in evidente ponderalità ed esplicita volumetria plastica). E, se vogliamo indicare dei riferimenti fondamentali nella maturazione di una problematica di liberazione della scultura contemporanea appunto dai tradizionali elementi di peso e volumetria, certamente uno lo è quello configurato da tale esperienza di Fontana, come lo è poco prima e parallelamente quello configurato dal lavoro di un Julio González. Tale libertà assoluta di movimenti immaginativi Persico l'aveva bene avvertita dicendo (nella ricordata monografia postuma del 1936) che il punto d'arrivo della ricerca di Fontana era "la vita nell'arte", come dire: la vita nella scultura. Che risultava infatti essere un tratto distintivo della sua ricerca già negli anni Trenta. Con il risultato di una grande motilità e disinvoltura immaginativa non soltanto entro il non-figurativo, trasgredendone i canoni di un rigore geometrizzante, ma anche entro la figurazione.

Attraverso l'originaria scuola di mestiere del padre, Luigi (com'è noto, scaltro scultore artigiano), da una parte, e poi, dall'altra, attraverso l'incontro con Wildt, nell'Accademia di Brera, Fontana ha avviato il proprio percorso di scultore muovendo da due grandi eppur distanti lezioni di virtuosismo: una di carattere veristico, tra verismo e leggera abbreviazione impressionistica, che circolava nella scultura di inizio del XX secolo; l'altra di preziosismo straordinario di politezza della materia e di chiarezza d'evidenza dell'immagine, appunto di tradizione simbolista.

E il suo problema è stato proprio di liberarsi di

ambidue tali virtuosismi. È stata una liberazione deliberata, ma rispetto a un'acquisizione d'esperienza che comunque era già avvenuta, sul campo (fin dalla collaborazione nella bottega del padre). La capacità di Fontana di muoversi su tutti i piani deriva infatti dalla grande esperienza tecnica che ha a monte, fin da ragazzo, altrettanto che del resto dalla spregiudicatezza delle sue esperienze di lavoro prima di decidersi a essere unicamente scultore. E questo è un fatto che andrebbe tenuto presente e adeguatamente sottolineato in una riproposizione delle sue esperienze rispetto a giovani artisti.

Ci sono delle soluzioni di Fontana che sembrano facili. In realtà la risolutezza con la quale riusciva a gestirle dipendeva appunto dalla grande esperienza acquisita. Ma esperienza della quale è stato anche capace di liberarsi, all'occorrenza, e che tuttavia gli permetteva di muoversi agilmente anche nelle maggiori difficoltà rispetto alle richieste di una committenza (come è accaduto in particolare nell'ambito del lavoro in ceramica, sia ambientale, sia oggettistico).

Credo che la qualità inventiva (e nel caso di Lucio la genialità) di un artista, particolarmente d'un contemporaneo, non s'avverta tanto nel suo soffrire i condizionamenti imposti al proprio lavoro dalla committenza, quanto nella sua capacità di riuscire a battere i più diversi condizionamenti attraverso una forte risposta inventiva. Ed è quello che è riuscito a fare Fontana, per esempio sfidando persino situazioni che potevano indurre al kitsch nell'ambito del rapporto di lavoro con gli architetti, e addirittura con gli arredatori, come nel caso delle numerose collaborazioni con il milanese Borsani. Ecco, questa grande motilità immaginativa sulla quale insisto, e che si manifesta già negli anni Trenta, e si ritrova in quelli nei quali già come protagonista dell'informale si muoveva attraverso diversi filoni di ricerca seppure non così svariati come poi nel decennio successivo, risulta veramente essere un tratto fondamentale della personalità creativa di Fontana.

Nel suo lavoro, già negli anni Trenta, c'è una certa disponibilità all'impiego di materiali diversi di scultura. Seppure prevalga nel suo lavoro la terracotta, altri vi ricorrono, dal cemento al bronzo, al marmo, fino al mosaico, alla fine degli anni Trenta, quando lo usa ripetutamente, sia in ritratti (come quello famoso della moglie Teresita), sia in intere figure, sia in sculture monumentali (come la grande testa di *Medusa* esposta nella VII Triennale milanese, nella primavera del 1940). A proposito del mosaico, splendida, cromaticamente rutilante, materia plastica, non so se vi siate chiesti il perché di quella sua particolare fortuna, allora, in scultura (praticato anche da Mirko e da altri, e al quale pensava Tullio d'Albisola a livello addirittura ambientale in

un suo progetto per l'E42). È certamente una questione che andrebbe approfondita, forse anche in relazione al fatto che il mosaico molto probabilmente o costituiva una materia di effetto ricco ma povera, che riusciva a eludere limitazioni imposte allora dalle sanzioni contro l'Italia fascista.

D'altra parte, nel caso di Fontana (che lo pratica nuovamente anche nell'immediato dopoguerra), non c'è dubbio che riguardi in particolare un problema di luce, vale a dire del dinamismo dell'incidenza della luce sulla materia. Infatti malgrado non ci sia, come ho accennato, nella formazione di Fontana, una tradizione di tipo percettivo nell'incidenza costitutiva dell'immagine, tuttavia nella sua pratica operativa si possono recuperare anche alla lontana elementi che risalgono in qualche modo fino appunto a Medardo Rosso. Per Fontana comunque il problema luce-ambiente si pone sempre da un punto di vista non impressivo, non percettivo, ma emblematicamente attivistico, vitalistico; come chiarissimamente nelle sue rutilanti sculture in ceramica dei secondi anni Trenta, proprio quelle maggiormente imputate di gusto "barocco". Ma ora – dopo la considerazione abbreviata della tensione espressionista "barocca", evidente nel suo lavoro appunto nei secondi anni Trenta, ma che distingue anche gli aspetti più avanzati dell'attività negli anni del ritorno in Argentina, poco più che i primi Quaranta, e poi anche i primi del definitivo ritorno in Italia nel 1947, quando in realtà realizza già delle proposte di carattere materico, informale, molto forti –, nel nostro rapido *excursus* su aspetti salienti del percorso creativo fontaniano, consideriamo la sua attenzione operativa alla problematica dell'ambiente. Negli anni Trenta ha avuto rapporti con architetti molto importanti, da Figini e Pollini ai BBPR, a Luciano Baldessari, a Lingeri e Terragni, a Persico e Palanti, a Gardella, Albini, Minoletti, Romano⁵. Ma poi dal 1949 il lavoro di Fontana si apre al discorso degli "ambienti", nei quali ipotizza nella sua impalpabile fisicità una dimensione "spaziale".

Lo "spazialismo" di Fontana è certamente un aspetto rilevante dell'informale, anche se un riferimento vale qui soltanto come un'ulteriore breve premessa di quello su cui mi vorrei specificamente più soffermare. L'"ambiente nero", a luce di Wood, realizzato nella Galleria del Naviglio, a Milano, all'inizio del 1949, costituiva una proposizione spaziale materica, agravitazionale, facendo tesoro del materismo delle prime formulazioni "spaziali" realizzate in scultura, largamente anche in ceramica, nel 1947 (fra l'altro per gli architetti Zanuso e Menghi nell'edificio di via Senato 11, all'angolo di Via San'Andrea, a Milano). E i soffitti al neon realizzati nei primi anni Cinquanta, collaborando con l'architetto Luciano Baldessari, fra l'arabesco lumi-

noso sullo scalone della IX Triennale milanese, nel 1952, e i tre soffitti realizzati nella Fiera di Milano nel 1953 e nel 1954, erano proposizioni segniche luminose spaziali ambientali. Fra le quali il soffitto realizzato per la Fiera del 1954, con l'effetto di un neon disposto a libero grafismo, su un fondo matericamente animato, risulta essere quello più vicino a un segno e a un contesto di tipo informale.

D'altra parte lo "spazialismo" fontaniano si configura in mediazione emblematica attraverso la formulazione dei "buchi", avviati fra 1949 e 1950. Le cui trame in alcuni casi hanno un andamento più ordinato e risultano una sorta di costellazioni ove la spazialità segue anche un accenno cosmico maggiormente esplicito, mentre altri risultano meno ordinati, finché avviene nei più maturi e complessi un rapporto di intrusione di materia; che prelude l'effetto decisamente materico, tridimensionale, delle "pietre".

Naturalmente i "buchi" sono un presupposto di quello che si ritrova anche nelle tele di Fontana dell'ultimo decennio, quando cioè si affermerà la dimensione dei "tagli", costituendo infatti gli uni e più radicalmente gli altri un aspetto fondamentale della rottura spaziale dell'assolutezza univoca della superficie. Ma perché Fontana "bucava" e poi "tagliava" la superficie dei propri "dipinti"? Sicuramente appunto per rompere con atto innovativo veramente rivoluzionario l'assolutezza della superficie, certo fattualmente ma soprattutto concettualmente.

La conquista della superficie è una delle questioni fondamentali caratterizzanti, in termini di linguaggio, la problematica dell'arte contemporanea, esattamente in particolare della prima metà del XX secolo, nel senso che ha segnato un nuovo traguardo. Rispetto al quale tuttavia l'intervento perforante operato da Fontana ha aperto una prospettiva ulteriore, insomma di netto superamento di un traguardo storicamente acquisito. Prima del quale traguardo di conquista dell'assolutezza intransitiva della superficie (detto schematicamente), della tela o di altro supporto, otticamente la superficie stessa risultava come sfondata prospetticamente configurandosi un "altrove" spaziale di immagine. Pensate alla dimensione prospettica rinascimentale, pensate a un dipinto del Rinascimento messo su una parete: è chiaro che si tratta di un'altra dimensione percettivo-concettuale rispetto alla fisicità immediata della parete su cui quel dipinto è posto. Ma a un certo momento si è cominciato non più a guardare prospetticamente (e dunque illusionisticamente) attraverso la superficie, ma a costruire delle situazioni formali a partire dalla realtà fisicamente, oggettualmente invalicabile della superficie. È accaduto nell'esperienza del cubismo "sintetico"; e di lì si comprende perché sia Malevič sia Mondrian si

siano mossi in quella direzione per costruire, sulle superfici stesse, delle entità formali astratte, e dunque organizzare delle presenze di forme sulla assolutezza di campo della superficie. Da allora anzi questa è diventata un punto di partenza perfino per pittori figurativi.

Ora quella conquista, che indubbiamente è fondamentale soprattutto per il filone non-figurativo delle ricerche dell'avanguardia del XX secolo, quella certezza insomma, "bucando" la tela, Fontana viene a mettere risolutamente in causa. Giacché cerca non più una possibile spazialità configurata soltanto a partire dalla superficie, che significava poi dare un valore di cosa alla superficie (tanto che i cubisti parlavano allora di "quadro oggetto"), ma risolutamente – direi persino fisicamente – di alludere ad una spazialità diversa, incommensurabilmente infinita, attraverso e oltre la superficie stessa. Un quadro la cui superficie potesse offrire illusivamente una spazialità prospettica di "altrove" suggeriva energeticamente appunto una diversa dimensione immaginaria rispetto alla fisicità del muro stesso, stabilendo rispetto all'imminenza di questo una suggestione di spazialità dunque radicalmente diversa, e necessariamente di dimensione ideale. Invece, collocato sul medesimo muro, un quadro la cui superficie si offrisse come assoluto intransitivo schermo, risultava non esservi più differenza di qualità di spazio fra il dipinto, fra quella superficie sulla quale si manifestavano delle forme, e la parete su cui il quadro stesso era apposto. Si stabiliva una connessione di fisicità paritetica che i cubisti nella fase "sintetica" della loro ricerca hanno cercato di sancire fenomenologicamente, ponendo entro il contesto pittorico testate di giornali. Che costituivano dunque "cosa", fisica come il muro stesso, in una ideale continuità d'approdo entro la spazialità del vissuto quotidiano.

Ed è appunto questa la condizione infranta dall'immaginazione di Fontana, che non si contenta più dello spazio fisico nel quale si agisce, appunto operando sulla superficie, accettandone la fisicità ultimativa, ma attraverso la superficie, forandola, oltrepassandola, si apre a una dimensione spaziale nuova, infinita. E che dipende da tante altre intuitive percezioni originate da suggestioni della scienza, e da molte altre questioni e anche da una percezione della complessità spaziale. Giacché non era più questione né di uno spazio prospettico, né di una superficie assoluta e intransitiva, ma di uno spazio contingente, di uno spazio sì materiale ma che riusciva ad acquisire emblematicamente una diversa eventualità di respiro cosmico.

Diciamo pure che una tale dimensione di respiro "cosmico", per esempio, i futuristi italiani, alla fine degli anni Trenta, l'avevano già ben percepita, ed era quello che Prampolini chiamava "idealismo

cosmico". C'è in effetti una tangente, nella seconda metà dei Trenta, riconoscibile attraverso una serie di episodi sintomatici, circoscritti ma molto significativi, e che andrebbe meglio ricostruita, esattamente tra il lavoro di Fontana e la contemporanea immaginazione "cosmica" di Prampolini, passando anche per l'esperienza allora, a Milano, del giovane Munari. Del resto attraverso la mente di Fontana una ben chiara idea dell'importanza del futurismo, come si rifletterà infatti nell'enunciazione contenuta nel *Manifesto Blanco* del 1946.

Tuttavia Fontana pensava retrospettivamente a Boccioni (allora, fino agli anni Cinquanta non si aveva infatti ancora un'idea dell'importanza dell'alternativa posta alle proposizioni di Boccioni dalle formulazioni di Balla, già nei primi anni Dieci). Ricordo che quando organizzai, con Maria Drudi Gambillo, nella Galleria d'Arte Moderna di Torino, nel 1963, la prima grande retrospettiva dell'opera di Balla, cercai di avere delle testimonianze sulla sua importanza richiestemi per "La Fiera letteraria", e chiesi perciò anche a Fontana un breve testo. Non aveva in verità molta voglia di scrivere, ma mi ha inviato una lettera entusiasta sull'inventività di Balla, chiaramente indicandomi come si fosse implicitamente reso conto che l'eminenza creativa del futurismo non fosse costituita soltanto dal lavoro di Boccioni⁶. Ma c'era anche un terzo personaggio da individuare che avrebbe potuto più approfondire il rapporto, forse ricordando a Fontana qualcosa del proprio vissuto, ed era appunto Prampolini.

Tuttavia la proiezione "cosmica" di Prampolini si era costituita in una dimensione di immaginazione, che poi rimbalzava da tale cosmogonia, da quell'origine della materia, a livello di simbolizzazione psicologica, configurando insomma immaginativamente un insieme iconico di per sé piuttosto complesso nelle sue virtualità allusive (anche attraverso differenziazioni materiche e segniche di ruoli). Mentre Fontana l'allusione "cosmica" la essenzializza e nello stesso tempo la radicalizza proprio invece nella fisicità di questa allusione a una spazialità "altra". Che infatti nei "buchi" non è più figurata come in qualche modo ancora nel caso del "cosmico" del Prampolini degli anni Trenta e anche inizio Quaranta ma diventa, nella sua fisicità di gesto trasgressivo, un emblema appunto di una spazialità diversa, dunque "altra", di una spazialità infinita, agravitazionale. Proprio quale Fontana ha tentato di esemplificarla nell'"ambiente nero" realizzato nel 1949.

Questo per dire che così si configura, "spazialmente", l'avvio della vicenda, d'una decina d'anni, del Fontana informale, che da una parte allude alla spazialità infinita attraverso i "buchi", dall'altra mette in moto una diversa sensibilità di rapporto spaziale

attraverso l'intervento energetico nella materia, come nel caso dell'iconografia spaziale del gorgo, del vortice, quasi in un'iconografia dell'origine dello spazio. Tema, quello del vortice, che del resto lo stesso Balla, nel 1913, aveva affrontato. In effetti c'è una connessione assai forte, direi d'immaginazione simpatetica, tra Fontana e Balla, giacché Balla è sempre stato molto inventivo, e altrettanto Fontana: inventivo quanto felicemente lieve. Una sorta di creazionismo ricorre insomma nel lavoro di entrambe, dal punto di vista delle soluzioni formali, e anche dal punto di vista di una capacità di sfida eclettica nel senso di fare cose diverse in situazioni di ricerca del tutto contigue.

Fontana è l'unico degli "spazialisti" (non soltanto milanesi) realmente spaziale, l'unico che faccia cioè i conti con una dimensione nuova dello spazio, giacché tutti gli altri, compresi i giovani (a Milano, Crippa e Dova, per esempio; a Venezia, per esempio, Tancredi), si muovevano sempre, pittoricamente, in termini di segni sulla superficie. Mentre Fontana ha sfondato la superficie, ponendo dunque la questione appunto di uno spazio "altro". Mentre appunto anche a Venezia nelle fantasie spaziali segnico-gestuali di Guidi, quanto nell'analisi segnica minuziosa di De Luigi, capifila storici del gruppo, permane il limite della pratica intransitiva della superficie, che è quella che Fontana invece sfonda in una reale diversa dimensione di transitività enunciante emblematicamente un possibile effettivo spazialismo. La cui realizzazione gli "ambienti spaziali", a cominciare da quello del 1949, intendevano in qualche misura esemplificare, *in factis*.

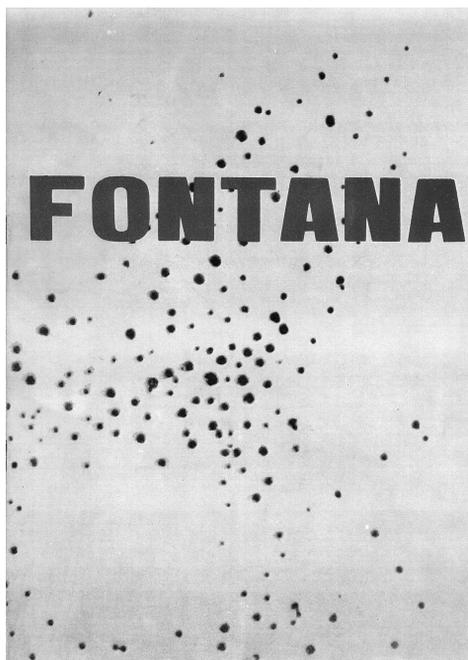
Si verifica, nel lavoro di Fontana, un'accentuazione materica nel ciclo delle cosiddette "pietre", in realtà frammenti di vetro, che hanno un certo significativo effetto d'incidenza luminosa, presenze "in positivo", sulla superficie, in un contrappunto con le presenze "in negativo" costituite dai "buchi". E, come già del resto proprio nel caso dei "buchi", ma forse in misura al confronto più eclatante (come del resto accadrà anche nel caso di diversi dipinti del ciclo "barocchi"), ne vengono alcuni capolavori, che sono fra quelli maggiori dell'informale italiano ed europeo, verso o a metà circa degli anni Cinquanta. Le "pietre", i frammenti di vetri colorati, sono disposti come una sorta di ulteriore costellazione.

Cioè se i "buchi", appunto sempre presenti (in buona parte del lavoro di Fontana – né soltanto pittorico – negli anni Cinquanta e Sessanta), danno una dimensione di una spazialità "oltre", le "pietre" danno invece un riferimento ad una spazialità "al di qua" della superficie. Ma gli uni e gli altri alludono sempre comunque a una dimensione cosmica, proprio anche in un senso fantasticamente astronomico e infine astronautico.

Poi le cose si complicano e a metà degli anni Cinquanta viene fuori, in pittura, un ritorno più esplicito del filone di immaginazione “barocca”, che del resto costituisce nel tempo una polarità fondamentale dell’immaginario fontaniano. E che si giustifica non tanto nel discorso di un “neobarocco”, anacronistico e citazionistico, nei termini di episodio di una storia grammaticale della fortuna del “barocco” o del Seicento. Che nell’arte italiana della prima metà del XX secolo si incammina per tutt’altre vie che quelle battute da Fontana; e forse l’unico esito di qualche vitalità realmente creativa è nell’ambito dell’immaginario visionario di Scipione, altrimenti finendo in grammaticalismi senza via di uscita, quasi sempre sostanzialmente citazionistici, e dunque piuttosto anacronistici.

La tensione al “barocco”, nel lavoro di Fontana, costituiva sostanzialmente il punto cruciale di manifestazione di un dinamismo vitalistico che riscattasse l’inerzia della materia. E questo lo si capisce molto bene, per esempio, nelle “prove al vero” della quinta porta del Duomo di Milano, dell’inizio degli anni Cinquanta. In quelle piuttosto che nei bozzetti, che pure risultano molto suggestivi. Quando sono state esposte nel 1999 a Milano nel Museo Diocesano dopo un restauro credo fatto in occasione di quella mostra iscritta fra quelle del centenario, le “prove al vero” risultavano veramente impressionanti. E se nell’insieme dell’attività di Fontana l’ambito dell’arte sacra mi era sempre sembrato risultare assai particolare, certo molto geniale e inventivo ma sempre un po’ marginale e occasionale, in quella circostanza si capiva molto bene, soprattutto appunto di fronte alle “prove al vero”, la straordinaria potenza plastica messa in atto da Fontana attraverso il movimento della materia con un’energia veramente quasi berniniana, quale si coglieva nelle fortemente aggettanti figure dei vescovi ambrosiani. Il “barocco” fontaniano costituisce un filone molto significativo del suo immaginario, passando a lungo per la scultura, figurativa, in particolare negli anni Trenta e Quaranta, fra Milano e Buenos Aires, e ritorna come momento cruciale e inventivo al culmine dell’esperienza materica operata sulle superfici bucate, a metà dei Cinquanta, in pittura.

Ma vorrei cominciare a parlarvi finalmente del mio rapporto diretto con Fontana che, se data da poco oltre metà del 1957, quando venni appunto a cercarlo a Milano (e aveva nella cantina dello studio di corso Monforte ancora tanti capolavori), in realtà si è polarizzato in esiti sul piano dell’attività storico-critica soprattutto nel 1959, appunto fra il saggio pubblicato in “Il Verri” e l’antologica organizzata all’Attico, che parimenti risaliva agli anni Trenta (e potrei aggiungere prima la recensione in “Il Taccuino delle Arti” della sua personale parigina



1. Copertina del catalogo della personale antologica alla Galleria L'Attico, Roma, ottobre-novembre 1959 (grafica di E. Crispolti)

alla Galerie Stadler, all’inizio del 1959, nonché l’anno prima l’entusiasmo per la sua strepitosa, nuovissima, sala di “gessi”, “inchiostri” e sculture “su gambo” nella Biennale veneziana).

La redazione del catalogo generale delle opere di Fontana mi ha posto diversi problemi, uno dei quali, peraltro preliminarmente metodologicamente, è stato quello di come ordinare il tanto materiale pur disordinatamente disponibile. Dieci anni dopo ho realizzato anche il *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, che come impostazione è tuttavia risultato al confronto assai semplice, trattandosi sostanzialmente di mettere in fila anno per anno le opere, al massimo all’interno di ogni anno assimilando i temi ricorrenti (nudi, nature morte, paesaggi, ecc.). Invece nel caso di Fontana, se la sequenza cronologica poteva risultare sufficiente per il lavoro di sculture fra anni Venti e Quaranta (e tuttavia già dovendovisi enucleare l’attività di collaborazione con gli architetti), relativamente già agli anni Cinquanta, ma sarà poi il grande problema dell’ultimo decennio, si è di fronte a ben distinti e tuttavia compresenti cicli di lavoro. Quindi si è invece seguita l’idea, pur entro una traccia cronologica di base, di riordinare il lavoro di Fontana per cicli, alcuni come i

“tagli” cronologicamente molto estesi, praticamente dal 1958 al 1968, altri più brevi, come quelli delle “pietre” o dei “barocchi”, per esempio. Cicli naturalmente non inventati ma fondati su una tipologia che Fontana si era assunto non soltanto come distinta pratica di lavoro ma anche nominalmente. Quindi utilizzando anche delle indicazioni un po’ gergali con le quali distingueva la diversità delle sue opere degli ultimi due decenni (pur entro il costante e significativo riferimento a “concetto spaziale”), si è cercato di ordinarle in una successione plausibile quanto chiara e rigorosa. Tra i dipinti “barocchi” alcuni sono di grande complessità materica, ma ce n’è anche un gruppo, i più tardi, dove invece si è più lasciato andare a una sorta di gestualità spettacolare, quasi fine a se stessa. E che, presa di per sé, può apparire francamente anche un po’ superficiale.

Per rifarmi a come si è impostato il mio primo rapporto diretto con Fontana, ricordo che quella sua personale romana nel 1958, prima evocata, alla Galleria Selecta, in via di Propaganda Fide, che era un’emissione romana di Carlo Cardazzo, suo mercante milanese (Galleria del Naviglio), fu interamente dedicata a tali dipinti più disinvoltamente “barocchi”, realizzati nel 1957. Era la prima volta che si vedevano opere di Fontana in una maniera così estesa a Roma, e per di più opere molto recenti, ed ero rimasto colpito e incuriosito, ma anche un po’ sconcertato appunto da una certa eccessiva “facilità” di soluzioni.

Poi mi è capitato di venire qui a Milano e di cercarlo. Era una persona generosissima, e curiosa, apertissimo a tutti gli incontri sia con giovani artisti, sia con giovani critici, come nel mio caso (avevo 24 anni). Il sopralco del suo studio, ma soprattutto la sottostante cantina erano allora piene di opere di anni diversi, soprattutto di pittura, molti capolavori. E fu per me una rivelazione profonda, sconvolgente. Mi convinsi subito della straordinaria libertà e intensità del suo immaginare e dell’originalità delle sue proposizioni “spaziali”. Ben al di là di quel lotto tardo di dipinti “barocchi” visti a Roma, mi colpiva la profondità e insieme levità inventiva di “buchi”, “pietre”, e “barocchi” maggiori.

Sebbene Cardazzo si desse da fare per sostenere la sua attività di pittore “spaziale”, in realtà Fontana viveva, come del resto in buona parte era vissuto già negli anni Trenta, a Milano, del lavoro di collaborazione con gli architetti. Che andava da interventi in contesti architettonici monumentali a interventi prettamente d’arredo (nei quali ultimi utilizzava in particolare la sua abilità spericolata di scultore ceramista). Dunque era ancora possibile trovare nel suo studio un campionario straordinario di opere degli anni Cinquanta e alcuni capolavori. Altrettanto del resto che presso i non nume-

rosi ma affezionati suoi collezionisti, a cominciare da quell’ingegner Boschi che ha poi donato i propri strepitosi Fontana (con tutto il resto dell’estesissima collezione) al Comune di Milano, oggi nel CIMAC e nella casa-museo di via Jan.

Un mercato effettivo delle opere di Fontana non si verificherà in effetti se non subito dopo la antologica assai consistente che organizzai nel 1963 nel Castello de L’Aquila, nell’ambito della grande mostra internazionale *Aspetti dell’arte contemporanea*, in un “omaggio” che (dopo quello dedicato a Burri l’anno prima in *Alternative attuali*) vi si confrontava con quello a Cagli e con quello all’architetto Ludovico Quaroni (curato da Paolo Portoghesi). E malgrado che, dopo gli anni del rapporto con Cardazzo, fossero subentrati alla fine dei Cinquanta alcuni anni di amichevole rapporto con Peppino Palazzoli, proprietario della milanese Galleria Blu, fu soltanto con il contratto con la sede romana della Marlborough Gallery che un mercato del Fontana pittore è effettivamente decollato.

La visita nello studio di corso Monforte 23 mi convinse sia della vitalità e varietà del suo lavoro, in quell’avviata seconda metà dei Cinquanta, sia dell’intensità e varietà del suo percorso creativo nella prima metà dei Cinquanta, e anzi già anche nella seconda metà dei Quaranta, innescando molte curiosità sulla sua storia di scultore fra anni Venti e primi Quaranta. Dunque mi coinvolgeva nell’attualità e al tempo stesso mi spingeva alla curiosità della storia. E se lì è nato il mio rapporto diretto con Lucio e la mia partecipazione, più o meno direi “in tempo reale”, da vero e proprio “compagno di strada”, alle ulteriori e numerose elaborazioni messe a punto dalla sua ricerca piena di curiosità e liberissima, tuttavia allora è cominciata anche la mia curiosità di andare all’indietro nell’esplorazione del suo lavoro, per capire e ricostruire cosa avesse realizzato in gioventù, in particolare lungo gli anni Trenta.

Con i “gessi” che Fontana realizza allora siamo al limite della sua esperienza informale, che considero conclusa anche con il ciclo degli “inchiostri”: assieme alle sculture “su gambo”, gli uni e gli altri protagonisti della strepitosa sua sala nella Biennale veneziana del 1958. Proposizioni tutte il cui pronunciamento di novità ho potuto vivere dunque quasi in presa diretta.

I “gessi” più monumentali (quelli esposti a Venezia) hanno forme curiose che in qualche modo si ritrovano anche proprio nelle sculture “su gambo”, nuovissime nella loro disinvoltura propositiva: forme chiuse o forme di foglie ma anche quasi di funghi atomici. Alcuni dei “gessi” più raccolti, precedenti rispetto a quelli veneziani, Lucio li chiamava “panettoni”. E c’è una sorta di riferimento cosmico lunare e altrimenti un effetto come di muro.



2. Mostra personale di Fontana, Galleria Blu, ottobre 1964. Da sinistra: Giulio Carlo Argan, Fontana, Peppino Palazzoli (proprietario della Galleria) e Crispolti

Gli “inchiostrati” e le aniline costituiscono un altro aspetto della conclusione dell’esperienza informale di Fontana. Sono grandi tele, in realtà pochissimo dipinte, dove ritornano i “buchi”, presenti del resto anche nei “gessi”. Alcuni dei più significativi sono stati appunto esposti sempre nella sala veneziana. È un ciclo che si è concluso con alcuni dipinti che avevano un’aria vagamente paesaggistica, “nuagista”, sui quali verso la fine del 1958 Fontana ha operato i primi “tagli”. La cui elaborazione matura peraltro rapidissimamente, esposti già all’inizio del 1959, a Milano, alla Galleria del Naviglio e subito dopo a Parigi, alla Galerie Stadler. Proposizioni che aprono, e poi negli anni innervano, la ricerca di

Fontana ormai oltre l’informale. In questo senso la Biennale veneziana del 1958 era stata per Fontana molto importante, avendovi avuto una grande sala appunto con dipinti del tutto nuovi quali le grandi tele del ciclo degli “inchiostrati”, i “gessi” (dipinti a pastello) e con le sculture “su gambo”. Era il momento in cui insomma culminava l’esperienza di Fontana informale e si apriva la vicenda successiva. In Europa l’informale ha la sua grande vicenda da metà degli anni Quaranta: in Francia con Dubuffet, Fautrier, poi Hartung, Wols; in Italia con Fontana dal 1947, con Burri alcuni anni dopo. Alla fine dei Cinquanta, mentre l’informale stava divulgandosi, sul piano della ricerca euristica era invece

il momento di concludere aprendo nuove prospettive. E i giovani pensavano infatti a qualcosa di nuovo, oltre l'informale (Romagnoni, o altrimenti lo stesso Dova, per esempio, a Milano cercavano di andare oltre). Dialogando con Emilio Tadini e Roberto Sanesi, a Roma, nella primavera del 1960, avevo organizzato in proposito una mostra intitolata *Possibilità di relazione*, dove, riferendomi vagamente al "relazionismo" di Enzo Paci, cercavo di individuare sintomi di novità rispetto alla ricerca informale, ormai peraltro del tutto accademizzata. Era un'esigenza che a suo modo sentiva anche Fontana, ed è da lì che si apre il suo discorso nuovo relativo agli anni Sessanta. E che riguarda anche gli svolgimenti del mio sodalizio a distanza, rinsaldato appunto dalle novità che la sua ricerca veniva proponendo. E riguarderà poi il mio impegno a difesa della sua opera dopo la scomparsa, nel 1968: appunto in un tracciato ideale dalla mostra all'Attico alla redazione del catalogo generale. L'antologica all'Attico ha ricapitolato sinteticamente l'intera vicenda creativa di Fontana, che altrimenti fino ad allora era stata documentata a Roma soltanto con la ricordata mostra alla Selecta, nel 1957, dopo la Quadriennale del 1955-56. A livello di critica ufficiale (Venturi, Argan, Brandi) a Roma allora stentava ad affermarsi un serio discorso sul lavoro di Burri, e c'era molta diffidenza anche riguardo a quello di Fontana.

Lucio era stato a Parigi nel tempo in cui vi era presente anche Venturi, esule, dopo il rifiuto di giuramento di fedeltà allo stato fascista, in quanto professore universitario. Ma non c'erano stati rapporti. Negli anni Trenta Venturi era attento ad altro, difendeva Modigliani e si interessava ai "Sei" di Torino che in modi di cultura tardo-postimpressionista tentavano un cauto antagonismo rispetto al Novecento. Nel dopoguerra, a Roma, Venturi era ben lontano dal crogiolo di attività che coinvolgeva Fontana entro la situazione milanese; sostanzialmente incredulo rispetto alle effettive sue qualità, connesse a una troppo mobile e "incoerente" immaginazione. Argan era molto prudente e sostanzialmente distante, da spettatore intelligente ma sostanzialmente non interessato sfuggendo ogni coinvolgimento.

Dopo l'incontro a Milano sentivo la necessità di dimostrare l'effettiva statura complessiva della personalità di Fontana. E la mostra all'Attico (galleria chiamata così perché si trovava sull'attico del palazzo a sinistra della scalinata di Trinità dei Monti, in piazza di Spagna) è stato un tentativo di ricapitolare i momenti salienti d'un percorso che ormai m'ero ben reso conto fosse lungo e complesso. Un tentativo in piccolo, giacché lo spazio era piuttosto limitato. Tuttavia sono riuscito ad esporre parecchie opere di Lucio, anche di grande qualità, dagli anni

Trenta ai nuovissimi "tagli". La mostra l'ha visitata Marchiori, ma anche lui era diffidente.

Ciò che infastidiva la critica italiana, inconsciamente ma con un indubbio peso di negative conseguenze di valutazione complessiva del suo profilo d'artista, era l'intima motilità immaginativa costantemente espressa nel proprio lavoro da Fontana, e già negli anni Trenta ma certo soprattutto nei Cinquanta. C'era allora, molto radicato, il preconetto (di origine idealistica e di pratica d'ascendenza formalistica "purovisibilista") della "coerenza", cioè di quella che si soleva chiamare "coerenza di stile". Se se ne vuole avere un'idea, un po' ingenua in verità e quasi portata al parossismo, si leggano le oneste raccomandazioni contenute in *Saper vedere* di Matteo Marangoni, in nome di una venerazione della coerenza: mantenere un impianto di stile costante, senza sostanzialmente trasformarsi, e tanto peggio operare in modi diversi contemporaneamente, come accadeva invece a Fontana già negli anni Trenta ed è accaduto soprattutto nei Cinquanta e più ancora accadrà nei Sessanta.

C'è chi ha parlato disinvoltamente di "nomadismo", per artisti in realtà piuttosto confusi nelle loro intenzioni che non realmente liberi ed euristici nel loro ricercare. Infatti il nomadismo vero significa essere assolutamente liberi nei movimenti immaginativi, come lo sono stati in particolare un Max Ernst o un Klee, o altrimenti un Duchamp⁷. Ma ciò risultava incomprensibile per la mentalità critica italiana, la cui educazione era di fondamento sostanzialmente idealista. Venturi aveva polemizzato con Croce, ma sempre dentro una dimensione idealista. Brandi credeva di essere un fenomenologo, e invece manifestava nel suo pensiero e nelle sue scelte una tara idealista fortissima. Quanto a fondamento idealistico, Argan aveva fatto un salto di aggiornamento giacché era di fondo un gentiliano, integralista, anziché un crociano, possibilista (come invece Venturi).

Tutti predicavano la coerenza nell'operare, da parte dell'artista. E la coerenza costituiva una preminente componente nel giudizio di valore sull'opera e soprattutto sull'etica professionale dell'artista stesso, sul suo percorso creativo. Ricordo che quando Venturi ha portato noi studenti a visitare la grande antologica di Picasso, nel 1953, alla GNAM, quello che non riusciva a giustificare era proprio la sua motilità immaginativa. Non molto prima Brandi aveva dubitato della portata di *Guernica* in base a una presunta incoerenza nel rapporto fra zone linguisticamente improntate alla mentalità di sintesi postcubista e altre improntate presumibilmente a una mentalità di deformazione surrealista.

Analoga era la diffidenza verso la libertà di determinazioni immaginative manifestata nel lavoro di Fontana. Ma un altro presupposto idealistico e

pedantesco era poi quello che le cose importanti realizzate da un artista dovessero per loro natura essere necessariamente complesse. Fontana era invece riuscito a dimostrare l'estrema potenza della semplicità dell'atto immaginativo e soprattutto della sua essenzialissima realizzazione (come del resto, a suo modo, il più sublime e poetico Miró surrealista, di fine anni Venti, per esempio). Fontana riesce a operare in un'estrema semplicità, quasi in una dimensione orientale, riferendosi all'ambito dello Zen (non che Fontana in realtà ci pensasse effettivamente, tuttavia giacché ne parlava allora Michel Tapié non si può escludere una qualche suggestione). Il suo era un gesto essenziale e profondo ma sempre molto libero.

Quindi la particolarità della proposta fatta da un giovane, non certo autorevole, come poteva essere il sottoscritto, a fine anni Cinquanta, venticinque o poco più, e che Fontana accettava e apprezzava nella sua spontaneità. Non certo autorevole, sebbene avessi studiato con Venturi: e tuttavia in quel periodo mi ero anche contrapposto proprio a Venturi, essendomi reso ben conto di quanto l'informale fosse stato ben più importante che l'"astratto concreto" venturiano. E con incoscienza giovanile lo avevo anche scritto a chiare lettere nella presentazione contenuta nel catalogo dell'importante personale, del tutto in chiave informale, di Vacchi sempre all'Attico alla fine del 1958. E nell'ambiente romano era successo un putiferio, soprattutto perché, essendo io un allievo di Venturi, tutti avevano pensato che questi avesse cambiato repentinamente idea. Quindi il panico si era diffuso fra gli "astratto-concreti", che poi in buona parte mi hanno dato in effetti ragione essendo diventati informali (da Afro a Santomaso), ma allora erano sul fronte opposto (salvo Corpora) o già da anni transfughi (Morlotti e Vedova).

L'antologica all'Attico si concludeva con l'apertura problematica suggerita nel loro composto monocromatismo dai "tagli", oltre l'esperienza informale; vi era dunque appena percepibile questo momento nuovo della ricerca di Fontana. In tale prospettiva, in termini di linguaggio, si pone allora soprattutto appunto il problema del monocromatismo. L'informale europeo e nordamericano aveva quali punti di riferimento un'idea della magmaticità primaria, del caos, del gesto immediato, una sorta di disordine originario e un ambito segnico e materico frammentario. Nel quadro dell'avanguardia europea alla fine degli anni Cinquanta, in contrapposizione, ha cominciato a manifestarsi un interesse nel fare ordine nelle immagini, e la prima intenzione di ordine è stata quella di superare l'impianto materico e del disordine segnico e gestuale. Il monocromatismo rappresentava dunque una forma di reazione, da una parte di riscontro mentale

prima ancora che percettivo, e dall'altra di determinazione di ordine formale. È una tendenza che si manifesta nel gruppo Zero in Germania, e in Nul in Olanda, ma che rimbalza, per esempio, anche nel lavoro di Manzoni, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.

Fontana percepisce allora questa necessità del superamento del materismo, del segnismo e del gestualismo informale, la dichiara attraverso appunto un orientamento al monocromo, che interessa sia il ciclo dei nuovi "buchi", sia in particolare l'elaborazione dei "tagli", che inizialmente nascono appunto sulla base delle aniline "nuagiste" (cioè gli ultimi "inchiostri"), e poi, all'inizio del 1958, diventano del tutto campo d'affermazione del monocromo.

Nel 1960 c'era stata una mostra importante *Monochrome Malerei*, organizzata al museo di Leverkusen da Udo Kultermann, nella quale si è messa insieme una trama di nuovi atteggiamenti presenti nell'arte europea, relativamente soprattutto al lavoro di una nuova generazione ormai in campo (da Mack e Piene a Rainer, a Van Hoeydonck, da Manzoni a Castellani, a Lo Savio). Le proposizioni di Fontana costituivano un punto di riferimento, e molto vivo era già allora particolarmente in Germania l'interesse per la sua opera. C'era stata poi una consistente sua mostra nello stesso Schloss Morsbroich a Leverkusen, nel 1962, e l'anno seguente un'altra nel Kölnischer Kunstverein, appunto a Colonia.

Ma fra 1959 e 1960 Fontana realizza anche il ciclo delle "nature", possenti sculture materiche in terracotta (poi tradotte in bronzo, con qualche perdita d'intensità espressiva elementare). Se da una parte, nei "tagli" e in nuovi "buchi", abbandona radicalmente il materismo, dall'altra parte, come appunto nelle "nature", riutilizza la materia in una gestualità elementare di rapporto segnante. In effetti un aspetto costantemente ricorrente nell'opera di Fontana, sia scultore che pittore, e sia negli anni Trenta e Quaranta che nei Cinquanta e Sessanta, è il rapporto diretto, corsivo, con la materia, è insomma la corsività di quello che un tempo si indicava come il "ductus". E questo avviene dunque nuovamente nelle "nature", dove s'afferma un gesto elementare come il bucare le sfere di terra, quasi a segnare originariamente dei nuovi mondi. Nell'intervista di Carla Lonzi, contenuta nel suo *Autoritratto* del 1969⁸, Fontana fa proprio riferimento al gesto dell'uomo che vuole apporre un primo segno di identità e di possesso in un luogo dove non c'è nulla. E il suo è anche implicitamente l'anticipazione di un atteggiamento espressivo di tipo "povero".

Ma nel ciclo degli "olii", negli anni Sessanta, è evidente un altro aspetto di ulteriore rapporto immediato, corsivo, segnico e gestuale, con la materia. Vi

si ripropone il monocromatismo ma anche un esteso esercizio di grafismo (e si ricordi a riscontro la produzione di Fontana degli anni Trenta, nella quale l'immagine nasce da un segno, da graffiti), nonché, in particolare nei più maturi, un gestualismo a volte violento, che opera squarci (quasi come nei "metalli") piuttosto che semplici buchi. E in alcuni "olii" ricorre anche una ridondanza "barocca" del segno e del gesto lacerante. In un'intenzione possessiva assimilabile a quella degli interventi operati sulle "nature".

Ed eredità di immaginazione "barocca" e manifestazione di una sorta di sensibilità d'immaginazione "pop" si intrecciano in una serie di grandi quadri quadrati (un metro e mezzo di lato) dedicati nel 1961 a Venezia, e oggetto allora di una mostra presso la Martha Jackson Gallery, a New York. Dipinti molto importanti perché, da una parte, vi si ripropone il discorso dell'espressività della materia, e, dall'altra, vi si afferma una specie di folata immaginativa assolutamente allegra, entusiasta, libera e manifestamente ammiccante ai mitologemi del consumismo turistico lagunare. Sono dipinti che non piacciono ad alcuni collezionisti che amano il lavoro di Fontana in senso puristico, considerandoli quasi una vacanza rispetto al suo abituale rigore e nitore d'immagine.

In realtà il suo è sempre un rigore in termini tuttavia di libertà, insomma di autotrasgressione. In quella serie di dipinti dedicati a Venezia, che mi sembrano quasi tutti degli straordinari capolavori, s'incontrano i luoghi tipici del kitsch veneziano ma proposti del tutto reinventandoli appunto con straordinaria libertà d'immaginazione allusiva. C'è l'immagine solare, archetipa, l'elemento cosmico del vortice, che era già in alcuni quadri del ciclo dei "buchi" e che qui troviamo quale simbolo solare, con un taglio in mezzo. C'è il ricciolo barocco longheniano, c'è l'ondeggiare della laguna. C'è piazza San Marco, con la folla e il fremito dei piccioni. C'è persino "il chiaro di luna" deprecato da Marinetti. E in tutti ricorre un rapporto corsivo con la materia, l'olio entro il quale Fontana scrive la conformazione dell'immagine.

Il ricorso cromatico è il più vario in queste grandi tele, con effetto di densità corposa di vernice, che offre una sommarietà diversa, in qualche misura più brutale, rispetto all'olio. Le gamme sono generalmente dense, a volte quasi gravi, sempre sostenute. Si serve a volte totalmente dell'argento o dell'oro, anche dunque per un intero dipinto. L'uso dell'oro, che ricorre non solo nelle "Venezie" ma anche in numerosi "olii" dei primi anni Sessanta, e che comunque si ritrova anche in alcuni "tagli", come del resto si ritrovava in sculture e ceramiche di Fontana degli anni Trenta, nel repertorio del suo immaginario cromatico ha certamente origine remo-

ta da una suggestione di Wildt. Il quale dava naturalmente all'oro una valenza di componente simbolica, mentre per Fontana la presenza dell'oro ha sempre avuto finalità luministica, nelle sculture, e tuttavia anche di sontuosità narrativa, come accade quando, per esempio, ricorre appunto nelle "Venezie".

A olio realizza poco dopo il ciclo di grandi dipinti ovali, tutti del medesimo formato, che ha chiamato *Fine di Dio*. Ove è presente l'archetipo dell'uovo sulla cui valenza iconica simbolica Gillo Dorfles ha insistito particolarmente quando, a metà del 1963, il ciclo era stato presentato per la prima volta nella personale alla Galleria dell'Ariete, a Milano. E ancora forte vi è parimenti il rapporto con la materia, con la superficie, risolti come sono generalmente, questi particolari dipinti, in un monocromatismo inderogato e attraverso un intervento diretto, segno-gestuale, sulla materia, squarciando più che forando la superficie. Ci sono infatti appunto più o meno squarci, e un tracciato di grafismo mentre la superficie dell'olio presenta una certa consistenza, risultando dunque solcata, incisa, squarciata. E sono dipinti giocati fortemente, quasi sempre (salvo che non li abbia poi rivestiti di lustrini), sulla clamorosità del colore, monocromaticamente, spesso anche in rosa "shocking", diceva Lucio.

L'impostazione ricorrente è una definizione d'immagine embrionale graffiata intorno a un elemento centrale forte, realizzato appunto a squarcio. È un aspetto del Fontana nuovo orientato verso un'accentuazione forte appunto dello strappo e del segno, nella produzione degli anni Sessanta, costituendovi anzi una fondamentale polarità, in una bipolarità di cui l'altro termine corrisponde invece alla nettezza dei "tagli" e poi dei "teatrini" e intanto anche di nuovi "buchi".

E un altro aspetto di rapporto materico diretto è nella pratica di una materia nuova, nel ciclo dei "metalli". Ben diverso negli esiti rispetto al rapporto con la materia primaria sviluppato da Burri nei suoi "ferri", che erano giocati sulla ruggine e insomma sulle connotazioni della loro materialità, Fontana usava invece delle lastre nuove, specchianti, di ottoni, di rame, la cui virtuale matericità corsivamente esaltava con tagli, squarci e buchi, ancora appunto in un rapporto del tutto diretto, gestuale, segno.

L'idea era nata in relazione all'immagine di New York, quando vi era andato in occasione della mostra delle "Venezie". Una serie piuttosto ampia di disegni e studi preliminari dimostra come prima avesse infatti immaginato di celebrare New York, come Venezia, in dipinti a olio. Ma gli era risultato difficile esaltare così la sensazione dei riflessi luminosi sulle fiancate dei grattacieli, e allora ha pensato a servirsi del metallo, di lastre già di per sé riflettenti. La prima mostra alla Galleria dell'Ariete a Milano, nel 1962, era stata intitolata

appunto *New York*. Lavorava il metallo direttamente, violentemente. Come del resto era accaduto nel caso delle "nature", per le quali fece grandi sforzi fisici, con conseguenze nefaste sulla propria salute. Ho delle lettere di quando lavorava appunto a quelli che familiarmente chiamava i "palloni" (le "nature" appunto) nelle quali mi parla della sua stanchezza ("sfessato").

Se i primi "tagli" sono molteplici, poi in breve – e già fra 1959 e 1960 – questi si essenzializzano sempre di più. Rispetto alla superficie il taglio è qualcosa di analogo a quello che erano stati i buchi, anche se più essenziale, assoluto anziché relativo. Nei "tagli" è esclusa infatti la relatività come ogni altra accidentalità proprio dalla nettezza irrevocabile, immodificabile, estremamente perentoria del gesto risolutore (illustrato nelle famose fotografie di Ugo Mulas, che, per quanto inscenate, giacché Lucio lavorava assolutamente da solo, equivalgono ormai alle immagini di Pollock che opera a "dripping" camminando entro la tela, a terra, come documentato nel famoso filmato di Hans Namuth).

La sala di Fontana nella Biennale veneziana del 1966, interamente dedicata a "tagli" singoli, era stata allestita insieme a Carlo Scarpa. Un ambiente studiato da Fontana e poi in qualche modo corretto da Scarpa, ma il cui risultato sostanzialmente corrispondeva infine a quanto voluto da Fontana. C'erano come dei confessionali (che Fontana avrebbe voluto più profondi), che inducevano a un rapporto diretto con l'immagine assoluta del taglio sempre unico su fondo del tutto univocamente bianco. E tutto era bianco, in una sorta di smaterializzazione: appunto "tagli" bianchi, perentoriamente unici, sacralmente assoluti, inseriti come in strutture accoglienti parimenti bianche, in un ambiente, la sala, pure assolutamente altrimenti bianco.

Una mistica del bianco, come suprema smaterializzazione spiritualistica, che può ricordarci il bianco epifanico della *Sala della Vittoria* nella Triennale milanese del 1936. C'è certamente una base materialistica nell'immaginario di Fontana, tuttavia c'è anche infatti un'istanza di smaterializzazione. La spiritualità di Fontana consiste appunto nella smaterializzazione della materia in energia. Il suo materialismo non è infatti di carattere statico ma di carattere energetico, e la massima spiritualizzazione corrisponde al massimo di questa pressione di energia, che diventa – come appunto nella sala del 1966 – anche una dissoluzione del peso della materia. E la cosa era stata intuita in qualche misura nella simbologia epifanica (quasi mistica) della *Sala della Vittoria* del 1936, di cui tuttavia Fontana era vivamente partecipe più che esserne l'ideatore.

Nella tipologia dei "tagli" si va appunto da quelli unici, assoluti (iconicamente infine coinvolti in un'allusione erotica: esplicitata del resto in quelli intesi come ritratto di Iris Clert) ai molti, i più anzi, la cui molteplicità istituisce una movenza ritmica, in una suggestione quasi di danza. Se ne cominciarono a vedere frequentemente, dei primi di taglio più monumentale, e anche entro campi pittorici diversamente sagomati, all'esordio degli anni Sessanta, a Milano, presso la Galleria Blu. Era il volto nuovo di Fontana nella sua circolazione europea, che si faceva sempre più intensa (come del resto si stava affermando negli USA), fondata sull'indotto dell'attenzione che al suo lavoro portava appunto una nuova generazione di esponenti di ricerche d'avanguardia (da Mack a Ives Klein). E "tagli" erano anche nell'importante antologica che ho allestito nel Castello Spagnolo a L'Aquila, nel 1963.

Dopo l'esperienza della mostra all'Attico nel 1959, ho infatti realizzato la prima grande antologica italiana delle opere di Fontana, dagli anni Trenta alle recentissime *Fine di Dio* (ricordo, ancora fresche di colore). Nel Castello Spagnolo de L'Aquila, dove dall'anno prima avevo iniziato a organizzare delle mostre di confronto di posizioni diverse d'attualità problematica, a tesi critica, intitolate, salvo una, *Alternative attuali*, e che si svilupperanno fino alla quarta, nel 1968. La seconda appunto nel 1963 la intitolai *Aspetti dell'arte contemporanea*, ed era diversa dalla prima, consistendo in varie sezioni tematicamente di assai differente impostazione, e, fra l'altro, conteneva appunto una consistente antologica dell'opera di Fontana (e in catalogo la prima consistente raccolta di strumenti adeguati per una riflessione storico-critica corrispondente).

Ero così riuscito ad ampliare il discorso storico-critico avviato quattro anni prima all'Attico, facendo anche tesoro del dialogo epistolare stabilito con Lucio per soddisfare continuamente subentranti quesiti nell'approfondimento delle mie ricerche storiche sull'informale. Nel 1959 avevo appunto scritto un saggio in "Il Verri" intitolandolo con riferimento al barocco di Fontana. Com'è noto, la rivista era diretta da Anceschi, che si era battuto a livello teorico-critico per riscattare una positività dell'idea di barocco, una nozione anticlassica la cui sfortuna in Italia era dovuta appunto all'egemonia eredità del classicismo e al pronunciamento di svalutazione del barocco operato da Croce. Al mio articolo, Anceschi aveva suggerito il titolo *Carriera barocca di Fontana*. Che poi ho mantenuto quando nello stesso 1963, assieme agli altri miei testi fontaniani, ne ho fatto un libretto pubblicato da All'insegna del Pesce d'Oro, di Vanni Scheiwiller.

I "quanta", composti prevalentemente da piccole tele variamente sagomate contenenti tagli, sono un breve ma significativo momento nella ricerca nuova

di Fontana. Realizzati nel 1959-60, costituiscono delle costellazioni di piccoli dipinti variamente disponibili sulla parete, e in effetti sono un archetipo delle "installazioni" dilaganti negli ultimi due decenni. E si collocano sul versante medesimo della nettezza formale dei "tagli".

Sul quale medesimo versante i "teatrini" costituiscono un altro aspetto nuovo della ricerca di Fontana in atto negli anni Sessanta, un filone che riguarda esattamente i centrali anni Sessanta. Alcuni dei "tagli" singoli (anche quelli veneziani) erano inquadrati da cornici laccate, di corrispondenza monocroma (come cioè bianco e bianco, rosso e rosso, ecc.), dove il rapporto cornice-immagine incominciava a essere quello che Fontana sviluppa appunto nei coevi "teatrini". Ove la cornice di sviluppo figurato diventa quasi la quinta teatrale d'una finestra che si sporga sull'universo sidereo. Sono insomma "teatrini" non soltanto perché presentano quella sorta di quinta, costituita appunto dalle cornici opportunamente sagomate (e allusive d'embrionalità biomorfiche ultraterrene), ma in quanto suggeriscono appunto come un affacciarsi su una scena costituita dalla tela posta dietro, una sorta di cielo traversato da tracciati di buchi stellari, spaziali.

Fontana allora, nella sagomatura delle cornici, tende infatti a dare più consistenza a suggestioni di immagini, naturalmente di immagini molto schematiche, un po' e più anzi di come lo erano state le "figure nere" proposte all'esordio degli anni Trenta. Insomma con quella specie di simbolizzazione mentale con la quale aveva trattato le immagini soprattutto nei primi pronunciamenti originali della sua produzione plastica. Una schematizzazione che ritengo sia una sorta di risposta, in totale indipendenza, alla pressione del pop art, com'è noto affermatosi all'inizio degli anni Sessanta. E nel 1964 c'era stata la grande presenza "pop" nordamericana nella Biennale di Venezia. E d'altra parte proprio a L'Aquila, nella mostra del 1963, era presente anche una sezione che proponeva opere di protagonisti del pop art nordamericano.

A loro modo insomma i "teatrini" sono una liberissima risposta di Fontana a quella dimensione di dialogo con simboli ed emblemi dell'immaginario collettivo, divulgata dalle proposizioni "pop". Del resto appunto anche il sottociclo fontaniano degli "olii" dedicati a Venezia in effetti intercettava quella libertà di utilizzare modi dell'immaginario di massa, nella fattispecie relativamente al kitsch turistico veneziano. Nel caso dei "teatrini" utilizzando modi di un'immagine schematicamente (quasi graficamente) simbolizzata e trasformata in allusione a una specie di primordialità spaziale.

I "teatrini" sono importanti fra il 1964 e il 1966. Ma intanto, nello sventagliamento di proposte

tipologicamente diverse che caratterizza il lavoro di Fontana negli anni Sessanta, andava tuttavia avanti sempre anche il filone dei "buchi", altrettanto che il filone dei "tagli" e quello degli "olii". E una novità presente nella sua ultima personale a Roma nel 1967, alla Galleria Marlborough, erano le "ellissi" e le sculture politamente metalliche, d'aspetto missilistico. Le une e le altre nuove, anche per la loro implicita evidente flessione macchinistica, nel suo operare.

Ho sempre insistito sulla corsività del fare di Fontana, sulla sua imprescindibile necessità di rapporto manuale, manipolatorio, con la materia. Nel gravissimo caso del lotto di falsi "metalli" a suo tempo intercettati e pubblicamente con sentenza giudiziaria d'ultima istanza dichiarati tali, si riuscì a dimostrare trattarsi appunto di falsi proprio perché in Fontana era determinante il fare diretto e la corsività manipolatoria, e non era dunque possibile che avesse delegata ad alcuno la realizzazione di suoi "metalli" (come sostenuto invece in giudizio dalla difesa degli imputati).

Ma ecco che l'intrinseca, incolculabile libertà immaginativa e operativa di Fontana è qui subito a smentirmi, giacché le "ellissi" sono state invece pensate proprio come opere d'arte fatte a macchina, in quanto realizzate in legno lavorato soltanto meccanicamente, lucato meccanicamente, e poi laccato meccanicamente. Era un'idea nuova, idealmente dialogante a distanza con tutto quello di nuovo che era derivato allora nel rapporto fra arte e macchina, anche specificamente con le proposizioni d'"arte programmata". Vale a dire nello spostamento verso un modo produttivo meccanico dell'opera d'arte e dunque una conseguente configurazione formale di questa. Non che Fontana ne fosse stato toccato più di tanto, in questo senso (lui comunque consapevole sostenitore della fantasia liberamente anche meccanica dei giovani di "Miriorama", De Vecchi, Colombo, Boriani, ecc.). Tuttavia un tale aspetto di un'arte che si oggettivasse in una dimensione nuova anche collettiva, d'analogia produttiva meccanica, Fontana lo aveva certamente intercettato, in qualche modo prospettandosi una dimensione avveniristica. Le "ellissi" sono tutte monocrome, appunto di legno laccato, e sporgono dalla parete ove siano collocate giacché hanno un loro consistente spessore. E sono variamente percorse da un elementare tracciato di buchi. Ma parallelamente alle "ellissi" si pongono le nuovissime sculture di metallo, la cui superficie è dipinta come la carrozzeria delle automobili, con una vernice omogenea, e che hanno forme di siluro cosmico, missilistiche, che ne accentuano il carattere avveniristico.

Ed è questa la conclusione dell'avventura creativa di Fontana, una conclusione tuttavia assolutamente aperta. Fontana aveva allora quasi 70 anni.

15-3-61

Caro Crispolti

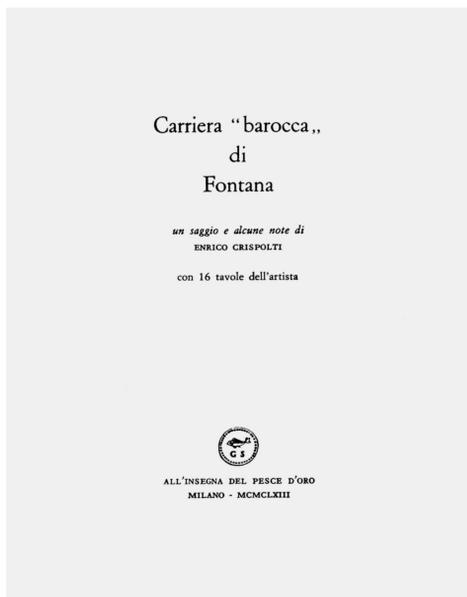
Grazie per la tua lettera domania? con un po' di confusione come il solito ti rispondo, tu cerca di sbrigliare un po' la matassa.

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 vera 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 impostati come mera in neutralità, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect ect. È importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale - suliti d'opofei i, "buchi" la rottura di una dimensione! il vuoto, ect.ect. Prima del '50 lavoravo molto per gli architetti per decorazioni però avevo già eseguiti alcune sculture, come la prima del '1947, chiamata, "concetti spaziali", insomma sempre alla ricerca di una forma o di un "concetto", che rendesse piacevole il "Manifesto Spaziale",

Do sto lavorando effettivamente molto, natura attuale sempre coi miei "malavetti" "dubbi", che mi fanno continuamente fare grosse acrobazie non certe adatte alla mia età, verrà il giorno se mi deciderò a fare un "buco", giornaliero!!! Spero di vederti presto a Milano "cri osati"

tuo Fontana



4. Frontespizio del volumetto: E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Un saggio e alcune note*. (Fascicoli de "Il Verri" n. 10), Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1963

Consideriamo quanti altri artisti non hanno avuto questo tipo di conclusione in positivo della loro attività. Si pensi, per esempio, a un Carrà o a un Campigli; alla loro profonda caduta di tensione immaginativa e d'intenzioni di ricerca, negli ultimi decenni di vita. Mentre Fontana era così giovane che la retrospettiva che ho realizzato a Roma nel 1998 sembrava proporsi piuttosto come l'antologica di un giovane, ancora euristico, ancora provocatorio, che non la ricostruzione storica del percorso di un artista ormai storicizzato.

Questa è stata la grande caratteristica della personalità creativa di Fontana, che è morto (nel 1968) nel pieno delle proprie energie creative, e la cui inesauribilità dipendeva forse anche da una prospettiva di visione positiva della vita. In questo senso certamente Fontana ha preso il testimone nella staffetta dell'innovazione dal futurismo. E nella sua personalità riconoscerai una combinazione fra attivismo lombardo e senso di avventura del "pampero" argentino, dell'uomo della "pampa".

Quando insegnavo all'Accademia di Belle Arti a Roma, fra fine anni Sessanta ed esordio dei Settanta, ho tenuto un corso sul suo lavoro. E ne è nato anche un libro, che ho intitolato *Omaggio a Fontana*⁹. È stato divertente per me realizzarlo giacché, sul modello grafico del libro di Celant sull'"arte povera" appena pubblicato da Mazzotta,

l'ho costruito pagina per pagina, mettendovi anche alcune delle lettere che Lucio mi aveva inviato nel tempo, e anche numerose sue intense foto personali. Fu pubblicato nel 1971. L'anno dopo ho curato una grande mostra di suoi disegni a Roma, all'Istituto Italo-Latino Americano.

Nel frattempo si poneva il problema del catalogo generale, la cui realizzazione è stata veramente una grande impresa, nella quale credo di essere riuscito a sviluppare un necessario lavoro di rigorosa cernita fondata su un'effettiva esperienza del lavoro di Fontana. Nel senso che, sia attraverso la mostra all'Attico del 1959, sia attraverso la mostra del 1963 a L'Aquila, sia in particolare con il lavoro storico sull'informale già cominciato pure nel 1959, spesso avevo avuta occasione di chiedere a Lucio lumi su determinati momenti ed episodi del suo lavoro. Per esempio, nel libro del 1971 ho pubblicato una bellissima lettera nella quale mi spiegava il senso dell'"ambiente nero", del 1949: un documento fondamentale in quanto offre indicazioni sui fattori psicologici che altrimenti non sarebbero stati recuperati tanto facilmente.

Fontana era una persona del tutto intuitiva, e anche la sua cultura lo era. Tuttavia le sue intuizioni avevano una capacità di presa immediata e forte su questioni centrali della nostra realtà, della nostra visione del mondo, il che lo fa un personaggio che ancora non si consuma nel tempo. Risultava dunque assai singolare celebrare il centenario della sua nascita, nel 1999, giacché un centenario è piuttosto qualcosa che allontana, mentre Fontana lo si sentiva e lo si sente tuttora assai vicino e per molti aspetti del suo lavoro (soprattutto il più recente) ancora assai attuale.

Il catalogo generale certamente era necessario, e ho preso le mosse da quello che lui stesso aveva conservato, anche se non aveva un vero e proprio archivio, aveva solamente tante fotografie, che comunque sono state molto utili. E così il catalogo l'ho avviato cercando di ordinare quello che originariamente era soltanto un mucchio di fotografie, cercando quello che potesse esserne il bandolo della matassa. Credo di esserci riuscito, appunto, soprattutto in quanto del suo lavoro avevo avuto diretta e ampia esperienza. In simili imprese l'esperienza agevola tante questioni d'impostazione e soprattutto di valutazione (intendo proprio anche d'autenticità). Ora, con la Fondazione (che allora naturalmente non esisteva) stiamo avviando la terza edizione del catalogo di sculture, dipinti, collaborazioni architettoniche e ambienti, ma rimane ancora aperto, a venticinque anni dalla scomparsa, il problema della catalogazione delle ceramiche e dei disegni, non meno necessaria se si vuole veramente presidiare su tutti i fronti l'autografia dell'opera di Fontana. Un catalogo generale, tempestivamente e

autorevolmente redatto, costituisce infatti il migliore strumento di difesa dell'opera di un artista contro le sopravvenienti falsificazioni. Per chiudere questa lunga chiaccherata, v'invito a rileggere questa frase di Lucio che trovo straordinaria, trovata in un libro di scritti di artisti, raccolti da un letterato¹⁰, e che ho posta sul frontespizio del libro del 1971, soprastampata su un'immagine di Lucio, giacché il riferimento è tutto autobiografico, anzi confessivo.

“Sono nato a Rosario di Santa Fé, sul Paraná. Mio padre era un grande 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. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia. Liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi.”

Quelle proposte da Fontana non sono mai soluzioni chiuse, giacché, al contrario, la sua era una fiducia nel possibile, in fondo praticando un'avanguardia intesa come possibilità di realizzazione. Esattamente dunque il contrario di certe storiche forme di burocrazia dell'avanguardia, a cominciare da quella “concretista”, con la quale per prima s'era dovuto confrontare. Fontana era una persona assolutamente libera e rispettosa del lavoro altrui. Non l'ho mai sentito parlare male del lavoro di altri. Ricordo soltanto che ce l'aveva con Alberto Giacometti, in occasione della Biennale del 1962, dove questi aveva una peraltro intensissima sala. Ce l'aveva non so perché, certo non perché fosse figurativo (apprezzava infatti Guttuso come uno dei migliori figurativi, pur alla figurazione avendo rinunciato e dunque sentendola assai distante). Giacometti non lo sopportava giacché sosteneva che fosse falso.

Ma, prima di chiudere definitivamente, devo aggiungere che mi accorgo di aver dimenticato di dire che dal rapporto con Fontana, in gioventù, ho imparato molto, e che la frequentazione del suo lavoro e di lui personalmente ha concorso in modo consistente alla mia formazione. Non sono stato io che ho “amministrato” il lavoro di Fontana; è stato lui a costituire una delle mie preminenti fonti formative, soprattutto come visione del mondo. Nell'attività di studio dello storico dell'arte ritengo sia infatti molto importante il rapporto con l'attualità della ricerca, e con chi ne è protagonista, in quanto fa capire di più il rapporto con il passato e può appunto anche sollecitare sul vivo ulteriori esperienze di formazione.

Note:

1. Lucio Fontana. *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, a cura di E. Crispolti, Bruxelles, La Connaissance, 1974; Fontana. *Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Milano, Electa, 1986, 2 voll.
2. Cfr. L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, con un saggio di L. Parmesani, Milano, Skira, 1999, pp. 169-195. Per la riproduzione degli autografi di tali lettere cfr. E. Crispolti, O. Meessen, fotografie di Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Saint Paul de Vence, Galerie Pascal Retelet, 2000.
3. E. Persico, *Lucio Fontana*, (Collezione Scultori Nuovi n. 2), Milano, Edizioni di Campo Grafico, s.a. [1936]; il testo è ripubblicato in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, vol. I, pp. 189-192.
4. E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, “Il Verri”, III (3), giugno 1959, pp. 101-108; il saggio (che è stato ripreso in E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Un saggio e alcune note*, (Fascicoli de “Il Verri”, n. 10), Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1963) è ripubblicato integralmente in questa rivista, alle pp. 67-70.
5. Rapporti ricostruiti puntualmente nel libro di P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilios, 1995.
6. Cfr. *FuturBalla, 40 opere dal 1902 al 1943*, a cura di E. Crispolti, con una lettera di L. Fontana e un testo di E. Prampolini, Roma, Donatella Russo, novembre 1987, p. 3; e in L. Fontana, *Lettere*, cit., p. 171-172.
7. Di nomadismo, per Klee, Ernst, Duchamp ha parlato Corrado Cagli negli anni Sessanta.
8. C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 389.
9. E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci, 1971.
10. *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, a cura di L. Sinisgalli, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954, p. 115.



Autore | Author: Crispolti, E. (2003, 2022).

Titolo: [Lucio Fontana.] Dall'antologica all'Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e del 1986.

Title: Lucio Fontana. From the exhibition at L'Attico Gallery in 1959 to the two editions of the Catalogue Raisonné (1974 and 1986).

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 9–25.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17697>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp9-25

Parole chiave | Keywords: Lucio Fontana; Galleria L'Attico, Roma; Galleria Blu, Milano;

Abstract EN: The essay retraced the main stages of the relationship between Enrico Crispolti and Lucio Fontana, starting from the exhibition at L'Attico Gallery in Fall 1959 to the Catalogue Raisonné, begun after Fontana's death and accomplished with the first edition in 1974.

Crispolti summarized his point of view and critical perspective and proposed a retrospective gaze on Fontana creative itinerary from middle '20s, in order to highlight the nodal issues of artist's imaginary. Finally, he reminded their tight dialogue during the last decade of Fontana's life and career.

Abstract IT: L'articolo tratteggia il rapporto tra l'autore e Lucio Fontana ripercorrendo le esperienze del decennio che va dalla breve ma significativa antologica dell'artista organizzata da Crispolti alla Galleria L'Attico di Roma, nell'autunno del 1959, all'esperienza del catalogo generale, avviato poco dopo la scomparsa di Fontana, e realizzato nella sua prima edizione nel 1974. Lungo questo percorso, Crispolti cerca di riassumerne l'ottica, nel senso d'uno sguardo retrospettivo sui trascorsi creativi di Fontana, che muovono da metà degli anni Venti, attraverso considerazioni relative a nodi centrali del suo immaginario, per poi riferirsi al dialogo ravvicinato sviluppato nell'ultimo decennio di creatività e di vita dell'artista.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Enrico Crispolti, Archivio Biblioteca Enrico Crispolti - www.archiviocrispolti.it; 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/)