



Fig. 1. Lucio Fontana, *Uomini a cavallo*, 1932, gesso graffito e colorato a tempera, Milano, Museo del Novecento, © Comune di Milano

## “Le roi de la pampa”. Viaggi e paesaggi argentini

Silvia Bignami

*Le roi de la pampa retourne sa chemise  
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux  
le cornédibif en boîte empeste la remise  
et fermentent de même et les cuirs et les peaux  
Je me souviens encor de cette heure exeuquise  
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux  
nous avions aussi froids que nus sur la banquise  
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux  
Du pôle à Rosario fait une belle trotte  
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte  
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin  
L'Amérique du Sud séduit les équivoques  
exaltent l'espagnol les oreilles baroques  
si la cloche se tait et son terlintintin*

Raymond Queneau, 1961<sup>1</sup>

Alcune parole del primo dei dieci sonetti con le stesse rime e la medesima struttura morfologica e sintattica (centoquaranta versi in tutto, intercambiabili, distribuiti su dieci pagine sfrangiate in quattordici strisce orizzontali, ognuna contenente un verso) dei *Cent Mille Millions de Poèmes* composti da Raymond Queneau e pubblicati da Gallimard nel 1961, sanno di Argentina. Nel “roi de la pampa”, in uno dei “gauchos dans la plaine”, si può riconoscere, con un po' di immaginazione e azzardo, Lucio Fontana, “gaucho”<sup>2</sup> a Sunchales, nella provincia di Santa Fé, al centro della cosiddetta *pampa húmeda*. Mentre nell'aggettivo “baroques” c'è un possibile richiamo a quella componente barocca del suo fare plastico, messa in evidenza anche dai critici argentini<sup>3</sup>

e che si ritrova, per esempio, nel gesso *Silla barroca* del 1946 – “fatta ad Altamira, opera per me molto importante”<sup>4</sup> – o anche, come fonte d'ispirazione, nel barocco andino e nella scultura coloniale<sup>5</sup>. Probabilmente Queneau non aveva in mente un riferimento così puntuale, intendendo più genericamente evocare il sogno dell’“Amérique du Sud” come luogo denso di seduzioni e ambiguità. Non ci sono tracce di familiarità, incontri, corrispondenze tra i due, ma piuttosto un panorama di orizzonti comuni nel provare a superare i limiti delle proprie discipline attraverso un linguaggio innovativo e sperimentale. Lo scrittore francese potrebbe aver visto le mostre parigine dell'artista argentino nel 1959 alla Galerie Stadler e nel 1961 alla Galerie Iris Clerf e alla Galerie Rive Droite di Jean Larca-de, mentre più tardi, nel 1963, entrambi faranno parte (con Arturo Schwarz, Man Ray, Farfa e altri) dell'Istituto Patafisico Mediolanense fondato da Enrico Baj, che aveva conosciuto Queneau nel 1959.

Adottando liberamente il gioco combinatorio ideato da Queneau per i suoi *Poèmes*, e prendendo spunto dai titoli di alcune opere – quattro sculture, due terrecotte e un monumento – realizzate da Fontana in Argentina tra il 1940 e il 1947 [*El obispo*, 1940 (40 SC 10); *Combate indio*, 1940 (40 SC 14); *El Sembrador*, 1941 (41 SC 16); *Muchacho del Paraná*, 1942 (42 SC 5); *Hombre del delta*, 1943 (43 SC 1); *Luna en la pampa*, 1944 (44 SC 2); *Mujer desnudandose* o *El viento en Catamarca*, 1947 (47 SC 5)]<sup>6</sup>, si prova qui a sondare e mescolare possibili incroci tra immagini, da una parte, e paesaggi e luoghi citati nei titoli dall'altra. Non sono in senso stretto riferimenti paesaggistici o topografici letterali: si tratta peraltro di opere figurative che, cogliendo un suggerimento di Fontana, vanno collocate in diretta relazione con l'ambiente e gli elementi circostanti.

Figg. 2-3.  
Juan Zocchi, *Lucio Fontana*,  
Buenos Aires, Editorial Poseidon,  
1946, tav. IV e fig. 36





Figg. 4-5.  
Lucio Fontana, *El Sembrador*, 1941, Rosario,  
Avenida Belgrano



Figg. 6-9.  
Juan Zocchi, *Lucio Fontana*,  
Buenos Aires, Editorial Poseidon,  
1946, figg. 43, 46, 47 e 49



43. MUCHACHO DEL PARANÁ. 1942.  
COLECCIÓN COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA, BUENOS AIRES.



46. HOMBRE DEL DELTA. (PERFIL DE FIG. 47.)



47. HOMBRE DEL DELTA. 1943.  
MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES, BUENOS AIRES.



49. LUNA EN LA PAMPA. 1944.



Fig. 10. Lucio Fontana, *Mujer desnudándose o El viento en Catamarca*, 1947, gesso, Milano, Fondazione Luigi Rovati © Milano, Fondazione Lucio Fontana, by SIAE 2026

In un'intervista nel 1943 aveva infatti raccontato che i suoi personaggi, i "tipos", lo interessano "solo in relazione agli elementi in cui agiscono"<sup>7</sup>. Tale chiave di lettura si estende, in una sorta di cortocircuito visivo, a suggestioni e analogie con gli spazi e i paesaggi argentini attraversati in un viaggio di tre mesi nel 2023, che alla fine di questo testo vengono riproposti attraverso scatti fotografici, in una sorta di album, quasi a suggerire un contesto, uno sfondo, un'ambientazione, una scenografia ideale o immaginaria alle opere e alla ricerca spaziale di Fontana in generale. Per questo motivo si è scelto di parlare delle opere secondo una sequenza non cronologica, ma lungo un itinerario di luoghi o spazi, come la pampa, il fiume e il Nord-Ovest argentino tra la Valle dell'Obispo e Catamarca. Se i primi due sono collegati alla biografia dell'artista, non ci sono riscontri di viaggi sugli altipiani andini se non un accenno alla possibile decorazione (mai realizzata) di un bar a Tucumán<sup>8</sup>.

Si tratta di spazi estesi, di vasti orizzonti incorniciati talvolta da gigantesche nuvole, "macchine aeree, sospese", come già evidenziava Guido Ballo nel 1970 sottolineando "l'amore che Fontana ha sempre avuto per il mutare delle nuvole, che il fratello Zino fotografava per lui, nel periodo argentino, in migliaia di riprese"<sup>9</sup>. Spazi e nuvole si scorgono anche in uno dei disegni realizzati nel 1940 su un campione di volume dell'Enciclopedia Treccani con la scritta autografa "pampas" che aprono idealmente alla sconfinata spazialità del territorio argentino. Alle distese infinite della pampa Fontana fa riferimento anche nella nota conversazione con Carla Lonzi, polemizzando con un critico americano:

"Guarda, ho parlato una volta con un critico, talmente cretino, americano,

c'era anche Vedova, che mi dice prima di tutto: 'eh, lei spazialista, cosa crede?...'. E, intanto, sapeva che ero spaziale, diceva che io non ero niente e, intanto, sapeva quello che facevo, incominciava col sapere chi sono io e cosa faccio 'che se lei mi dice che io non ho inventato lo Spazialismo, vuoi dire che mi conosce, che non sono uno sconosciuto'. Dice 'ma sì, ma lei... lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio... noi americani, i deserti dell'Arizona, lì... 'Ah', dico, 'quello è, appunto, lo spazio?... Perché allora, guardi, io non sono italiano, io sono argentino e ho la pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona, ma lo spazio non è la pampas, lo spazio è un altro nella testa, capisce? S'è alzato e se n'è andato'"<sup>10</sup>.

Si può anche vagheggiare una pampa sterminata nella scena, racchiusa entro un perimetro scalfito, rappresentata nella tavoletta di gesso graffito e colorato a tempera *Uomini a cavallo* del 1932, dove tre cavalieri si stagliano su un cielo blu acceso e costellato di piccole stelle bianche. In un articolo del 1961, Enzo Fabiani, poeta, giornalista e critico d'arte del settimanale "Gente", racconta la quotidianità e la vita mondana di Fontana, soprattutto ad Albisola, tra lavoro in bottega, notti di ballo e vita da spiaggia, offrendone un ritratto intimo e vivace. A proposito della "serie di vasi a forma di uovo" che chiama *Le Virginie*, Fontana torna indietro nel tempo e, inseguendo un'affabulazione intrisa di realtà, ricorda quella notte nella pampa argentina mentre "di guardia al bestiame" aveva letto alcune poesie di Allan Poe, la cui moglie si chiamava Virginia:

"Spiegare come e perché quella lontana emozione si è tradotta in queste forme?

E come potrei? Neanche io lo saprò mai. Ricordo soltanto che il cielo era infinitamente stellato (e fu in quella notte forse che io ebbi l'intuizione dell'arte spaziale)...”<sup>11</sup>.

Fontana vive in Argentina, tra Rosario e Buenos Aires in tre momenti distinti, dalla nascita nel 1899 fino al 1906, poi dal 1921 al 1927 e infine dal 1940 al 1947<sup>12</sup>: questi ultimi sette anni sono nodali per capire gli esiti sperimentali del suo percorso successivo in direzione spazialista, come testimoniano, per esempio, i progetti per le vetrine di Harrods in calle Florida (1944 e 1946)<sup>13</sup> o i disegni del 1946, alcuni dei quali intitolati in spagnolo “*concepto espacial*”, fino al celebre *Manifiesto Blanco* del 1946, che l'artista ispira ma non firma:

“Dall'Argentina aveva, com'è noto, riportato quel ‘Manifiesto blanco’ dal quale era nato, come Minerva dalla coscia di Giove, lo spazialismo milanese. Egli doveva infatti il successo all'entusiasmo che la sua opera suscitava fra i giovani. Aveva cinquant'anni quando i giovani l'avevano riconosciuto come un grande maestro, nonostante l'ostilità della critica e l'indifferenza dei mercanti”<sup>14</sup>.

Fontana arriva a Buenos Aires sul transatlantico Oceania il 21 aprile 1940. Ha un bagaglio culturale visivo italiano, con Arturo Martini come riferimento obbligato e anche suggestioni francesi sotto l'influsso, tra gli altri, di Aristide Maillol. Il suo interesse per l'idealismo classicheggiante che dominava in quegli anni la scultura di ambito novecentista coincide con gli incontri con Margherita Saffatti – che si era trasferita a Buenos Aires nel 1942 – come scrive all'amico architetto Luciano Baldessari in una lettera del 4 gennaio 1944<sup>15</sup>. I primi anni costi-

tuiscono “una sosta”<sup>16</sup>, un ripensamento figurativo della scultura, un rilancio delle “esperienze della prima formazione”<sup>17</sup>, anche perché in Argentina l'eredità degli scultori di Novecento poteva rappresentare una novità e un'occasione per realizzare opere nuove da inviare ai vari *Salón*:

“Sono ritornato alla forma umana ma smaterializzando il marmo e il bronzo il più possibile: confronti la *Testa di ragazza* del 1931, la *Signorina seduta* del 1934, il *Pescatore con le cose che ho fatto qui*, l'*Italiana*, il *Monaguillo*”<sup>18</sup>.

Se quindi da una parte si assiste alla ripresa di una scultura più realista e naturalista, in bronzo o in gesso (il nudo dal vero, il ritratto a mezzo busto, in piedi o seduto di uomini, donne e ragazzi), dall'altra Fontana prosegue la ricerca sulla terracotta e sulla ceramica smaltata avviata ad Albisola e a Sèvres “confrontandosi con una terra più rossa e con un limitata fornitura di smalti, in quell'espressionismo magmatico che ormai contraddistingue il suo approccio alla forma”<sup>19</sup>. Il dinamismo materico, la vibrazione espressionista e intensa in cui la forma si apre nella sinuosità contrastata dei profili e dei piani si ritrova successivamente anche nei tre gessi – *Aquiles*, *Silla barroca* e *Mujer desnudandose* o *El viento en Catamarca* – realizzati tra 1946 e 1947, prima del ritorno in Italia. Su entrambi i fronti l'artista rimette in gioco la consueta abilità di assimilare stimoli e influenze diverse adattandole, attraverso un lessico sperimentale, al proprio temperamento e al nuovo contesto. È il caso della terracotta smaltata e dipinta in bianco e nero *Combate indio*<sup>20</sup>, esposta alla galleria Müller di Buenos Aires nel 1941 nella doppia personale con Attilio Rossi<sup>21</sup>. Fontana vi ripropone il tema della battaglia, di cavallo e cavaliere – a

lungo studiato a partire dalla fine degli anni Trenta<sup>22</sup> – in un paesaggio argentino, attraverso movimenti capricciosi dei tocchi e del colore poi risolti graficamente nella cera colorata e graffita *La batalla* del 1941.

La traiettoria di questi anni si segue attraverso la monografia del critico Juan Zocchi uscita nel 1946<sup>23</sup> mentre Fontana è ancora in Argentina. La narrazione del suo lavoro e della sua personalità da parte della critica argentina è messa inoltre a fuoco in diversi articoli attraverso l'uso di un'aggettivazione allusiva a quella sua capacità di toccare gli estremi e di esserne toccato: dalla definizione di "artista indeterminado"<sup>24</sup>, all'affondo sul linguaggio plastico "ardoroso y muy expresivo"<sup>25</sup> che anima la sua produzione, all'investitura di "profeta del arte espacial" che delinea una parabola precocemente intuita<sup>26</sup>, fino alla sua "visión inflamada y dinámica del objeto"<sup>27</sup> che, se da un lato, avvolge le forme nella tensione della linea e nella fluidità di piani e volumi, dall'altro, spezza i profili e le superfici per cercare una visione pittorica e dinamica, quasi incendiaria.

### *La pampa: Luna en la pampa e El Sembrador*

In un'intervista del 1943<sup>28</sup> Fontana racconta che, dopo la tragedia della prima guerra mondiale, "el llano argentino" gli ha ridato la tranquillità. Il riferimento è a quella "pianura infinita da dove spuntano i cavalli dalle criniere al vento e l'occhio pazzo"<sup>29</sup>, che già menzionava Antonio Corpora nel 1940 in un articolo sulle sue ceramiche:

"Di questa America curiosa, gaucho e caballero, serenate, vino, fiori e donne dal petto ampio e fronzoli e ricami,

e merletti e decorazioni di gesso ai balconi, e statue che sfidano il cielo e il mare in una retorica portata al suo diapason, di quest'America lontana sogna forse ogni tanto Fontana ed io mi spiego, io ho capito che cosa egli rimpiange, forse senza saperlo, che cosa esso sogna coi suoi occhi divenuti tristi; si tratta della propria infanzia, ancora una volta, sempre, il tempo è dramma"<sup>30</sup>.

Il rimpianto per gli "anni felici" ritorna ancora, con una punta di vanità e compiacimento, nella già citata testimonianza del 1962:

"Dopo aver partecipato alla prima guerra mondiale (fui richiamato a 18 anni) me ne tornai in Argentina dove sono nato. Per due anni feci una vita libera e selvaggia, quella del *gaucho*, cioè del cow-boy. A cavallo, guidavo le mandrie nella pampa, dormivo all'addiaccio ed ero un tiratore formidabile di pistola. Furono tempi meravigliosi, durante i quali mi guadagnai la stima di tutti i *gauchos* per la mia abilità nel sparare e nel cavalcare. Vinsi molte gare, partecipai a un'infinità di sparatorie. Ero poi abilissimo nel squartare le giovenche e nel cuocerle a fuoco lento. Anni felici che rimpiango sempre"<sup>31</sup>.

A questi leggendari ricordi della pampa va collegata la scultura in gesso *Luna en la pampa* ultimata ai primi di gennaio del 1944<sup>32</sup>, destinata al *Tercer Salón de arte de Mar del Plata* (11 febbraio-11 marzo 1944)<sup>33</sup> e poi esposta a Buenos Aires alla mostra *Obras de Lucio Fontana* in occasione della 50° *Exposición de "Impulso"* (28 luglio-11 agosto 1945), inaugurata con la conferenza *Variaciones sobre la escultura* del critico Jorge Romero Brest<sup>34</sup>.

Il paesaggio evocato nel titolo non si vede, ma s'immagina. Come nelle due donne sedute con lo sguardo rivolto in su nella terracotta del 1932 di Arturo Martini *Le stelle*, l'opera è costruita sul dialogo di visibile e invisibile. Ciò che si vede è un nudo femminile del quale il titolo non dice nulla. La figura dalle forme piene, segnate da screziature, graffiti e tracce di colorazione, ha le braccia sollevate a strizzarsi i capelli, in una sorta di rivisitazione moderna della Venere Anadiomene. Ciò che non si vede, ma grazie al titolo s'intuisce, è lo spazio intorno: la pampa in basso e una luna inarrivabile in alto, che s'immagina negli occhi della donna che guarda il cielo. Della pampa si avverte un minimo lembo nel terreno smosso ai piedi della donna; in una specie di buca sembra comparire un piccolo animale, forse un rospo<sup>35</sup>. Nella figura, più che un'allusione "al arcaismo de Arturo Martini: la Madre" (1929)<sup>36</sup>, c'è una rinnovata attenzione per Maillol, che passa attraverso la ripresa per il modellato vibrante di certi nudi stanti di Ernesto De Fiori, colti nell'immediatezza di azioni appena accennate. De Fiori è stato un punto di riferimento per molti artisti italiani e già nel 1934 Edoardo Persico accennava al fatto che Fontana "si era messo a studiare Archipenko. Zadkine e De Fiori, per uscire dai limiti di un gusto morto, e conquistare uno stile europeo..."<sup>37</sup>. L'artista ritroverà De Fiori nelle opere della collezione di Pablo Edelstein, uno degli allievi all'Altamira Escuela libera de Artes Plasticas<sup>38</sup>, con il quale avrebbe mantenuto un rapporto costante anche dopo il 1947 affidandogli, come si evince dai carteggi, la gestione della sua produzione argentina dopo la partenza. In una lettera del 13 giugno 1950 Fontana, che fa parte della commissione per le acquisizioni e i

premi alla XXV Biennale di Venezia, aggiorna Edelstein sulla retrospettiva dedicata a De Fiori con tredici sculture, quattro acquerelli e tredici disegni: "... la personale di De Fiori era organizzata molto male mancando le opere più rappresentative, specialmente quelle che lei ha la fortuna di avere"<sup>39</sup>. Edelstein era comunque in contatto con il conservatore dell'Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale, Umbro Apollonio, per l'invio dei De Fiori di sua proprietà<sup>40</sup>. Questo legame tra De Fiori ed Edelstein si chiarisce in un ricordo del 1947 di Francesco Messina, che proprio in quell'anno, su incoraggiamento di Fontana, tiene una mostra alla Galleria Müller di Buenos Aires:

"Nel '47, due anni dopo la fine della guerra, uno dei miei incontri più patetici ebbe luogo con le opere di questo grande artista dimenticato in una villa dell'altro mondo, a Olivos, nella sterminata riviera del Rio de la Plata. Uomini di bronzo camminavano sui verdi prati della villa del mio amico e collezionista Pablo Edelstein, la cui madre, allieva di De Fiori, tanto stimò e forse amò il maestro"<sup>41</sup>.

Per commemorare il primo imbarco di grano delle pampas avvenuto il 12 marzo 1878 dal porto di Rosario, sul fiume Paraná, verso gli scali europei, viene indetto nel 1941 un concorso dall'Associazione dei Commercianti e dalla Municipalità di Rosario per un'opera d'arte pubblica, parte di un piano più ampio di "decoro urbano" dell'Avenida Belgrano, parallela al fiume. Il progetto prevede la chiusura del pendio, la sistemazione dell'anfratto, la costruzione della scalinata che collega a quello che oggi è il Parque Urquiza. Ai partecipanti si chiede d'intervenire nella struttura architettonica costruita nel

1883, un grande arco aperto nell'ampio muro, articolato da un doppio cornicione lungo più di trenta metri e alto dodici. La commissione viene affidata a Lucio Fontana con Raúl Osvaldo Palacios, che realizzano *El Sembrador*, inaugurato ufficialmente il 20 luglio 1943. L'opera consta di trenta lastre modulari costituite da una miscela di cemento e sabbia grossolana, vetro smerigliato e ossido di ferro, che le conferisce un colore rossastro. Tale miscela, dalla composizione così particolare, risponde all'interesse di Fontana per la sperimentazione e applicazione di nuovi materiali, già sviluppati negli anni Trenta. In primo piano è rappresentato il seminatore nell'atto di spargere i chicchi di grano che trasporta nel sacco. La figura, sintetica e geometrizzata – inserita in una specie di cornice a semicerchio che sembra rappresentare la finestra “de un pasaje pampeano”<sup>42</sup> – è un'allegoria della pampa e un omaggio all'“hombre del campo”<sup>43</sup>.

La scena ha un andamento narrativo senza unità di tempo e spazio: risulta infatti dal montaggio in un'unica immagine di un'azione – quella della semina – che si svolge lontano dal porto, sintetizzato nei silos e in imbarcazioni appena distinguibili per il minimo spessore del loro rilievo tra i polpacci della figura. Gli uccelli in volo fungono da elementi di collegamento tra i due distinti momenti. In essi si sovrappongono un attributo ricorrente nell'iconografia del seminatore – i corvi che lo seguono per rubare i chicchi di grano – e la realistica rappresentazione degli uccelli del porto, non corvi ma gabbiani.

La semplificazione della figura e l'azzardo nell'uso dei materiali ricorda idealmente il lavoro di Giandante X tra anni Venti e Trenta a Milano: “sculture rudemente fatte di cemento armato e colorite di polveri metalliche”<sup>44</sup> e figure essen-

ziali, stilizzate in strutture geometriche nelle opere grafiche. Una corrispondenza formale si avverte tra la postura del *Sembrador* – che incede poderoso piegato in avanti entro una geometria imperniata sull'asse obliquo che parte dal piede sinistro, percorre il fianco destro, il collo e arriva alla punta del cappello – e la tensione di certe eroiche e solitarie figure di Giandante protese verso un radioso futuro di rigenerazione dell'umanità (elemento, quest'ultimo, estraneo all'opera di Fontana).

Il *Sembrador* ha naturalmente radici iconografiche più lontane. In primo luogo nel *Seminatore* di Jean-François Millet (1850-51), precedente dell'altrettanto celebre rielaborazione di Vincent van Gogh, *Seminatore al tramonto* del 1888. Ma è soprattutto a Millet che Fontana si direbbe guardare per il carattere dominante della figura e la monumentale forza espressiva generata, in Millet, sia dalla restituzione del gesto attraverso campi di colore larghi ed essenziali, sia dalla poderosa falcata di una *silhouette* resa essenziale dall'effetto di controluce, al tramonto. Quanto al trattamento sintetico di forme tridimensionali – benché nel *Sembrador* risolte in termini quasi da bassorilievo – bisogna tenere in considerazione il *Seminatore* del 1890 di Constantin Émile Meunier e, forse, anche l'altorilievo *Le vittime del lavoro* di Vincenzo Vela del 1882.

*Il fiume: Muchacho del Paraná  
e Hombre del delta*

Una bella tavola a colori del bronzo *Muchacho del Paraná* – eseguito nel 1942 e primo premio della Comisión nacional de Cultura al XXXII Salón di Buenos Aires dello stesso anno – è pubblicata nel 1943 sulla rivista trimestrale rosarina

“Paraná. Columna Vertebral del Litoral” diretta da Ricardo Ernesto Montes i Bradley<sup>45</sup>. Nell’editoriale del primo numero, intitolato *Desde la almadía*, Montes i Bradley evidenzia, sotto lo pseudonimo di “el almadiero”, la stretta connessione tra il fiume e le “esencias telúricas” di un popolo<sup>46</sup>. Sei anni più tardi Rinaldini ribadirà che la scultura è ripresa dal vero, da un campione della singolare popolazione “anfibia”<sup>47</sup> del litorale. Nella già menzionata intervista del 1943 su “La Nación”, Fontana la racconta come il ritratto di un “ragazzo che nuota e pesca, formato accanto alla riva del fiume. Vive quasi nel suo elemento: quello acquatico, che gli dà le prime esperienze vitali e modella i suoi muscoli, il suo fisico”<sup>48</sup>. Per la scultura posa Ettore Gueglio, nove anni, che riceve in dono per questa occasione il suo ritratto, *Cabeza de niño*; è figlio di Rachele Ghilardi Gueglio, una ragazza italiana con la quale Fontana ha avviato una relazione e modella per *La italiana*, del 1941, e l’anno dopo per *Intervallo*<sup>49</sup>. Chissà se in quel *Muchacho* c’è anche qualcosa di autobiografico, quella passione per il fiume che si ritrova nella lettera al fratello Zino del 1944, dove l’artista anticipa di voler passare le vacanze “a casa” a Rosario e approfittare “di qualche bagno al Paraná”<sup>50</sup>.

L’effetto patinato del bronzo permette di catturare la luce, mettendo in risalto un corpo ancora bagnato. La muscolatura è evidenziata dalla flessione in avanti delle gambe, dal movimento delle braccia e delle mani che afferrano il pesce come nel *Pescatorello*, il ragazzino napoletano di Vincenzo Gemito del 1877 che tratta con forza la preda appena pescata. Fontana sembrerebbe inoltre riprendere la fluidità del corpo liscio, levigato dall’acqua, e i pesci sotto i piedi del suo precedente *Fiocinatore (Pescatore di Fiocina o Pescatore)* – primo premio al con-

corso Tantardini per i giovani scultori lombardi del 1934 – riprodotto non a caso insieme a *Muchacho*, con il titolo *Pescador*, nella stessa pagina illustrata di “La Nación” del 6 giugno 1943<sup>51</sup> e, tre anni dopo, affiancato all’*Hombre del delta* nell’articolo *Artistas argentinos en colecciones públicas y privadas*<sup>52</sup>.

La scultura in bronzo a grandezza naturale *Hombre del delta* è realizzata nel 1943 tra Rosario e Buenos Aires – come si legge nello scambio di lettere tra Fontana e Zino – e vince il primo premio al XXXIII Salón Nacional di Buenos Aires dello stesso anno. Si tratta di una figura maschile seduta, “ma con una libertà di movimento accentuato dalle gambe sospese in riposo”<sup>53</sup>.

Una dettagliata didascalia a corredo dell’immagine in un testo del 1944 ne riassume sinteticamente le caratteristiche, cogliendo la continuità “ossessiva” di una visione ricorrente legata all’acqua:

“Figura in riposo che suggerisce, tuttavia, la persistente idea di un vigore potenziale prossimo a impiegarsi nell’acqua, ‘leitmotiv’ caro, ossessivo, diremmo, per Fontana. È una di quelle sculture che reclamano la luce del sole: quanta più, meglio”<sup>54</sup>.

La ricerca plastica delle forme e la sintesi dei volumi trovano un possibile antecedente in figure di atleti; in particolare, nuotatori e pugili rappresentati in diverse varianti nella prima metà degli anni Trenta da Francesco Messina e Marino Marini attraverso una rimediazione della tradizione classica, un cui passaggio particolarmente significativo è il *Pugile in riposo* del IV secolo a. C. conservato al Museo nazionale romano.

Nell’articolo pubblicato su “Noticias gráficas” del 1943<sup>55</sup>, *Hombre del delta* è citato con il titolo *El Hombre del Tigre*.

Una lieve modifica che non è una svista, ma si spiega con il trasferimento di Fontana a Buenos Aires: il “delta del Tigre” è, infatti, parte della foce ramificata del fiume Paraná che sfocia nel Río de la Plata a Buenos Aires. A poca distanza dalla città si distende l’enorme delta del Paraná: un intrico di corsi d’acqua grandi e piccoli, tortuosi e fangosi, che separano un gran numero d’isolette ricche di vegetazione, dove si approda in barca attraverso pontili in legno su cui sedersi con le gambe a penzoloni.

*Nel Nord-Ovest: El obispo e Viento en Catamarca*

La Cuesta dell’Obispo è una ripida via con tornanti sinuosi che attraversa paesaggi andini mozzafiato e, tra verdi rigogliosi, terreni rossastri e architetture religiose coloniali, collega Salta a Cachi. Deve il nome al passaggio del vescovo di Tucumán nel 1622: la leggenda racconta che il vescovo, colpito dall’immensità del cielo, decise di fermarsi a dormire sotto le stelle. La gente del posto incominciò a indicarla come il “pendio dove dormiva il vescovo”, alla fine abbreviato in “pendio del vescovo”, Cuesta dell’Obispo. È azzardato anche se intrigante immaginare che Fontana pensasse a questo racconto popolare per la terracotta dipinta, viola, porpora e bianco, *El obispo*, del 1940, esposta alla mostra *Terre cuits, cerámicas, temperas y dibujos de Lucio Fontana y Julio Vanzo* inaugurata a Rosario il 2 dicembre 1940. Entro questo perimetro di supposizioni si può cogliere l’osservazione di Guido Ballo che – citando anche due opere dello stesso anno, *La Virgen y el Niño* e *La Ospidalidad* – parlava di ceramiche intensamente espressive “che ci riportano con nuovi accenti alle più antiche

tradizioni popolari”<sup>56</sup>. La terracotta si inserisce nella produzione di piccolo formato ispirata a soggetti religiosi argentini, a statuette votive dell’artigiano indio e in più generale al barocco coloniale sudamericano. Non è così stringente, in questo caso, ma non si può non accennare alla Catedral Basílica de Salta y Santuario del Señor y la Virgen del Milagro nella piazza principale della città; e alla chiesa di San Francisco de Paula a Uquía, nella Quebrada de Humahuaca, che custodisce una serie di dipinti del XVII secolo raffiguranti gli Arcangeli Archibugieri.

Una lettera a Edelstein dell’ottobre 1950 aggiunge un tassello all’interesse di Fontana per la produzione artistica vernacolare. Per la IX Triennale del 1951 – cui avrebbe partecipato con *Struttura al neon*, il celebre arabesco fluorescente sullo scalone d’onore, e il *Soffitto spaziale* a luce indiretta nell’atrio – l’artista ha in mente di far invitare l’Argentina: “... a me piacerebbe che da lì mandassero pezzi di vasi indios, intagli di legno del periodo spagnolo e argenteria coloniale, soprattutto la migliore produzione artistica di questo periodo”<sup>57</sup>. Al barocco si possono ricondurre le superfici mosse della pianeta e della tiara, che trovano un’altra possibile corrispondenza – per la vibrazione della materia e la qualità rapida della modellazione, oltre che per la sintetica definizione del volto del vescovo – nelle terrecotte del Martini ligure, come, per esempio, nel *Pastorello* del 1928-29.

Più in generale, nell’iconografia dell’*Obispo* si coglie un ricordo lontano del *San Zeno Pescatore* di Renato Birolli, del 1931. Lo si vede appeso – il vescovo di Verona “dal volto scuro” – in una fotografia del 1933-34 nello studio di Piazzale Susa: Birolli è seduto a leggere “Quadrante” e tra lui e il suo *San Zeno*

c'è la *Testa di ragazza* dello stesso 1931, che Fontana gli aveva regalato<sup>58</sup>.

Il gesso *Mujer desnudándose* o *El viento en Catamarca* del 1947 è l'ultima opera che Fontana realizza in Argentina. Eseguito a Milano nello stesso anno è un altro gesso, *Concetto spaziale "Uomo atomico"*, che apre a nuove prospettive la ricerca, avviata a Buenos Aires intorno al 1946, di dissoluzione e scomposizione della figura attraverso un ordine, una misura in cui le forme "deshechas" si equilibrano<sup>59</sup>.

Tra le possibili fonti visive è già stata tracciata un'asse tra la *Nike* di Samotracia, l'impressionismo di Renoir e Degas, per la donna colta nell'attimo di svestirsi, e *Forme uniche della continuità nello spazio* di Umberto Boccioni, del 1913, per il dinamismo plastico in movimento. La riflessione su Boccioni, sull'allontanamento da un naturalismo più descrittivo per cercare di sostituire le "sagome distinte" con la "continuità" della materia – come si legge nell'articolo *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista*, pubblicato sulla rivista "Lacerba" nel marzo 1913 – è costante in Fontana e si ritrova anche all'origine della svolta spazialista degli anni successivi.

Il doppio titolo rimanda a due immaginari diversi. La donna in piedi che si spoglia dall'alto in *Mujer desnudándose* sviluppa ulteriormente un soggetto già indagato: nel gesso dorato *Desnudándose* del 1936, esposto alla Seconda mostra di Corrente presso la Galleria P. Grande a Milano nel dicembre 1939; nei tre disegni dallo stesso titolo *Desnudándose* del 1936 (tavv. VII, XI, XV) pubblicati nella monografia *Lucio Fontana, 20 disegni* – con prefazione di Duilio Morosini finita di stampare dalle Edizioni di Corrente il 29 febbraio 1940, un mese prima della partenza di Fontana per

Buenos Aires – e nel bronzo dorato e colorato *Susana* del 1941.

Il secondo titolo, più poetico, *El viento en Catamarca*, evoca invece i venti che soffiano impetuosi nei paesaggi aridi e desertici nella provincia di Catamarca nel nord-ovest dell'Argentina: il vento diventa invisibile elemento di trasformazione che plasma la figura in un sottile equilibrio di spazio fisico e spazio suggerito.

"...quant'è durato poco il viaggio..."<sup>60</sup>.

















1. Il sonetto è tradotto da Maria Sebregondi in *Centomila miliardi di poesie: Raymond Queneau, poeta intraducibile*, in *Raymond Queneau: la scrittura e i suoi multipli*, Roma, Bulzoni, 2009: “La camicia il pampero se l'è stesa / tra le corna dei tori guarani / lo scatolame impesta la cambusa / anche il cuoio e il pellame irrancidi / Ricordo ancora quell'ora gaudiosa / i gauchos sbandieranti a mezzodi / un freddo come a star nudi in banchisa / e per distrarci un circo s'allesi / Dal polo al Paraná ben si sgambicchia / avventure che il pelo ti si rizza / chi beve il mate argentin si fa / Questo è il bengodi dell'ambiguità / lo spagnolo stranito s'enfatizza / se la campana tace e non dindicchia”. Questa traduzione si concentra sul mantenimento della ritmica della poesia e del sistema di rime; il risultato è di efficace musicalità, ma comporta una corrispondenza con la lettura del testo di Queneau non sempre puntuale. Mancano, per esempio, due parole importanti dal punto di vista di chi scrive: “Rosario” e “baroques”.
2. Enzo Fabiani, *Un gauchó della Pampa ha fondato lo spazialismo*, “Gente”, V (45), 10 novembre 1961, pp. 56-68.
3. “En Fontana lo barroco es un modo de intensidad, de vibración que afecta a los caracteres de las formas pero no altera el rigor de las estructuras”. Cfr. Julio Rinaldini, *Lucio Fontana o la visión inflamada y dinámica del objeto*, “Cabalgata”, III (16), febbraio 1948, p. 16.
4. Lettera di Lucio Fontana a Pablo Edelstein, Milano, 10 ottobre 1959, in *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a c. di Paolo Campiglio, Milano, Skira, 1999, p. 131.
5. Sul barocco andino come “frutto dell'ibridazione tra estetica coloniale e manodopera indigena, un precedente per un'arte latino-americana autonoma e resistente alle dominazioni culturali straniere” si veda Daniela Alejandra Sbaraglia, *Lucio Fontana in Argentina. Dagli esordi al Manifiesto Blanco*, Milano, Electa 2025, pp. 19-20. A quest'ultimo lavoro si rimanda per una ricostruzione completa del percorso artistico di Fontana nei due soggiorni argentini, dal 1921 al 1927 e dal 1940 al 1947.
6. Tra parentesi tonda è indicato il riferimento al catalogo generale delle opere, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a c. di Enrico Crispolti con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini e Valeria Ernesti, Milano, Electa, 2006.
7. *El temperamento en el arte argentino: Lucio Fontana*, “La Nación”, 6 giugno, 1943 (traduzione di Jole de Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, Mursia, 1993, pp. 179-80).
8. Lettera di Lucio Fontana a Zino, Buenos Aires 10 dicembre [s.d., forse 1944], in *Lucio Fontana*, op. cit., p. 90.
9. Guido Ballo, *Lucio. Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, Ilte, 1970, p. 90.
10. Lucio Fontana, da Carla Lonzi, *Autoritratto* (De Donato, Bari, 1969), Milano, Et al., 2010, pp. 91-92; pp. 103-106.
11. Enzo Fabiani, *Un gauchó della Pampa*, cit., p. 58. Il medesimo articolo sarà ripubblicato tradotto in spagnolo nel 1962, forse su suggerimento dello stesso Fontana, su una rivista argentina: *Un gauchó, creador del espacialismo*, “Vea y Lea”, XVI (396), 1962.
12. A partire da un lontano seminario a Santiago del Cile tenutosi nel 1998 e coordinato dal rosarino Emilio Ellena, (Cfr. Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni, Andrea Giunta, *Lucio Fontana: un seminario. Tre trabajos invitados*, Santiago de Chile, 1998) si sono intensificati negli ultimi anni gli studi sui periodi argentini di Fontana: tra i contributi più recenti, il catalogo della mostra al Metropolitan Museum of Art di New York, *Lucio Fontana. On the Threshold*, (New York, The Met Bauer, 23 gennaio-14 aprile 2019), a c. di Iria Candela, New Haven e Londra, Yale University Press, 2019. Si vedano in particolare Andrea Giunta, *The War Years: Fontana in Argentina*, pp. 41-49, ed Enrico Crispolti, *The Latin-Axis in the Twentieth-Century Avant-Garde*, pp. 60-65. Si segnala, tra gli altri, anche Lorena Mouguelar, *Lucio Fontana en Argentina: relecturas*, in “Separata”, CIAAL-UNR, X, (15), 2010, pp. 38-55. Negli ultimi due anni sono usciti: Daniela Alejandra Sbaraglia, Ricardo Miranda, *Lucio Fontana, su familia y trayectoria*, “Centro de Estudios Genealógicos e Históricos de Rosario, Boletín” XXI (12), 2023; Benedetta Casini, *Lucio Fontana fra Rosario e Buenos Aires: gli anni venti e gli anni quaranta*, “Saggi e memorie di Storia dell'arte”, Fondazione Giorgio Cini, (47), 2023, pp. 197-221; Daniela Alejandra Sbaraglia, *Lucio Fontana en Argentina: l'horizon sans limites de la modernité*, in *Lucio Fontana. Un futuro c'è stato. Il y a bien eu un futur*, (Rodez, Musée Soulages, 22 giugno-3 novembre 2024), a c. di Paolo Campiglio, e Benoît Decron, Paris, Gallimard, 2024, pp. 38-45; Silvia Bignami, *Lucio Fontana. Profeta del arte espacial*, in *Argentina. Quel che la notte racconta al giorno*, (Milano, PAC, 21 novembre 2023-11 febbraio 2024), a c. di Andrés Duprat, Diego Sileo, Milano, Silvana editoriale, 2024, pp. 37-40; Daniela Alejandra Sbaraglia, *Perpetuum mobile: le opere effimere di Lucio Fontana in Argentina*, “Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino

- de Investigadores de Arte. (CAIA)", (25) 2025, pp. 26-42; Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La possibilità di un oltre*, Milano, Johan & Levi Editore, 2025, pp.123-153; Daniela Alejandra Sbaraglia, *Lucio Fontana in Argentina*, cit.
13. Cfr. *Vidrieria creata por Lucio Fontana y titulada "Trajes de Fiesta"*, fotografia pubblicata nell'articolo *Vidrierias artisticas*, "Saber Vivir", IV (44), 1944, p. 63; *Vidrieria "Pieles" creada por Lucio Fontana*, fotografia pubblicata nell'articolo *El arte de presentar*, "Saber Vivir", V (62), 1946, p. 69.
14. Gualtieri di San Lazzaro, *Chroniques du Jour – Fontana et Duchamp*, in *Panorama 68\*\**, "XX<sup>e</sup> Siècle", (31), 1968, [s.n.p.].
15. Lettera di Lucio Fontana a Luciano Baldessari, Buenos Aires, 4 gennaio 1944, in *Lucio Fontana. Lettere*, op. cit., pp. 210-11.
16. Guido Ballo, op.cit., p. 85.
17. Ibidem.
18. *El temperamento en el arte argentino*, cit.
19. Paolo Campiglio, op. cit., p. 128.
20. L'opera, con *Vaso antiguo*, illustra l'articolo di Bonaval, *Los objetos de ceramica de Lucio Fontana*, "Cabalgata", I (1), 10 ottobre 1946, p.10 e si trova riprodotta anche in Ricardo E. Ratti, *Del ardoroso y muy expresivo lenguaje plástico que anima las producciones del escultor Lucio Fontana*, "Histonium", VI (65), ottobre 1944, p. 35, con la didascalia: "... cerámica en color blanco brillante. Formas llevadas hasta el límite de lo sucinto y funcional. Una de aquellas obras de Fontana, que pese a una elaboración dilatada, sugieren la idea de repentinidad pasmosa".
21. *Lucio Fontana*, (Buenos Aires, Galeria Müller, 21 luglio-2 agosto 1941), con introduzione di Juan Zocchi, Buenos Aires, s.e., 1941.
22. Davide Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Milano, Scalpenti, 2017.
23. Juan Zocchi, *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1946. Per illustrare questo saggio si utilizzano alcune immagini delle opere pubblicate da Zocchi a eccezione delle due non presenti *El Sembrador* del 1941 (restituita dalle fotografie di chi scrive) e *El viento en Catamarca del 1947* perché realizzata l'anno dopo l'uscita del volume. Sui rapporti con Zocchi cfr. *Lucio Fontana in Argentina*, cit., pp. 58-60.
24. Dante Mantovani, *Lucio Fontana, artista indeterminado*, "La Capital", 11 settembre 1941.
25. Ricardo E. Ratti, op. cit., pp. 33-36.
26. Juan Corradini, *Lucio Fontana. Profeta del arte espacial*, "Histonium", VIII (94), marzo 1947, pp. 166-171.
27. Julio Rinaldini, op. cit., p. 16.
28. *El temperamento en el arte argentino*, cit.
29. Antonio Corpora, *Galleria dei ceramisti. Lucio Fontana*, "La Ceramica", II (7), 1940, pp. 244-248.
30. Ivi, p. 245.
31. Enzo Fabiani, *Un gaucho della Pampa*, cit., p. 58.
32. Cfr. la lettera di Fontana al poeta e critico d'arte Ricardo E. Montes i Bradley del 5 gennaio 1944, segnalata in *Lucio Fontana in Argentina*, cit., p. 89, nota 177.
33. Cfr. E. Eiriz Maglione, *El tercer salón de Mar del Plata*, "Anuario Plástica 1944", VI, 1945, p. 91.
34. *50<sup>a</sup> Exposición de "Impulso". Obras de Lucio Fontana*, Agrupación de gente de arte y letras "Impulso", Buenos Aires 1945.
35. Tramite la Fundación artística de Bronce Juan Juan (Villa Maipú, nella provincia di Buenos Aires) ho preso visione di una fusione in bronzo della scultura nella casa di Daniel Domingo Stabile, che possiede anche opere di Raúl Soldi, Emilio Pettoruti e altri. Il passaggio dell'opera da Jaime Alejandro Juan a Stabile è documentato da un atto notarile che certifica che l'opera "fue fundida por mi familia en el año 1944 a pedido de su autor Lucio Fontana", anche se l'autenticità della firma è da verificare.
36. *Lucio Fontana: profeta del espacio*, a c. di Ethel Martinez Sobrado, Buenos Aires, Centro Cultural Borges Rosario – Museo Juan B. Castagnino, Ennio Ayosa, 1999, p. 45.
37. Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, "L'Italia letteraria", 4 agosto 1934.
38. Vi insegnano *pittura* Jorge Larco, Emilio Pettoruti e Raúl Soldi; *escultura* Fontana; *grabado en madera* Victor Rebuffo; *grabado en cobre y litografía* Laerte Baldini; *anatomia artistica* Enrique Romero Brest ed *estética y historia del arte* Jorge Romero Brest.
39. Lettera di Lucio Fontana a Pablo Edelstein, Milano 13 giugno 1950, in *Lucio Fontana. Lettere*, cit. p. 117.
40. Lettera di Pablo Edelstein a Lucio Fontana, Buenos Aires, 21 agosto 1950, Milano, Fondazione Fontana (ringrazio la Fondazione Fontana e Valeria Morandi per la consultazione di alcune lettere di Edelstein a Fontana non ancora pubblicate).
41. Francesco Messina, *Poveri giorni*, Milano, Rusconi, 1974, p.225.
42. Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni, Andrea Giunta, op. cit., p. 72.
43. Ibidem.
44. *Le mostre d'arte a Milano*, "Corriere della Sera", 5 aprile 1933.
45. Ricardo Ernesto Montes i Bradley, *Lucio Fontana*, "Paraná", (4-7), 1943, la fotografia è a p. 142, mentre una detagliata "nota sobre el artista"

si trova nelle pagine 57-58. Montes i Bradley sosterrà anche l'acquisto di *Muchacho del Paraná* per il Parque Belgrano di Rosario. Si veda a tal proposito *Lucio Fontana in Argentina*, cit., p. 66 e note 153 e 154.

46. El almadiero, *Desde la almadía*, "Paraná", (1), 1941, pp. 7.

47. Julio Rinaldini, *op. cit.*, p. 16.

48. *El temperamento en el arte argentino*, cit.

49. Paolo Campiglio, *op. cit.*, p. 130.

50. Lettera di Lucio Fontana a Zino, Buenos Aires, 10 dicembre 1944, in *Lucio Fontana*.

*Lettere*, cit., p. 90.

51. *El temperamento en el arte argentino*, cit.

52. *Artistas argentinos en colecciones públicas y privadas*. *Lucio Fontana*, "Saber Vivir", V (58), gennaio 1946, pp. 36-37.

53. Guido Ballo, *op.cit.*, p. 52.

54. Ricardo E. Ratti, *op. cit.*, p. 35.

55. G. Alcides [Alcides Gubellini], *Destácanse Valores Auténticos en el XXXIII Salón de Bellas Artes*, "Noticias gráficas", Buenos Aires, 26 settembre 1943.

56. Guido Ballo, *op.cit.*, p. 86.

57. Lettera di Lucio Fontana a Pablo Edelstein, Milano 22 ottobre 1950, in *Lucio Fontana*. *Lettere*, cit. pp. 120-121.

58. Si veda in proposito Paolo Rusconi, "Pensare con i colori": una scultura di Fontana, due fotografie, un articolo di Renato Birólli, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", I (1), giugno 2003, pp. 10-17.

59. Julio Rinaldini, *op. cit.*, p. 16.

60. Julio Cortázar e Carol Dunlop, *Gli astronauti della cosmostrada*, Torino, Einaudi, 2012, p. 351.





Bignami, S. (2025). “Le roi de la pampa”. Viaggi e paesaggi argentini. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 86–110. [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24\\_2025\\_pp86-110](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp86-110)

**Issue**

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

**Section**

Monographic Section

**License**

Copyright © 2025 Silvia Bignami



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