Indice

Introduzione

L'uomo: idea per un ritratto

La prima formazione

L'esperienza astrattista

Le sculture a gran fuoco

Spazio ottico e decorazione

L'astrattismo in Argentina e il "manifiesto blanco"

La pratica: dal linearismo al segno-gesto

La poetica e il clima dei manifesti ~~spaziali~~

Sviluppo barocco: gli ambienti spaziali

L'altra componente: presenza del gesto e superficie come presenza

I vari ~~&~~ momenti del linguaggio spaziale

Indice

Introduzione

L'uomo: idea per un ritratto

La prima formazione

L'esperienza astrattista

Le sculture a gran fuoco

Spazio attivo e decorazione

L'attività in Argentina e il «Manifiesto Blanco»

La grafica: dal linearismo al segno-gesto

La poetica e il clima dei manifesti spaziali ~~in Italia~~

Sviluppo barocco:

~~Oltre la superficie del quadro~~: gli ambienti ~~spaziali~~

~~Sviluppi dello spazialismo~~

~~Oltre il barocco~~: presenza del gesto e superficie come presenza

L'altra componente:

I vari momenti del linguaggio spaziale

Introduzione

Avevo presentato a Lucio Fontana, dopo la presentazione che egli fece per la sua sala antologica alla Biennale veneziana del '58, di scrivergli una ampia monografia, simile a quella che preparavo per Burri. Ero spinto a farlo perché i miei rapporti con Fontana sono stati – ed erano – tutti fiduciosi, da parte non soltanto del certo pubblico, ma anche di critici aperti a apporti al nuovo: eppure Fontana ha avuto una sua popolarità, ci hanno stato perfino le vignette di personaggi che stanno al riparo le barche non lo fanno avvicinare alle barche per paura di squali, o di omettelloni, o alla vista dei pesci, che rendono la pelle delle bagnanti macchiata come leopardi. Anche gli artisti più impegnati, sulla sua arte, non hanno mai affrontato il problema di tutta la sua formazione, con l'analisi dei suoi periodi e di una risposta all'uomo. Fontana è apparso come imprigionato in certi schemi: i più lo hanno considerato – e lo considerano ancora – un mistificatore; l'idea di un pittore pure essere bravo o tagliato, appare un trucco per colpire, per fare clamore; ~~[illegible]~~, ~~[illegible], l'arte di Fontana~~; ma anche altri, che pure lo stimano, hanno contribuito a fare sorgere il mito di un Fontana bravo, bravo anche troppo, sicuro e schematico. Insomma, un Fontana ~~[illegible]~~ ~~e falso~~ ~~stroncato~~ ~~[illegible]~~ non rispondente al vero.

Potrei apparire piuttosto ~~[illegible]~~ (una monografia, ~~che non pretende [illegible]~~ di fare vivere l'uomo nella sua attività, nelle sue arte di ricerca, nei suoi sogni.

e delle sue sorprendenti illuminazioni, una fenomenica e lo provo: ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ da parte mia, ~~[illegible]~~ da Tempo: ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

~~Introduzione~~

~~Lucio Fontana è diventato un [illegible] Lucio Fontana è diventato poeta~~

In tutta l'attività di Lucio Fontana, dalle prime ~~sculture~~ forme ricerche ~~ad~~ ~~che risentono di Wildt alla Accademia di Brera~~ fino alle sculture a gran fuoco, alle ~~[illegible]~~ opere spaziali, con tagli, ~~strappi~~, perforazioni, grumi materici strappati, c'è una costante, che rivela sempre la più segreta personalità dell'artista: questa costante è la continua manifestazione di un vitalismo puro, senza angosce o ansie, ~~ottimista~~ aperto all'amore per ~~questa nostra esistenza~~ la vita. ~~Dunque~~. Alla radice del suo linguaggio, nei vari momenti – di solo ~~in~~ a uno ~~primo~~ sguardo superficiale possono apparire di tendenze ~~sembrano~~ ~~molto~~ diverse – c'è dunque ~~una~~ una spinta biologica, che è poi gioia di vivere, di dare, di stabilire incontri, di irrompere senza pregiudizi e fare sentire questa vitalità di "presenza". L'indole stessa di Fontana, generoso, giovane nel suo stupore fino agli ultimi giorni, ~~pronto sempre ad accogliere tra i più giovani artisti di Milano per incoraggiarli e sostenerli con l'inesauribile acquisto~~ ~~e la~~ la sua fede ottimista, e che ~~per~~ tra le opposizioni, sapeva lottare – come confermano le varie lettere al padre e ai familiari – il senso di compressione umana per tutti e di chiusa ~~battaglia~~ lotta per certe idee, indicano un raro equilibrio psichico, per cui poteva ~~attuarsi~~ tendere in arte ~~con~~ al più limpido atto vitalistico, gestuale o ~~di un segno~~ più dilaniato, ma sempre carico di umori, di estro, di spazialità imprevedibile.

Ecco perchè dopo le prime esperienze più formali, la sua ricerca astratta si distingue netamente ~~da tutti~~ dagli altri, ~~che pure~~ con cui pure sembrava andare ~~nell'~~ per una stessa via: il suo astrattismo, anche quando appare inclinare ~~verso delle~~ alle geometrie, rompe ogni canone, ogni rapporto precostituito, per muoversi ~~spregiudicato~~ libero, negli incontri naturali, spontanei, in ritmi ~~di pura vitalità~~ molli, ~~vari~~, con

emozione candida, Quando poi riprende le forme plastiche più calibrate e dirette, le riapre subito nel colore di un'ambientazione che finisce con l'esaltare il tocco rapido, fantastico, la specialità delle più varie direzioni, e spezza le superfici, con una tensione espressiva dei bianchi, dei rosi e dei grigi, che gli permettono di dare una vivo alle figure, e alle cose in una espansione di luci, ombre, colori, toni. Si tratta più di spiritualismo vitalistico, carico di energia. Proprio per questa affinità di simpatie vitalistiche, si accosta ai primi futuristi, separatisi a Boccioni, da lui ammirato come l'esponente della vera avanguardia italiana, sul piano internazionale: ma il suo dinamismo sarà diverso, senza linee-forza, direzioni spaziali più "indirizzate". Questa indeterminatezza è vera, in Fontana: è esistenziale e energetica, vitalistica. Boccioni esaltò il gesto, nei suoi tocchi inconfondibili: ma era preso dall'organicità della composizione, alla pittura di linee, che lo fa pregare ai capolavori come la bottiglia nello spazio, scultura del 1912, o al dipinto del "dinamismo di un corpo umano"; Fontana diventa sempre più impetuoso, e investe tra i primi la tendenza al "continuo", attua il gesto come azione pura, in una specialità che diventa dunque mobile, e sopprime l'idea di abitabilità, una sorta geometrie, senza rapporti fissi, appunto come puro atto di vivere.

Ecco quindi la superficie di quadri, o pannelli: la tela, con perforazioni, tagli, strappi, prima di colore a spaccature, ma sopra l'idea del quadro da cavalletto, ma oltre la parete, ci dà un primo ordine deciso e coerente: una chiarezza spaziale, una luce sicura, emerge le forme indefinite in atmosfere di astratezza allusiva. E quando

composte di piccoli ~~tessere~~ ~~tessere~~, preferite (Tessere) o comunque rotte, o addirittura dentro segue il rilievo in modo da ~~[illegible]~~ stabilire nuove dimensioni, tende segue a fare vivere ~~[illegible]~~ (questi) piccoli in particolari ambienti, come ~~[illegible]~~ (avviene) alla Biennale veneziana del 1966.

~~Naturalmente~~ Questo rapporto, suggerito dal suo spazialismo, tra opera e ambiente, mette precisamente il ~~[illegible]~~ l'environnement, sviluppato poi in ~~[illegible]~~ (vari) modi, dà nuovo valore al concetto di decorazione: ~~Non~~ che prende ogni connotazione dispregiativo, ~~attribuitole dal dopo [illegible] barocchismo [illegible] [illegible] e dopo fino all'[illegible] più [illegible]~~, e diventa un fatto poetico proprio per la (ultima) ~~ri~~problematica tra espressione e spazio ambientale. Di Fontana si può dire, con ~~[illegible]~~ acuta ~~[illegible]~~ l'intuizione: «È pittura decorativa»; la sua ~~[illegible]~~ decorazione non è mai sopraggiunta alla struttura espressiva, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, ma nata dal nascosto sfondo ~~delle strutture~~, degli elementi compositivi. Si può dire, se mai, che sono proprio – anche nella storia dell'arte contemporanea – quegli gli artisti che ~~[illegible]~~ raggiungono probabilmente effetti di una, altra decorazione.

~~Bisogna [illegible] [illegible]~~ Per questo non bisogna fissare (come spesso è stato fatto anche nelle arte) ~~[illegible]~~ l'opera di Lucio Fontana, in (isolato) quadri o sculture, di lui dalla sua tendenza ~~allo spazio degli ambienti~~ agli ambienti speciali: ~~[illegible]~~ dei quadri e ~~[illegible]~~ in certe sculture a pra fresco già alla pittura allotria, con incisione poetica; ma per comprendere la complessità dei risultati originali, che lo distinguono da tutti gli altri, occorre vederlo (sopra) nelle sue opere aperte: nei suoi ambienti dove lo spazialismo si apre al visitatore, il quale coinvolto ~~[illegible]~~ nel movimento delle nuove dimensioni. Da qui la necessità di studiarlo nell'attività grafica, nel divenire delle scritture illuminali.

Si può capire ~~dunque~~ (così) perché la sua arte, non ancora compresa ~~[illegible]~~ da critici oltre che da gran parte del pubblico – anche se ormai è, in certo senso, popolare – di ~~[illegible]~~ ha richiesto ~~[illegible]~~ (tempo) più di ~~[illegible]~~, ~~da [illegible]~~ all'esterno e si diffonde per il ~~[illegible]~~ mondo: ha una carica di ~~[illegible]~~ [illegible].

Ma uno studio monografico, che voglia seguire anche nei minimi in cui si è fatta fissata la personalità di Fontana, ~~diventa~~ di necessità irrigidita, ~~solo di loro solamente~~ ~~e scrive~~ non può di nel ai l'uomo ~~contenuto~~ coi suoi vuoti, le sue ansie, le sue ansie, le sue ansie

(II) L'uomo: idea per un ritratto

Da molti anni ormai mi sono accorto che per comprendere in profondità il linguaggio di un artista non basta ~~affatto~~ fermarsi all'analisi del linguaggio stesso, delle premesse (e degli incontri) culturali, che pure sono necessarie per un esame non superficiale; ~~ma~~ occorre soprattutto ricostruire, con ~~dati oltre~~ Tuttavia documentazioni, ~~fra~~ analisi obiettive, la personalità psichica dell'artista, in modo da vedere e la finima risponderanno ~~ma~~ alle sue ricerche o ai risultati estetici. La psicologia, o addirittura la psicanalisi, aiuteranno ~~almeno quanto~~ alla comprensione e all'~~esatta~~ esame di un linguaggio, almeno quanto i più complessi e sottili riferimenti culturali: ma ~~sembra~~ sembra che ~~fatto~~ proprio ~~psicologico~~ arbitrario o ~~superficiale~~ inutile, perché tutto deve risultare dal linguaggio stesso. ~~Non sono d'accordo~~ Dadaismo e surrealismo, con la spinta automatica e l'aperto sconfinamento nelle zone dell'inconscio, ~~(il – con fondo di Breton si ritorna anche a Freud)~~ (e gestale), ci hanno se non altro indicato ~~questa~~ la confusa interferenza tra componente psichica e ~~aspetto~~ fatto estetico: tra psicologia e arte. Quando poi, sulla via dell'automatismo, si giunge all'arte gestuale – spazialismo, ~~act~~ tachismo, action painting americana, nuova espressa contaminatrice della pop-art, happening, e perfino, per certi aspetti, anche l'optical, che pure sembra una diversione ~~rispetto~~ da presupposti ~~precedenti~~ astratti nella scelta ~~delle~~ ~~per~~ ~~linguaggi~~ di pura percezione visiva – non è più possibile fermarsi all'esame del linguaggio senza l'~~analisi~~ delle varie componenti psichiche: perché tutto diventa, o tende a diventare, ~~manifestazione~~ più o meno segreta di vita irrazionale. Bisogna dunque risalire alla indole, al temperamento, alla complessa personalità dell'individuo: esaminare i possibili contrasti, ~~in~~ le reazioni, le aspirazioni, un un ritratto psichico, documentato in ogni aspetto.

Perché il difetto fondamentale del ~~nella~~ predominante atteggiamento critico del nostro tempo è proprio questo: isolare i rapporti culturali in astratto,

senza esaurire fino a che punto rispondano a una scelta, a una particolare espressione dell'artista, esaminare anche i vari aspetti del linguaggio stesso con riferimento allo specifico diverso gioco esibito, dimostrando ~~poi~~ e aprendo volutamente l'uomo, i suoi capricci, ~~la~~ i suoi amori, i suoi contrasti, che invece illuminano il fondo dell'espressione; da qui si può risalire ~~poi~~ infine ai riferimenti culturali, che diventano attivi, perché rispondono ~~in caso~~ ~~ai~~ casi positivi, alle possibilità di scelta, ~~alla~~ alle tendenze varie dell'artista, e ovviamente a tutto ~~il~~ l'insieme di stimoli e di rapporti sociali.

~~Ho~~ Così nel volume su Boccioni ho impostato ~~tutta~~ tutta la ~~lettura~~ mia ricerca di ~~rispondere~~ ~~ai~~ ~~casi~~: c'è un capitolo, che è intitolato appunto ~~Contrasti~~ L'uomo: i contrasti delle forze psichiche (1912), in cui ~~appunto~~ ho cercato di ricostruire, attraverso letture, diari, pagine autografe, la complessa personalità dell'artista, che appariva sotto diverso dal volto che la critica più comune ne aveva fornito. Si illuminavano le sue simbolie e i rapporti ~~diretti~~ contrastanti e profondi ~~con~~ ~~e~~. Ma ~~ultimo~~ tra le ~~varie, soltanto~~ recensioni, ~~si~~ ~~si accorge di~~ parve ~~notare~~ ai superstiti di ~~portare~~ indagine critica: bastava Pierre Restany ~~nel quale~~ ~~stesso~~ l'impresa di portare l'esame critico ~~nel piano delle~~ alle interferenze psichiche.

Eppure oggi non è possibile continuare ~~in critica~~ con una critica che troppo spesso diventa capricciosa oratoria: bisogna ritornare ai fatti, ai dati psichici, con la massima obiettività, e da qui condurre l'indagine linguistica, estendendola poi ~~e~~ ~~oltre~~ ~~tutta~~ ~~le letture~~ ~~sociali~~ ~~oltre~~ ~~al~~ ~~autore~~ ~~autori~~ sociali, ~~oltre~~ ~~al~~ ~~autore~~ ~~autori~~.

Nel caso di Fontana non c'è abbondanza di lettere, di scritti, autografi, o scritti, come Boccioni, diari. ~~Lettere~~ ~~diari~~ Ma per ~~certi~~ anni ci sono ~~certi~~ ~~testi~~ ~~scritti~~ ~~pieni~~ frequenti ~~testi~~, abbiamo parlato a lungo ~~amici~~, ci sono ~~altre~~ testimonianze precise: per cui si può tentare ~~e~~ ~~si~~ ritratto psichico, che ~~sia~~ ~~il~~ ~~ritratto~~ ~~psichico~~, che ~~non~~ ~~sia~~ ~~il~~ ~~ritratto~~ ~~psichico~~, che ~~non~~ ~~sia~~ ~~il~~ ~~ritratto~~ ~~psichico~~ facile sito in cui è stato da tanto fissato.

Forse è appunto, per la sua indole estroversa, ~~in~~ ~~continuo~~ ~~bisogno~~ bisogno, quando tende a ~~dividersi~~ ~~dividersi~~: ~~non sapeva~~ ~~non~~ ~~non~~ ~~oppressivo~~ di lottare per una idea, e andare ma quello ~~Attese~~ ~~fare~~ ~~delle~~ ~~lettere~~ ~~al~~ ~~pittore~~ ~~pittore~~ ~~pittore

Nel caso di Fontana non c'è abbondanza di lettere, di scritti autografi: non scrive, come Boccioni, diari. Ci sono però le lettere al padre, al fratello Tino, a qualche amico; e alcune sull'arte; per molti anni ci siamo incontrati, abbiamo parlato a lungo ~~assi~~ insieme, ci sono altre testimonianze precise: per cui si può tentare un ritratto psichico, che superi il facile, ~~un~~ generico mito in cui è stato da tempo fissato.

Fontana è apparso, per la sua indole estroflessa, un ottimista bonario, pronto sempre a dire di sì: era invece un uomo che lottava duramente per una idea, con un fondo di affettività che lo rendeva, ~~anche in un certo modo~~ più spesso, ~~di parlare di sé, ma ha affetto~~ più di quanto si stimi, appellativo; mentre era aperto in modo generoso a tutte le idee nuove, disprezzava i mediocri; sopratutto, ~~chiunque~~ chi si ~~facesse~~ faceva avanti, nel campo dell'arte, per i confini compressi. (« Ora vedremo come si comporterà la Tecnica », scrive nel '36; e in una lettera al padre, del '33: « Rinuncio ai particolari, non da pusillanimi. Da STRASCIATO sì, si finisce col smascherarsi »).

Eppure, a suo modo, era scettico, non era il candido sentimentale ~~che~~ che molti hanno voluto ~~in fondo~~ indicare. ~~supporre~~. Pur essendo leale, ~~aperto~~, ~~era~~ era scettico dalla dura esperienza, e sopratutto ~~da un certo~~ dall'istinto. Stava accanto ai giovani per generosità, ~~ma~~ anche perché sentiva che dai giovani poteva ~~venire~~ venire un rinnovamento, che gli permettesse un nuovo clima di vigore e di soddisfazioni: la sua apertura non era calcolata, ma a un certo momento Fontana diventò l'uomo attorno a cui i giovani potevano respirare, incoraggiati, ~~e~~ ~~sono~~

un'aria nuova. Lui sapeva di ~~avere~~ sostenere, socialmente, quella sua parola, e non ne approfittava il carattere con un ~~sottile~~ gioco di Teatralità sottile, che può spiegarsi, tra l'altro, il valore che lui dava al suo parlare anche nel linguaggio: apparire prestigioso, ~~non solo più diretto e vero~~ certamente, nel fondo psichico non poteva di essere ~~perfetto~~ ~~aperto: prodigo~~ perfetto! Tuttavia ~~era~~ non sapeva neanche di cosa fosse l'incertezza, se ~~derivava~~ il nostro superiore, l'altro: se avesse da dire qualche cosa, la poteva ~~aprire~~ nella lotta ~~più aperta~~ sua espressione. Il senso dunque di Teatralità sottile è un abito sociale, spesso ~~e~~ con venature di ironia, o comunque di gioco ~~tra gli altri~~ tra gli esseri; senza escludere affatto la sincerità, la partecipazione affettiva, il dialogo più diretto e vero.

In tale atteggiamento, ~~era quindi~~ come del resto in ogni sua azione, era guidato da un istinto, che si potrebbe definire primitivo, ~~e~~ a cui ~~all'istinto~~ si spondeva ogni suo pensiero: ~~era~~ un istinto finalistico, che guidava la coltura e gli faceva scegliere, quando, ~~tra~~ portandolo per prima [In qualche uno, quando sotto ~~alla~~ ~~di~~ ~~era~~ ~~sopra~~ ~~Aveva~~ intuizione alla scienza. ~~E~~ Ma proprio l'istinto ~~un'istinto sopra~~, ed lo lega alla Terra, agli elementi primari, alla vita nella sua ~~spirale~~ vergine Terrena, ~~lo lega dunque~~ ai e quindi ai sentimenti più comuni e semplici, ~~gli fa~~ e dopo odiare le complicazioni, le astrattezze, ~~gli fa sentire l'odio per gli affetti veri, lo spinge a un'istinto~~ il fastidio ~~del~~ ~~fanciullesco~~ ~~e, forse per gli affetti veri: sopratutto, per l'amore~~ alla fine gli fa esaltare l'indefinito, lo spinge che spinge la grande dimora dell'uomo: vicino e gli suggerisce l'indefinito, il vero, l'infinito. Al fondo di tutto ~~[illegible]~~ Come tutti gli istintivi di fronte sottile, vuole ~~[illegible]~~ apparire ~~[illegible]~~ pieno, la ~~[illegible]~~ della filosofia, dell'aritmetica, pieno da problemi mentali: chiama le sue opere sue concezioni, vuole sentire manifesti, vuole discutere tutto con le parole e non lasciando con le opere vitali. Ma ~~alla fine~~ adesso tuttavia,* quando parla, quando discute, è pronto a inventare, a mandare tutti i discorsi in aria, per affermare con atto di fede le sue intuizioni: e sono ~~proprio~~ queste intuizioni,

anche se espresse con frasi spezzate, con storture e ~~errori~~ ortografiche, e difficoltà evidenti, non sempre superabili, a risultare alla fine illuminanti, perché la spinta è di origine poetica. Fontana in realtà ~~infatti~~ è stato un uomo geniale: ch'ha costruito, nelle sue ricerche, le intuizioni con la più sorprendente abilità manuale.

Questa abilità delle mani – e non la fredda logica di una dialettica astratta – è l'altro aspetto ~~[illegible]~~ che sta alla base, insieme all'istinto, di ogni suo sviluppo, di ogni sua azione. Le ~~[illegible]~~ sono sue partecipi: e lui lo sa benissimo. Per questo può permettersi le più spregiudicate libertà. Ogni sua dialettica è una: può fare un buco, un taglio, uno strappo, ma la preparazione della superficie, le distanze, l'energia generale trovano sempre una risposta nell'abilità della mano, nell'impegno di un lungo esercizio nel più perfetto. O perché cioè una scultura a gran fuoco [illegible]

Tale dominio della materia l'ha conquistato con un lungo, assiduo esercizio: ed è pronto anche nella vita di tutti i giorni, a lottare sempre con accanimento. Si pensa troppo spesso a Fontana come a un uomo dotato, incline a una certa facilità esecutiva, quasi tutto gli uscisse fuori dalle mani come per magia o per miracolo. Certamente, semplificava le cose ~~[illegible]~~ alla superficie. Per quell'istinto cui ho accennato, ~~[illegible]~~ la sua è stata una lotta continua, più segreta di quanto non volesse far intendere, quanto cominciava sempre alla battuta solitaria con gli amici, a una certa ~~[illegible]~~ apparente ottimista. La volontà, ~~[illegible]~~ in lui di trasformare capacità, fino a diventare idea fissa, gli permetteva di non disperdersi, di agire in profondità, anche se

per i vari esperimenti, ~~sono~~ che ~~le~~ però si svolgevano ~~in~~ attorno a uno stesso tema fondamentale, sembrava avviarsi in molte direzioni contemporaneamente, con esuberanza. In effetti: ~~infatti~~ le sue vicende, nei vari periodi, non sono ~~a~~ di rigorosa: ~~dappertutto~~ ~~a~~ ~~il~~ agli ~~occhi~~ quando ~~vi~~ ~~ci~~ ~~ne~~ ~~la~~ la forma, e fa ~~dunque~~ quando lo ~~cerca~~ avido ~~di~~ ~~esperienze~~ esperienze scultore in cui piani e volumi sono sublimati con ~~ammirabile~~ ammirabile ~~per~~ ~~rendere~~ blocchi le forme chiuse; poi la sua ricerca si volge ad effetti ~~cromatici~~, più decorativi, e a un singolare astrattismo cubista, che ~~ne~~ anche nelle figurazioni gli fa cogliere la forma, che si affida al tocco ~~dinamico~~: quindi fonde, dappertutto ~~in~~ in colore gettate, sferza nel l'attività della scultura a gran fuoco. Ormai la ricerca diventa di ~~a~~ concezione spaziale: e nel dopoguerra, tutto il suo spirito, ~~in~~ nelle diverse varietà, che ~~ne~~ escludono l'attività anche figurativa affidata ~~oggi~~ al tocco più esteso, si concreta in una ricerca unicoca; ~~ed~~ ~~andare~~ oltre la ~~superficie~~ parete, ~~di~~ far sentire l'indeterminato, il divenire dell'esistenza, l'energia del pensiero.

L'idea fissa, caparbia, ~~lo~~ lo abbandona: la sua volontà tende all'opera, al fatto, usa sempre ~~mezzi~~. Ma questa sicurezza è accertata, oltre che dall'istinto, dalla assoluta fiducia nelle mani: la libertà della sua fantasia creativa, dalle ~~dimensioni~~ ~~della~~ ~~scelta~~ conversa di un pieno creativo della scelta. Ha cominciato nello studio del padre a tradire il valore del carattere originale, come ~~fermezza~~ ~~ai~~ ~~risultati~~ ~~formali~~ ~~ed~~ espressivi. Studia poi come caporalista: ~~mette~~ ~~di~~ ~~fare~~ ~~una~~ ~~funzione~~ ~~unificatrice~~ ~~che~~ ~~collegati~~ la fantasia come puro atto ~~creativo~~ (di pittura spirito di gruppo, ~~uno di~~ ~~antiss~~), ~~ma~~ l'adesione ~~alla~~ ~~tecnica~~ entusiasmo, ai fatti, alla pratica. Quando frequenta Brera, Wildt gli dà l'esempio di un altro ancora collegio con la natura, di un partecipare manuale fino alla esaltazione. Da solo poi si libera, segue vicende di gruppi, ~~ma~~ più contingenti, si affida alle

mani per vedere il [illegible], l'indietreggiare o per cogliere il carattere delle cose e i fatti.

Alcune lettere al padre sono indicative di questa lotta continua, ~~[illegible]~~ ~~di Fedora~~. « Io lotto sì per dire colla forza ma questo non si deve precludere – io sono contento – sono convinto che un giorno trionferò – e più grande sarà la mia soddisfazione – il mio metodo è più duro ma più onesto è lotta come nella scherma » (15.12.'33).

« Difficilmente potrai approvare quello che faccio ora – la mia scultura è astratta – tu protesterai come sempre – però credo che a questa ora avrei imparato a conoscere la mia fede in arte – è sempre combattuto una dura battaglia – non ho mai voluto raccogliere allori troppo facili – oggi forse incomincio a raccogliere invece i frutti » (21.1.'35).

« Ho letto e meditato la tua lettera – i tuoi consigli come sempre sono veri e giusti – anch'io capisco che ormai la mia età si giunta al punto di smettere con le acrobazie e ideali e pensare al sodo – ma la mia passione per l'arte è così grande e sincera che non mi lascia mai tranquillo – e influisce enormemente

~~e influire buonamente~~ sulla mia vita senza lasciarmi né pace né tranquillità e, purtroppo anche presentemente io vivo nell'incertezza se quale ~~mi~~ confinare rinunzie a un benessere mi porteranno un beneficio - e sia potrò un giorno essere contento della mia opera. Ad ogni modo sono certo e anche tu lo devi riconoscere che un artista sano - di pura coscienza artistica ha sempre avuto la vita difficile. Però per tranquillizzarti non credere che io abbia proprio la testa nelle nuvole - quello mio esperimento di Parigi - mi accorgo ogni giorno di più - è per me importantissimo, ed è per quello che per me in questo momento le prevenzioni e la vita dura sono accolte con gioia - lavoro moltissimo da sei mesi - e spero almeno farò l'impossibile per fare una visita a Parigi, poi mi deciderò per l'Argentina >> (24.10.37).

Da queste frasi appare ~~Tra~~ l'indole ottimista di Franca, ma anche la lotta, ~~aperta~~, l'impegno di un lavoro continuo, la ~~sua~~ volontà che la fa insistere - dell'attuare un'idea allettante, pari da vincerlo. ~~Appare~~ Si rivela anche il rapporto di stima e di affetto verso il padre ~~[illegible]~~ ~~[illegible] nel 1937 gli fa scrivere~~ (altre volte gli scrive per fargli con affetto delicato ... che tu vada incontro alla felicità che ti meritissi), ~~ma~~ per ... >> (VEDERE LETTERA)

Senza lettere mi ad altre idee sull'arte, ottenute dalle sue: non ti tratta di contrasto ~~di generazioni ma di concezioni~~ tra padre e figlio, ma di concezione ~~artistica~~ artistica della sua fede nella sua ~~Tutto chiaro in Appunti, e riflessi del padre sull'artista~~ ~~Con la madre il rapporto è altro~~: ~~fa lettere~~ alle ~~[illegible]~~ ... Sono rare, affettuose, tutte discussioni o problemi ~~artistici~~ di arte. Se mai, con la madre, ~~[illegible]~~, è indotto - inconsciamente - a parlare dello stato di salute; a ~~fanti quasi [illegible]~~ affetto verso il padre ha un tono civile, parla di lavoro, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ avuto, ~~[illegible]~~ è più intimo, schietto, ma nascosto,

~~cose da bambini~~, i soi - ali. « La Carillina - mia, ci ricordi il tuo regalo e sono dispiacente dovermi ripetere così in ritardo e poca volta perché sono stato occupatissimo. Finalmente ho terminato quel lavoro notturno e fra pochi giorni ci sono l'inaugurazione - la direzione della Triennale è bellissima soddisfazione ma vedremo le critiche ... vedi che il solo lavoro materiale è stato brutale - tanto è vero che in questa settimana sono lavorando facendo iniezioni per rafforzare il cuore - il dottore mi diceva - pericolo di debolezza cardiaca prodotta dall'influenza trascurata e eccessivo lavoro - una settimana di riposo assoluto e poi di gloria e stanno benissimo sì » (25.5.36).

Quello tono scherzoso, ~~di ottimismo~~, ~~bonario~~, è un altro ~~abito, di~~ atteggiamento ~~di mostrarsi spetta~~ di Fontana, che ~~altri hanno~~ alcuni lo ha visto in certo senso popolare, ma fillandolo ~~in~~ alcuni solamente: in realtà, per ~~inclinando~~ (indulge) ~~volgendo~~ allo scherzo, all'ironia bonaria, ~~Fontana~~ Fon ~~spesso~~ per consolidare ~~con~~ una barca di istintivo pudore ~~certi~~ i timori, ~~e~~ le ~~certe~~ angoscie, ~~Fontana~~, ~~temeva~~ Per ~~modo~~ ~~fondamentale~~ forse di amore, temeva infatti il dolore, le delusioni: la sua affettività mi sembra scossa. ~~Del~~ È vero ~~sorto~~ un aspetto del suo carattere che sarà in sospetto. Fu arte, amava lo splendore, la fisica, la vicinanza: non colle sue opere sono cupe, fanno sentire - lui - ci, gli strappi, i tagli, i buchi - il vuoto inaffermabile dell'incertezza. « Il mio simpatico gattino è morto proprio a pochi minuti dal mio arrivo - scrive nel '37 alla zia Giuseppina - non terrò più bestie anche loro sanno dunque dei dolorissimi. E più tardi, nel dicembre del '64, al fratello Tino: « Io la solita menata, lo sai, sono 66 pressto! e cosa pochi non ci sono pillole che valgano - non fi

dico cosa succederà andando avanti ».

Aveva dei momenti in cui tutto il suo ottimismo sembrava forse sincero. Gli amici asserivano un tratto di sarcasmo nascosto, che lo rendeva [illegible] a un tratto: ~~[illegible]~~ dicendo forse in vita, ma parlava, sembra, [illegible] libri, da ogni punto, ogni atto, ~~[illegible]~~ provvisorio, ~~[illegible]~~ facilmente ~~[illegible]~~ sempre significativo.

Ma ragiona presto, ~~[illegible]~~ riprendendo l'abito più ~~[illegible]~~ ironico: ~~[illegible]~~ e ritornando ~~[illegible]~~ la ragione di vita.

Una certa spavalderia – con cui ricopriva questo fondo d'insicurezza – ~~[illegible]~~ caratterizzava il suo fascino: amava vestire e presentarsi come un antico signore, per gli abiti di oggi, ~~[illegible]~~ lontano da ogni atteggiamento ~~[illegible]~~ di falso romanticismo; con la sua figura ~~[illegible]~~ virile, schietta, e nello stesso tempo gentile, ~~[illegible]~~ esercitava un vivissimo fascino ~~[illegible]~~ sulle donne, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ tra le donne ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ (?) donne. Ma era sempre legato, agli affetti più primari, alle figure, alle donne, con una particolare fedeltà.

~~Ma non rinunciava ~~[illegible]~~ alle sue libertà~~ ~~[illegible]~~, anche quando ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ alla volta a rinunciare ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

oppure se avevano raggiunto precisi atti: che cosa poteva essere, di se stesso? Era, se vogliamo, (artistica) libero. Poi capii ciò che sola intendeva dirmi Condizzo: il poeta nel suo istinto e spesso bassa [illegible] più che essere di se stesso, Fantasia sfuggita a ogni cerchie quasi vocali, da solo, sapeva portare accordi e fondamenti quasi critici, leggendosi, la sua figura di uomo e di artista, ~~che~~ aperto, pensoso verso i giovani. Lo gido uno anche spiritato. Ma peccava di pedanteria: l'uso eccessivo di [illegible] il suo stile finì per soltanto negli ultimi anni: e fu un successo notevolissimo, ~~[illegible]~~ più ~~[illegible]~~.

Ero lui alla Biennale ~~del~~ mostra del '66, mentre preparava la sala: voleva essere un solo pittore, in un ambiente allestito, in base all'idea, un taglio, un percorso. ~~[illegible]~~ Fingeva di non pensare al pittore pensava, pensai invece dei pittori in una Tecnica ~~[illegible]~~ Sensibile: ma non amava [illegible] usato [illegible], nei [illegible], Altro che essere di se stesso. Un uomo, ~~[illegible]~~, che un giorno [illegible] la bicicletta, [illegible] un [illegible] chiese, [illegible] vuoto: per l'esempio [illegible] di ricerca, ~~[illegible]~~ di [illegible] opere. ~~[illegible]~~

Del resto, ~~[illegible]~~ mentre in lui nella ricerca di una [illegible], dovendosi al pittore, era [illegible] sulla, oppure [illegible] al lavoro. Poi di: ~~[illegible]~~ di fare un taglio o un [illegible] facile. Ma è una, scarto [illegible] di quelle [illegible]. L'idea deve attraversare [illegible].

Era, quindi, un poetica: di [illegible] il poeta nell'atto [illegible] e di un'idea, [illegible] in un [illegible]. L'[illegible] con [illegible] effetto [illegible]: [illegible] un ~~[illegible]~~ più ~~[illegible]~~ interno ed esterno [illegible] anche tecnica.

Io, ~~[illegible]~~ personale, ~~[illegible]~~ ancora ~~[illegible]~~ differenza in un solo [illegible] poeta [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] ~~[illegible]~~

III La prima formazione ~~e gli sviluppi figurativi~~ ~~dell'Argentina a Brera~~

Che cosa apprese dal padre scultore? ~~Ho visto~~ Da alcune ~~poche~~ fotografie delle sue opere, ~~del~~ il padre ~~padre, ne le ha mostrate Zino, fratello di Lucio. Era~~ si vede ~~appare~~ un artista ~~di abile~~ dotato ~~artista~~ orgoglioso dell'abilità del artista, che gli ~~sembra~~ permette di ritrarre e ricostruire le cose senza incertezze.

Certamente la ~~lezione~~ lezione, nello studio ~~di scultura del~~ paterno padre sentì nascere, fin da ~~fa~~ ragazzo, l'amore per la ~~arte~~ scultura e anche per il prestigio artigianale, presente a ogni ~~uno~~ ~~lavoro~~ lavoro libero. La Sua libertà ~~espressiva~~ di fantasia poteva essere nel dominio dei mezzi espressivi. In Argentina, dove era solo nel 1899, restò pochi anni, fino al 1905, quando si trasferisce a ~~Ritornato nel 1922 in Argentina~~ Milano; dove visitava nel 1922 e già nel ~~Si dice che già nel 1922~~ (Nel 1924 una sua scultura astratta) fu esposta a Rosario di Santa Fé; ~~in Argentina~~: ciò rivela che già in quegli anni faceva ricerche non figurative, precorrendo ~~quelle~~ il periodo che matura fra il '30 e il '34. ~~una~~ ~~e sono tracce di queste prime opere~~ ~~[illegible]~~

Nel 1928 è ancora a Milano e frequenta i corsi di scultura, all'Accademia di Brera, tenuti da Adolfo Wildt, del quale conserverà un ricordo di profonda stima. Sul rapporto Wildt-Fontana si è stato scritto molto: è un rapporto di critica se ~~Wildt fra Wildt stabilisce un rapporto ottimo~~ Wildt non influisce soltanto ~~risulta più che altro di superficie scolastico~~ come esempio morale per il futuro dell'artista: anche se questo si libera dell'influsso di Wildt sotto ~~sviluppo di spirito~~ più opposte sul linguaggio, ne assimilerà ~~tre~~ come avvio, come premessa a certi altri sviluppi linguistici, ~~opere~~ ~~estremisti~~ e opposti allo ~~scultore~~ scultore che poté il simbolismo nel clima del Novecento.

Ci sono alcune ~~sculture~~ opere plastiche di Fontana che ~~[illegible]~~ possono considerarsi (accanto ai tagliabili) ~~di~~ tagliabili, sono il diretto insegnamento di Wildt: il Nudo di Tritone e una testa di cavallo, presentato all'esame in Accademia nel 1928, un piccolo Torso e un San Sebastiano, opere del 1928-29. ~~Hanno~~ La bravura della

modellazione, con piani concavi e convessi tipici di Wildt, con una tensione linearistica esasperata, supremo (tranne nella testa del San Sebastiano) l'intuito attenzione psicologico, che spesso ~~[illegible]~~ diventa un limite nel linguaggio di Wildt, perché ~~[illegible]~~ volume e dell'espressione il simbolismo come posa sentimentale. ~~Il Nudo che tramite una testa di cavallo~~ Eros che doma un cavallo ~~[illegible]~~ richiama già un simpatico di statuina plastica: ~~[illegible]~~ : i passaggi dei piani si modellano nella luce con una sintesi che non rivela sempre ~~[illegible]~~ esterna bravura, ~~a~~ più una particolare tendenza all'ambientazione spaziale. Se il San Sebastiano, per esempio, unitario nella ~~[illegible]~~ evidenza ~~statuina~~ plastica (in fondo piatto) testa più ~~calligrafico~~ calligrafico, il piccolo Torso prefa avanti certi aspetti del linguaggio di Wildt: non solo per i richiami più profondi ai piani concavi e convessi, ma per l'invenzione ~~di forme~~ stesa dell'opera, già anche piani al limite di una pura astrazione, dove la luce ambigua si modella ma si dispende ambientandosi. Non si tratta dell'astrazione di origine impressionista, o anche espressionista, che si spinge o si lascia sviluppare ~~si infrange~~ in tocchi cromatici, ma di una tendenza della forma ad aprirsi nella luce, a sciogliere linee e piani, pur conservando la levigatezza del finito. Non a caso proprio Wildt, nella sua sua scuola di scultura a Brera, faceva scolpire forme levigate ~~[illegible]~~ ad uovo: ~~per~~ Forma la ~~[illegible]~~ alla ricerca la legge della vita interna, dell'abilità di esibire, ma comincia a muovere tutto in un'ambientazione nuova che è già richiamo spaziale.

~~Ma~~ L'insegnamento di Wildt non si ferma più a queste sculture: da qui, tranne ~~la prodigiosa~~ l'eccezione di una prodigiosa maestria, che sono portata in un altro piano, potremo essere soltanto echi nel piccolo delle forme successive di Fontana, ~~di tra~~ ~~[illegible]~~ non fondamentale. ~~Tranne~~ Wildt influisce

più a lungo, anche se più modo meno precettibile, ~~e più profonde~~, ~~sotto~~ ~~sui disegni~~ sulla libertà di usare ~~dell'uso~~ pallido ~~di~~ materie diverse nelle sculture, sulla fiducia a far parlare l'immagine dell'idea - [illegible] ~~sotto il soffio più di della decorazione~~ e lepre: tutto sui disegni infuriosi e lineari.

~~La personalità di Adolfo Wildt~~, come ho già scritto per la "Mostra dei disegni simbolici di Adolfo Wildt", da me allestita nel Salone napoleonico di Brera nel '68, ~~[illegible]~~ ~~questo scultore~~ la personalità di questo scultore appare infatti, nelle sue tensioni segrete e nei contrasti psichici, più dai disegni che dalle stesse opere plastiche: è una personalità che porta il dominio artigianale a un lucido controllo; sembra che odi il sentimentalismo, l'ironia, la risata improvvisa, le ebbrezze indefinite, l'abbandono all'impulso: tutte cose indole, era dunque molto diverso da Fontana, che pure lo stimava. La sua tecnica è allucinante, anche se nel fondo Wildt è comunque semplice, diretto, generoso. Ma per questo usufisce e si basta la sola abilità della mano: fa intervenire sempre la mente, il controllo, quasi nel timore di abbandonarsi; esalta quindi l'abilità stessa, per ottenere lucidità spirituali. Ecco perché il simbolismo lo affascina: ~~perché~~ l'arte può diventare un fatto soprannaturale (come in primo Fontana, in solidismo, tendenza ai colmi...) e lui aspira a ciò "ideale", ma in pura fredda tensione, se a volte ~~spesso~~ il pericolo di Wildt è l'artificio oratorio, ~~[illegible]~~ ~~l'incertezza estrema diventa barocca, teatrale~~. Ed l'allegoria più prodotta, altre volte ottiene ~~[illegible]~~ una efficacia plastica e una intensità simbolica più segreta: ~~più [illegible] Del resto [illegible]~~ nell'uso esasperato del ferro e del bronzo, e nel fondo oro sui fogli, nell'uso anche di pietre colorate in bronzo e legno. I pieni positivi e negativi, i mezzi delle luci, acquistano così un'eccezionale ~~[illegible]~~ importanza.

Nei disegni ~~Wildt~~ di Wildt, bicromatici, a volte con fondi e zone d'oro (nel punto tipico del simbolismo viennese) lo spazio diventa architettonico: la linea di modula scansionale, evocando piani, spesso anche i volumi, ma sempre ~~bassorilievo~~ bassorilievi in superficie; gli scorci stessi, appiattiti, diventano antispazi, sfuggenti. Le parole, le zone di spazio, hanno in pieno altri segni - opposti rispetto ai pieni: ciò implica una dimensione grafica, affidata al puro lineamento.

Estese, nei disegni di Mario Fontana, anche in periodo più tardo, hanno prestato scansioni bicromatiche, a quella: di più preziose carte espressive speciali e che presupponevano lunghi esercizi fatti con Wildt a Brera. Certamente, è altro discorso ~~bisogna~~ il carattere espressivo: Fontana è giocoso, sa ridere, pensa all'ironia bonaria. Ma anche l'idea di ~~un~~ alcune alunne, in sintesi e nelle figure, ~~e la libertà bonaria~~ ~~e~~ carte zone d'oro sovrapposte sui fogli, e la libertà più estrema, bonaria sempre dal più partecipato dominio ~~del tema~~ delle cose, presuppongono il lavoro interpretato di Wildt: ~~superato ed assorbito~~ un dialogo del tutto, anche se superato per altri risultati, per altre vie. Non a caso proprio Fontana, prendo gli dilli che intervenne alunne a Brera con carte dei disegni di Wildt, ~~mi~~ mi interessò dicendo che era ~~chiaro~~ ~~forte~~ giusto riferimento perché era stato suo maestro. Volle iniziare anche un Talpinna di adesione.

~~L'idea~~ L'invenzione dell'idea - architettonica - anche Fontana fuori applicazioni: ovviamente per dimenticare Wildt, perché passa attraverso le esperienze successive, a Wildt per primo ~~plastiche~~ fondamentale fasi

Alla Biennale veneziana del 1970 la Vittoria alata, in bronzo, segna di parte di lavoro Fontana una nuova ricerca: che si ~~conta~~ conferma nel ~~opere~~ ~~in~~ ~~opere~~ ~~in~~ proposto di opere comprendenti, ~~oltre~~ anche Ragazza, Figura, Nudo di fanciullo. Ha superato la fase Wildtiana dei piani concavi e convessi e anche la mo

della forma con sfaccettature e linearismi risentiti (per rompere la luce di una tensione espressiva; ora tende a volgere i piani delle forme in modo lungo e continuo, ~~in modo~~ da calibrare i volumi con una purezza più chiusa. Questa nuova ricerca risponde al clima del "Novecento", che nei segnali minori di certa pittura figurativa accademica, ma che in certe opere di ~~Rambelli~~ Rambelli, di Arturo Martini, di De Fiori, di Rosi in Italia, ~~di Picasso~~, ~~Maillol Maillol (?) e altri scultori~~ come del resto avveniva in altri paesi europei (basti pensare gli esempi di Picasso ~~e~~ del pittorico ~~e~~ ~~della~~ ~~Maillol Maillol~~ delle sculture di Maillol, ~~che~~ guardava lo stesso Fontana) assumeva, nella scultura volumetrica lunga, nel volgere dei piani verso accidentalità, assumeva una chiusura plastica delle forme che riportava la tradizione di origine classica a nuove espressioni formali. Si trattava di un clima diffuso in quegli anni: per cui, ~~non~~ ~~nei pittori~~ ~~nel caso~~ di Fontana, ~~sulla~~ Tanto più che questa fase risponde a un bisogno ~~di purezza~~, di sintesi - che sarà da lui perseguita ~~fino agli ultimi~~ in modo diverso fino agli ultimi anni - ma sarà posta soprattutto per la urgenza di forme oggettive.

Se può ~~figurare~~ le due opere, Figura e Reggia, eseguite ~~al~~ nel 1970 (~~una~~ (prima dell'Uomo-uccello), si risolvono in due tecniche esercitate: fiorni volumetrici, di ~~bronzo~~, ~~in~~ legabile bronzo ma piuttosto accademici. Nudo di fanciullo, più della stessa Vittoria alata, dinamica e tesa nel ritmo, ~~fondata~~ un ~~particolare~~ risultato plastico da grande scultore: la forma, ~~chiusa~~, ritmata con arti e testa separate all'inquietabile movimento delle braccia e delle gambe in un sottile rapporto di penetrazione, rivela un'acuta volontà rantinista, con nuovo effetto espressivo. ~~non visto ma profondo.~~

Su questa linea di ricerca, anche se quasi interrotta, ~~per altre~~ Fontana o comunque ~~profondo~~ variata, compiva negli anni seguenti diverse altre opere: ma non tendeva più a questa chiusa calibratura di volumi, ~~e~~ ~~modellava~~ essenziale, modellava in modo più accidentale e vario, per rendere il divenire dell'esistenza. Arturo Martini, più degli altri scultori, fa sentire il suo influsso: visibile, nella sommaria modellazione della Testa di ~~reggia~~ donna, del (1930 to 31), ~~tenacemente colorata del '31~~ tenacemente, ~~ritorna~~ ~~con volume~~ ~~ritorna~~

nell'ultima con altri accenti, per la composizione cromatica, propria di Forma, e nell'altra Variante di Testa, Terracotta in ossidiana (1932).
Anche nel Pescatore, bronzo dorato e colorato del '34, non si può escludere certo ricordo matisiano: ma la forza della scultura del modellato: ma anche qui è diversa l'espressività di rilievo e di colore.
Dopo la scultura della Vittoria con due cavalli, al "Salone della Vittoria" (prima sezione: Marcello N. Toledo, Vincenzo Paladini, Edoardo Persico, Fontana) alla VI Triennale di Milano (1936), in cui i rapporti con le altre arti, provvisoria ogni, vengono meno, per molti ormai il rapporto col clima del "Novecento" è superato per esperienze più mature e come detto appare con diversità nella vetrina della Vittoria dell'Aria, gesso colorato in ossidiana del 1934, ovvero nelle sfuggenti, una ripresa di scultura vicina plastica non più rotta a Tocchi di chiaroscuro dell'atmosfera, durante il periodo in Argentina, dove ritorna dal 1939(?) al 46. La mujer del marinero, del 1940 può ricordare nella sintesi del modellato il modo Marini della Luna: ma in Fontana tutto diverso si muove con altro senso dello spazio, con risultato espressivo più inquieto. (Così ancora in Mujer en casera, dello stesso anno, col modo del modellato del Hombre del Delta (1943), al Museo Municipal de Bellas Artes di Buenos Ayres, riprende, nel modo sedato, la forma calibrata e chiusa, del tuttotondo; ma ormai con una libertà di uso, accentuato dalle forme sospese in spazio.) Un Sueño de Toti (1942) usando una materia lacerata, Infanti nel '42, con Sueño de Toti, sembra riprendere con accenti più carichi, le atmosfere più popolari da Rolando Rino, al quale già nel '40, con Perfil Profilo di donna, rende omaggio. Nel '45, ancora in Argentina, il modo di abbozzare, Gesso, rompe ogni schema, acquista una prospettiva esperienziale per la deformazione e l'alterazione del ritmo e dell'equilibrio statico: Fontana, alle soglie dello spazialismo, si libera da ogni residuo tradizionale.
Ovviamente, ci sono molte altre opere in questa linea di figurazione, e in tutte sono

significative in Italia l'attività della scultrice. Ma qui importa notare (colle sculture angelica ampliata del 1931, colle tele 1930, ecc. originali) che già fin dal 1930, con L'uomo-uccello e i relativi disegni e studi, Fontana trova la strada che più risponde alle sue più segrete esigenze espressive: ecco perché è ~~giusto~~ interessante sull'analisi psichica della personalità di un artista, per esaminare la rispondenza o meno alle opere.

~~L'uomo-uccello~~ L'urgente di sintesi, che ~~per~~ lo aveva fatto ~~volgere~~ tendere, nello stesso anno 1930, alla ~~capitale~~ essenzialità architettonica del Nudo di fanciulla, con piani ~~compendiati~~ che valgono ampi, senza accidentalità, ~~ma~~ nella forma questo più pura, ~~ma~~ ma carica all'interno di vita, ora è da lui ridotta in modo primordiale, nel ~~[illegible]~~ calcinato e vibrante ~~[illegible]~~ che sono ~~per~~ espressionisticamente drammatiche, con violenza comunicativa. La completezza dei vari disegni per L'uomo-uccello e altri studi ~~di~~ di figure ~~[illegible]~~ primitive, fino alla conquista di Le vergini, del 1931, gesso policromo colorato, indicano senza equivoci questa nuova fase dove anche il segno si sensibilizza seguendo pendenze di chiari e di scuri, con esperienze di lontane origini.

Certamente, nel clima ilarese di preparazione, oltre a Wildt, ad Arturo Martini (e agli altri scultori che avevano esposto alla Prima e alla prima ~~[illegible]~~ ordine del "Novecento", Sironi ~~[illegible]~~ si distingueva ~~[illegible]~~ per la visione ~~[illegible]~~ di un espressionismo primordiale, ~~[illegible]~~ con cui di rendere l'epopea ~~dell'uomo~~ e la solitudine dell'uomo nelle civiltà di oggi, e per ~~la~~ il rispetto delle grandi pareti: alla Triennale ... (?)

...

Fontana, già attratto, dopo Wildt dalla ricerca di una sintesi volumetrica più operata nel modo più vivo dai riflessi sensibili del chiaro

(Come ci siamo premurati, nel corso
dell'anno trascorso a Angelina, è tornato indietro nel
periodo della sua prima fanciullezza, per particolari
sollecitazioni ereditarie).

occasione, a cui prende si opporrà con un linguaggio più fremente
dei Tonti e dell'illuminazione ~~[illegible]~~ di luce, ora
scende il richiamo di Hiroshima: ~~[illegible]~~ il ritmo sospiroso
delle lucciole e il ~~[illegible]~~ il mare primordiale dell'Uomo – ~~[illegible]~~
ne indicano l'intorno; ma anche punta verso, in Tiziano soprattutto,
stimolo di partenza, ~~[illegible]~~ poi i ritratti, nella vibrazione della luce,
nel segno ritmo più coloristico, nel cromatismo solare, ~~[illegible]~~ ai
originali? ~~Aprono ogni tutte le serie di opere~~ altri. ~~[illegible]~~ rispondono alle particolari tecniche di ~~[illegible]~~ a Tiziano

Da più anni ~~Fontana~~ poteva sviluppare la scultura a più fronte,
in Tonti estesi, rapidi: la forma si è più aperta alla luce, ora
poi ~~[illegible]~~ movimenti in un'orientazione sempre più spaziale.
Ma questa prima tensione umanistica, questa esigenza di costruire con leggerezza,
lo fa Tinelli, ~~[illegible]~~ i pieni ~~[illegible]~~ – dal '70 al '74 – alla
esigenza di ~~[illegible]~~ fare strutture aliranie.

L'esperienza astrattista

La curiosità, nel senso più alto, è amore per l'imprevisto, per la via figurale che può essere pittorica: Fontana portava questa sua curiosità ~~mentale~~ ~~metafisica~~ metafisica alla continua sperimentazione, ~~all'~~ di lo rendere inappagabile ~~inappagato~~ della metà raggiunta. ~~Per questo~~ L'arte diventava per lui un continuo "forse"; ~~di ciò~~ spiri: mentale fare fantastico. Non a caso era sempre vicino ai più giovani artisti, intuendoli nelle ricerche più nuove ~~[illegible]~~ (il semplice elenco delle opere degli artisti da lui acquistati, diventa indicativo delle sue preferenze, ~~delle~~ affinità di simpatia, ma anche della più acuta intuizione critica).

~~Attorno~~ Verso il '30, l'ambiente più vivo a Milano ~~era~~ si era formato ~~attorno~~ ~~[illegible]~~ attorno a Persico, il quale, come è noto, ~~[illegible]~~ stimolò ~~[illegible]~~ critica, e la galleria del Milione ...

dove trovavano, ~~[illegible]~~ l'ambiente più ~~aggiornato~~ culturale più attivo, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

[illegible] di Josef Albers e di [illegible],
è [illegible] [illegible] 17 [illegible] dal Bauhaus nel '34, Bogliardi, ~~Ottoguglielmi~~ Ata,
Reggiani, Van Chiampitti, già sentite ~~Fonda~~ Rebotari e ~~Dorna~~ Fontana ~~Franco~~ Carlo Sala
~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ partecipano attivamente al
clima di rinnovamento culturale, dalle gallerie.

~~Non Fosse~~ C'è l'esigenza di aprire anche Teorici ~~[illegible]~~ con Fontana

Il primo gruppo astrattista italiano

(La fase di Licini - altre di Soldati, Kandinsky, Delle)

Roma:

Fontana non aderì ad alcuna poetica astrattista: del resto, a differenza di altri, ~~non~~ pur componendo delle opere non figurative, non tralasciò affatto di creare contemporaneamente di figurative. Questo atteggiamento, ~~non~~ che sfuggiva ogni formalismo, non poteva apparire ortodosso agli altri astrattisti: ma a distanza di tempo, si può invece capire che per Fontana si trattava di un avvicinamento linguistico, di altre possibilità di ricerca, di sperimentazione, senza per questo fissarsi in una sola via o nel vicolo contrasto tra astratto e figurativo, quasi dovessero diventare due nuovi generi inconciliabili. Per Fontana intanto il significante poteva escludere il significato di rappresentazione ma solo provvisoriamente, oppure con ricerca di sperimentarli, e viceversa il significato figurativo poteva cedere alla pressa significante di linee, colori, ritmi, espressività cromatica. Anche Picasso, ~~[illegible]~~ che ha tutte sempre ogni pregiudizio, ~~[illegible]~~ cominciò a dipingere di ~~[illegible]~~ tagli astratti sulla tela di opere, - e cercava anche di figurazione ~~[illegible]~~ dal l'oggetto in un tempo, - a rappresentarlo - alla sua ~~[illegible]~~ interpretazione. Tanto - il caso di Picasso

di Fontana in Italia affanno di attraversamento equivoco, quasi volesse tenere il piede in due staffe: una di libertà espressiva, sperimentata,

Fontana poi, per indole, ama la ricerca prescritta: la geometria, amata da Licini, diventa per lui un'occasione emotiva, si muove, si spezza, si contrae. La sua esperienza artistica è quindi un dialogo preciso rivolto al periodo istituzionale: con risultati non molto diversi — anche se hanno ~~[illegible]~~ assunto l'aspetto di sospensione — dalle altre opere figurative di quegli anni, già per molti aspetti più che spaziale.

Comincia infatti con una serie di "tavolette grafite". Le ne è una datata '30 (?), grafita su cemento colorato, a cui ne seguono altre sette nel '31 (tav. di x e y), e un'altra del '32 (Tre quelle arlecchinate). La grafia su cemento indica già un'esigenza di scultore: ma l'affanno di esperienzialità ~~[illegible]~~ della materia è tuttavia pittorica, e propone le esigenze del periodo informale. Lo spazio, in queste tavolette, sembra indefinito, proiettato: ma il reticolato grafico apparente indemoniato è proprio la ricerca di Fontana, il quale si affida al segno nel suo divenire vitalistico, di sollecitare la materia verso inprevedibili occasioni espressive. Sono viaggi spaziali di recupero ~~[illegible]~~ un'esplorazione, già cercato da Nazzo e ~~dagli~~ dalla sensibilità ai temi del mistero di Breton. Fontana giunge a essa ricerca per intuizione: partendo dall'esperienza dei profili figurativi, a cui ritorna dopo queste astrazioni.

La opposizione si muove così per interni ritmi spaziali e materici, senza ~~[illegible]~~ regole esterne: tutto sembra risolvere ai margini di viaggi all'interno, quasi ~~[illegible]~~: laboratori dell'informale furono ~~[illegible]~~ protagonisti attraverso il segno-gesto: quelli quindi viaggi ~~[illegible]~~ implicano già — come avremo più tardi con le opere in primo spazialismo — la partecipazione emotiva del gesto, che si ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ — fonti vitali.

A parte opere del resto Forma prodotte, ripetibili, vicine agli inizi dello spiritismo; sono, comunque, in generale preconizzato, in un periodo in cui erano ~~[illegible]~~ tendenza all'informalismo astratto o segnico.

~~Dopo~~ Accanto a questo primo gruppo di tavolette grafite ci sono altri fogli con segni a china che si rivolgono con varietà, i vitti centrali, e ~~[illegible]~~ inoltre ~~[illegible]~~ dopo, ~~(?) di pieghe~~ ~~Fatti~~ di pieghe alle tre sculture, i cui originali sono ~~[illegible]~~ dopo, in cemento, ~~bianco~~, con graffiti, ~~con~~ dai colori variamente vari.

Si è parlato, per Forma, di tendenza ~~non~~ barocca: è un termine, che ~~[illegible]~~ coglie un aspetto fondamentale di quest'artista, può generare equivoci. ~~Se~~ A parte il fatto che è stato più opportuno lasciare i termini che designano una particolare ~~epoca~~ ~~[illegible]~~ tendenza storiografica all'epoca che storicamente la giustifica e vari contenuti (un cinetismo, da parte sua, agli inizi (?) ~~[illegible]~~ di D'Orsi (?), per cui il barocco sembra una categoria che riguarda in certi periodi: si tratta non di ~~[illegible]~~ linguaggi diversi pur diversi sono le istanze sociali e tutto il costume delle diverse epoche, anche se ci si avvicina alle tipologie generali) nel caso di Forma ~~si direbbe~~ ~~più chiaro~~ tutto diventa più chiaro se si tiene presente la sua esigenza di pittura, la mistificazione ultima dei stessi espressivi, ~~l'assoluta~~ il bisogno, ~~[illegible]~~ spesso, di parlare a bassa voce, quasi in bisbiglio (quelle tavolette grafite che sono un elogio, ma che sono molto anche in tutta la sua attività); ~~[illegible]~~ nonostante la forma diventa sempre più aperta, fino alle più varie elaborazioni spaziali. Ma ciò implica tutto un percorso che un tempo è barocco: un spiritualismo, nella ricerca, con vitalità ....

L'opera di barocco più in Forma può essere il più vistoso: non è però l'unico, vedi altri aspetti più segreti e riflessivi, nell'esigenza di pittura e del disegno, persistono fino agli ultimi giorni della sua vita.

Queste sculture bagnate e poi calcinate ~~[illegible]~~ sembrano [illegible]

fredda ma collaudata: viene l'impulso per la visita del vero, che dall'interno dell'esperienza stessa vuol aprirsi ~~a~~ con una dinamica estrosa: specchiarsi la sudata della nascita Pizzi - oppure nella capacità di sempre dirsi - o anche l'altra: il mondo vuole chiarezza, rivelarsi di l'antiquato per Fontana è direttamente indice di esperienza linica, incertezza per impulso.

Il più ~~[illegible]~~ preciso passo di disegno e di scultura astratta è del '34 e indica una ricerca ~~non~~ più costruttivista: i piani hanno acquistato la purezza di superficie geometrica, con angoli più netti. Si è fatto, come ~~[illegible]~~ influsso culturale, il nome di Archipenko, da cui Fontana in questo periodo sarebbe stato attratto. Ma non ~~[illegible]~~ c'è un influsso particolare di Archipenko: ~~[illegible]~~ c'è piuttosto il clima di ricerca astrattistica sul piano internazionale, sotto l'influsso ~~[illegible]~~ del cubismo, dei costruttivisti russi, e in genere degli sviluppi di cui anche intorno a Pizzi poteva precisare civiltà dell'ambiente del "Milione". Basta elencare la successione delle mostre in quella galleria, sotto l'influsso di Persico, per accogliere alcuni stimoli Fontana, che ormai ~~[illegible]~~ non poteva essere estraneo a quel clima pur esprimendo anche lui nelle sale di via Brera, e forse sollecitato.

(Previsione altre righe bianche

(elenco delle mostre al Milione)

Ma anche questa volta non bisogna intendere questi stimoli culturali come influssi diretti: Fontana ha una personalità indipendente e, a guardare bene, anche questo gruppo che tende più costruttivista e geometrico, è una variante, ~~pur~~ sia pure un polo più distaccato, delle precedenti tavolette e sculture graffite. Ci illumina, in questo senso, la serie dei numerosi schizzi e disegni x, Progetti per sculture: per la vitalità ritmica, nei richiami degli spazi, rivela che le idee sono illuminazioni emotive; con la costante tendenza a una spazialità che tende sempre a diventare dinamica, ma nel modo più estroso e imprevedibile. Riguardando la serie delle sculture del '34, in cemento e ferro, o in gesso, ~~colorato~~, spesso rannivate da colori (anche il grigio, il nero e il bianco assumono valori ~~non~~ cromatici) o da elementi geometrici, è facile accorgersi che si tratta di un costruttivismo astratto, caldo di tensione emotiva, di estrema urgenza quasi spaziale nel bisogno di affermazione, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ Accostate, ~~[illegible]~~ l'una all'altra, nel loro insieme, queste sculture si rivelano esplosive, ~~[illegible]~~ quasi come un'opera sola, rispondente a un nucleo di ricerca serrata, che ne annulla affatto la vitalità del [illegible]: fin dalle prime tavolette graffite del '30 a queste ultime ~~del '34~~ presenze del '34, è un chiaro preannuncio dello spazialismo, ~~[illegible]~~ che Fontana svilupperà con chiarezza dopo il '46.

Non si tratta dunque, come da altri è stato detto, di una ~~[illegible]~~ esperienza, quasi di un dispettato, ma di una ~~[illegible]~~ ricerca di rapporti [illegible] del gruppo di Fontana, tutto di più tonali, la rimanderà con altri sviluppi.

Le sculture a gran fuoco

Dopo L'Uomo nero e i vari disegni, fino a Le Vergini, che, come si è visto, influiscono sulle composizioni non figurative, Fontana sviluppa, contemporaneamente alla ricerca astrattistica, altre immagini in terracotta o in legno colorato o in cemento colorato; da qui in seguito passerà alla scultura a gran fuoco, ~~quando avrà visto di nuovo (Dinet o Albisola? O fa altri incontri?)~~ dopo i soggiorni ad Albissola e a Sèvres.

Figura ~~nera~~ bianca con figura nera, terracotta del 1971, più ~~terracotta~~ che l'altra, Figure nere, dello stesso anno, richiama, soprattutto nel ~~rispettivo~~ relativo disegno, ~~ed~~ il linguaggio dell'Uomo nero: la matrice tende a bloccare particolari ~~particolari~~ di espressività primitiva. Ma si fa strada, ~~intanto~~, nei contrasti cromatici e nella scabrosità delle superfici che tendono ~~ad~~ a diventare masse, il problema del rapporto tra ~~forma~~ volume colorato e luce atmosferica, tra blocco che si apre sempre più e ambientazione. ~~Ad~~ Le amali dei pilori, colorato del 19..., ~~segnano~~ accentuano quella ricerca di autocoscienza cromatica: è una scultura lunga, in cui il ~~stato~~ ~~rilievo~~ rilievo è ottenuto dal senso superstite della colonna scabra, degradante, ma anche aspirazione al cielo, allo spazio, ~~[illegible]~~

~~La~~ Fontana, in quella sua, non può non accostarsi a Medardo Rosso, ~~e anche~~ ~~degli~~ al chiaroscuro più sottile ~~esperimenti, da qui a vari pittori in quegli a Milano alcuni~~ ~~Cominciano ad accostarsi, nei paesaggi di "Lorenzè". Da Rosso? Sotto?~~ ma con accenti più alti, già espressionistici.

Superando l'idea di scultura a tutto tondo, accentua a tutte del resto

nelle Tavolette profile o nelle sculture astratte, il senso pittorico prendo lo spettatore, che richiedeva Rosso, da un solo punto di vista, come dovesse accadere: in modo che il rapporto luce, colore e ombra possano ~~dar~~ ~~dare all'espressione la~~ rendere una particolare atmosfera espressiva. ~~Tutto questo~~, dalle Figure-uccelli, a Chiaroscuri, cerchio colorato, a Le Dispiti, gesso colorato del '33, tutto questo più volume consistente alla libera espansione spaziale, a cui ~~pro~~ Tinde Fontana: ma in precedenza, è già un'accentuazione di ricerca spaziale il passaggio sempre più evidente da una scultura ~~intesa~~ come forma chiusa - ~~quale potrebbe~~ - all'esempio del Nudo di fanciullo - a una scultura che diventando di tutto, anche se si attua come un ~~altorilievo~~ rilievo ~~a~~ ~~un~~ attorno a cui e lì può girare - stabilisce un incontro più vario tra forma aperta, volume colore e spazio dal colore e luce atmosferica. ~~Tra molto~~ Le Dispiti è un lineare esempio di questa ricerca: ~~x~~ segna già, per la libertà espressiva, ~~attraverso poetica~~ ritorno con analogia visuale, uno dei risultati più ~~profondi~~ poetici ~~del tempo~~ tra i linguaggi europei di quegli anni.

Bagnante, altro cerchio colorato del '33, rivela invece una tendenza più espressiva ~~alla~~ nella resa del carattere incisivo, nell'accordo e solare di un abbozzo di rappresentazione in bianchi e neri e in deformazioni progressive: ~~il valore ogni residuo di un'esistenza oratoria e del tutto sospesa~~ la scultura ~~diventa~~ per Fontana, già in apertura al Novecento, quale ogni un'esistenza oratoria, diversa ~~aspetto delle~~ vita di tutti i giorni, piani in un preconoscendo delle "pop-art": ~~lo stupendo~~ il disegno preparatorio, incluso con tutto estro, rivela anima di più, ~~rifiutando la profilo~~ la tendenza alla spiritualità di comunicazione orizzontale, ma in modo che si può dire opposto all'impressionismo, perché la linea, ~~impressionistica~~, ha un andamento costante, senza frattura atmosferiche: ~~come, in altri~~ in un linguaggio meraviglioso, c'è

il ricordo delle prime esperienze profonde fatte con Wildt.

~~A questo punto [illegible] e sopr. soffermarsi [illegible] sul valore del segno disegno in Fontana. Tutto la [illegible],~~

La Signorina Seduta, del 34, ~~che Tanto fa~~ che fa da contrappeso a Tanto Pubblico, questa accademia espressionista appare meno pregnante per l'equilibrio dei costrutti cognitivi lineari: ma il risultato anche qui è ~~antimonumentale, come in~~ in opposto a ogni naturalismo accademico, ~~del "Novecento~~ quindi, come in tutta la serie di queste opere in pietra o in legno colorato, il contrasto del bianco e del nero risplende astrattamente la dimensione volumetrica, che vive dunque di un valore coloristico emotivo, ~~affidato alla~~ provvisorio ~~alternativo~~ nel divenire dell'atmosfera.

~~Re~~ Un espressionismo ancora ~~da~~ prevalente, tanto da contrastare all'aperto, ~~sulla~~ ~~sola terra~~ come rocce ~~sulla~~ sulle terra tra foglie e arbusti, rivelerà nel 1935-36 (?) ~~1936~~ le vene di terrecotte colorate, nel giardino di G. (?) Roppoli: ad Alghisola Mare: ~~due~~ ~~Qualche~~ antifigurativo ~~[illegible] m. 1.80, alt. 1.20~~ Lesmi: ~~come~~ come ~~le~~ prodotti o altri elementi figurativi, informi, ~~opere~~ organici o varianti della terra stessa, con cui si confondono sua limiti-etici; l'effetto di ~~espressività cromatica delle opere~~ è di un espressionismo materico che perviene l'informale, con una lingua di respiro e di arbitrarietà, figlia di Fontana: il quale, come si vede, non si accontenta ~~mai~~ della ~~cosa~~ raggiunta e rinnova con altre strutture, estratte, finanche il suo linguaggio. La tela di Medusa in "grees ceramico", del 1936, presentata alla terza Quadriennale romana, fa parte di tale ~~tono~~ che a espressivo, nella lingua di una scultura il cui colore è suggerito ~~dal colore~~ ~~ai~~ vari viraggi e mescolanti dal ~~colore~~ tocco coloristico.

Quando il colore ad Alghisola, con ~~[illegible]~~ Roppoli, ~~ad Alghisola~~ ~~di sua~~ si fonde alla chimica, si aprirà più a certi artisti — (indicare la tendenza

dei Romani:)

(Incisione pubblicazione)

fa orientare Fabbri verso un nuovo sviluppo di scultura a gran fuoco: dopo Albisola va ~~nello stesso anno~~ nel 1976, a Parigi, invitato dalla «Manufacture de Sèvres», dove compie una serie di ceramiche.

Attraverso la rotta tutte le possibilità tecniche di questo particolare genere di scultura, e con prestigiosa maestria, usa il colore degli smalti in funzione della vitalità dei tocchi: le immagini figurative, elaborate nella dinamica ~~diretta~~ esperienza, sono portate ai limiti, quasi astratti, tutto il ~~soffio~~, il ritmo (e l'assurdità) dato da Fabbri che predetto vitalistico.

~~Questa una~~ La nuova serie di sculture a gran fuoco riconferma ancora, nel mondo dell'interno dei vari elementi che fanno ad organismi, ad articolarsi, lo spirito: pulsa ovvero più specificatamente vitale.

Tutto ciò è da tener presente: ~~prendo~~ quando Fabbri ~~si~~ porta il segno-gesto ~~oltre la superficie~~ alla ricerca della superficie del quadro, ~~sarà~~ si sviluppa in altro modo quella carica di vita, quella dinamica esperienza che ~~vitale~~ fa sentire vive le cose, il gesto, nell'urgenza ~~di vita~~ di vita fondare ~~oltre~~ di natura oltre i limiti estremi.

Da La Conversazione, del 1976, ~~[illegible]~~ passo a Rolando Rossi che aveva eseguito Conversazione in giardino, ~~[illegible]~~ a I delfini, a Fondo marino (1976), alla serie delle Farfalle, ai Leoni e ai Cavalli del '77 e '78, ai Fiori, ai Cavalli (1978) fino alla Battaglia di cavalieri, eseguite nel dopoguerra, Arlecchini, ~~altra~~ ~~Dampfrei~~ Guerra (?), fino alle animate scene sui piatti, ~~[illegible]~~ Lucio Fontana, ~~[illegible]~~ porta la con la più spregiudicata libertà ~~[illegible]~~ fantastica, porta la ceramica a una invenzione lirica ricca di colori, ~~di altro~~, di vitalità, di ritmo.

Il colore, negli smalti più ~~[illegible]~~ squillanti o smorzati nell'infossato

opaco, ~~ma~~ ~~e~~ ~~se~~ ha nulla di [illegible]: è arbitrario, nelle calate di giallo zolfo, di viola, neri, grigi, bianchi, rosa, verdi; ~~[illegible]~~ oppure in oro o argento; ~~[illegible]~~ ma tutto in modo che la rapidità del tono, contrastino dall'interno nella contrarietà di un ritmo panico, non sia frammentata dal colore, che, per opera sovrana a prim'occhio, si risolve in pochi, lunghi tocchi fondamentali. Tutto acquista così l'immediatezza ambivalentistica di creazioni fantastiche, in cui il colore è sottratto in profondo ~~e~~ ~~[illegible]~~ perché si muova in tutte le molteplici cromie, in fertosa vibrazione di colori e toni.

È nato così, per chi sa capire l'alto valore poetico di queste sculture, il mito di un Fontana "decorativo", dando a questo termine accezioni dispregiativi o comunque limitativi. È il caso tipico di chiarire, ~~una~~ senza equivoci, il concetto di decorazione e il rapporto tra decorazione e arte. ~~non soltanto per Fontana~~

(lasciare alcune righe bianche)

Lucio che partecipa - per ultimo naturalmente, al clima del "Concetto".

Su [illegible] vita, nel (primo periodo produzione) 50 (?), fonti le cose di Cocteau, e [illegible] [illegible] e con [illegible] e [illegible] per la Parola che [illegible] al [illegible]...

(rapporto [illegible] che [illegible], in cui [illegible] il [illegible], il rapporto [illegible] [illegible])

In Dono alla Fanciulla
Nino a., l'augurio che ci
di lì da attuare nei quali (pur) la sua vita
la vita della Fanciulla [illegible]

Spazio attivo e decorazione

Un tempo non esisteva ~~un~~ dualismo tra decorazione e arte: c'era anzi assoluta identità fra i due termini, perché la pittura o la scultura tendevano ad arricchire in particolari spazi architettonici. Ma in certi periodi non ci fu neanche contrasto fra decorazione e struttura: non si trattava di sovrapposizione ornamentale che si poteva spostare ~~a piacimento~~ a piacimento, ma una decorazione già in funzione di struttura. ~~Gli esempi sono facili~~: Dalle metope dei templi dorici, alla Cappella, ai fregi dei tempi greci, alle sculture dei pilastri delle basiliche romaniche e gotiche, agli affreschi in determinati spazi architettonici, la decorazione ~~era~~ fu arte spaziale che partecipava agli ambienti. Non sempre, anche nel passato, ~~le~~ artisti anche grandi furono dei veri decoratori: seguirono i rapporti dello spazio assegnato dai committenti, ma non quello ~~che~~ di tutto l'ambiente. Tra gli esempi più alti, di valore poetico e decorativo a un tempo, sono da ricordare, nel Rinascimento, gli affreschi del Veronese a Villa Maser: per l'intimo rapporto tra spazio attivo e decorazione pittorica.

Nel periodo barocco la decorazione diviene anche più attiva, nel trionfo di dilatanti spazialità: quando non fu sovrapposizione appiccicata, ma nacque e si sviluppò in funzione appunto di ~~un~~ un'opera architettonica, raggiunse ~~architettura~~ i valori più vivi. Piazze barocche, altari, giardini, fontane vedono lo spazio attivo. ~~Ma spesso, proprio per~~ Borromini ~~diventa~~ dirige lui stesso, architetto, nel concetto spaziale degli ambienti, la più alta visibilità decorativa, con intervento fortissimo architettonico. Ma spesso, proprio per questa esaltazione attiva decorativa, quando non ~~fino stesso~~ diventa gli ideatori o gli esecutori, la decorazione comincia a subire una crisi, per banalizzarsi:

gli artigiani hanno un'abilità sorprendente ~~nel~~ nel decorare, ma già comincia a farsi sentire il divorzio tra arte, nel senso più ~~[illegible]~~ intellettuale, e decorazione.

Naturalmente, quando finiscono le Botteghe d'arte e si afferma il romanticismo, che considera l'attività artistica come ~~prodotto~~ espressione individualistica, il concetto di decorazione cade in crisi: tanto più che, tutti i separati dal punto storico, che unisce ~~in~~ certi romanticismi alla ~~[illegible]~~ tradizione classicistica, anche quando dispongono parecchi, ~~in~~ sentono più i valori dello spazio architettonico. La decorazione resta solo, più o meno, agli artigiani che ornano costruzioni e pitture, pareti lignee a tempera, stoffe e ceramiche; ma ormai senza la fantasia creatrice e sopratutto ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ con aperto dualismo tra struttura e decorazione.

Nasce da qui il valore dispregiativo con cui di solito, ancora oggi in un'epoca pubblica, si usa la frase: «È decorativo», «È decorativismo». È un pregiudizio ancora diffuso, che ~~[illegible]~~ oggi non significa nulla. Nel caso di Fontana, ~~[illegible]~~ è improprio.

~~L'arte~~

Fontana infatti, fin dalle prime tendenze astratte, ha sempre ~~[illegible]~~ per intuire l'identità tra decorazione e arte: perché ha considerato sempre il rapporto di uno spazio artistico ~~[illegible]~~ a cui partecipa la scultura; derivato da qui l'impresa architettonica, che gli fa superare, a un certo momento, i limiti generici tra pittura e scultura.

Spazio artistico significa per Fontana continua architettonicità: rapporto, tra pieno ~~[illegible]~~ artistico il colore emotivo, tra i vari elementi di un'opera e lo spazio artistico. Non a caso sente la architettura, quando ~~[illegible]~~ già

se e scultore o i vari Concorsi speciali, di bisogno in determinati oggetti: alla Triennale ~~del '66~~ veneziana del '66 ~~[illegible]~~ mi diverta di volere esporre — solo "tappeti", — a abitabile in uno spazio elitario. E non a caso tutta la mia arte, impronta la pittura o la scultura da cavalletto, tende ad attuarsi — nel mondo di oggetti speciali: da quello al Naviglio del '49, ~~alle~~ ai "Tappeti bruciati" e ai disegni ~~della Triennale~~ — agli oggetti della Triennale, alle decorazioni in ceramica — e in certe facciate come quella di Via Tunisia a Milano, o ~~le case~~ Proprio in queste opere la mia intenzione fabbrettiva più nuova e alta, fa coincidere, nel concetto ~~[illegible]~~ di speciali tipi di pittura, decorazione e arte.

Ma l'accusa di decorativismo, nei riguardi di Farina, oltre che ai quadri oggetti speciali, si riferisce alle sculture a piani fuochi, (oltre che ai quadri con bulini, stampi o tappeti). ~~Bisogna dire che~~ Questa ~~è~~ accusa ~~limite~~ proviene, ovviamente, da chi non vuole o non può capire il linguaggio di Farina.

Si sviluppano ~~di specialmente~~ in fatti decorative, con disegno, le cose ceramiche, proprio perché oggettualità: quelli ~~[illegible]~~ e le fine agende, ~~[illegible]~~ sono al limite dell'altrettanto, sono anche nei temi e nei colori ~~[illegible]~~ spettacolari. Più essendo opere spettacolari, tendono più, come si diceva, a un'oggettività oggettuale. Se ~~Ma~~ Libro ~~[illegible]~~ è vero, altre opere in cui la tecnica fabbrettiva sopliano contribuendo dunque, diventa un altro piano, un'altra politica pittorica, oltre a quelle di pittura. Di lai dagli i cavalletti ~~opere, [illegible]~~ — e si dice di tutta [illegible] che arriva a produzioni artistiche anche grandi, — ~~[illegible]~~ e serve anche alle sculture a piani fuochi Farina è in fatti linearissimo, esatto, vario: come, ~~[illegible]~~ con gli accessori sobri oggettuali, lo fa per le cose (dei bozzetti speciali, in cui tutti con la fantasia più accesa.

Fa della vera decorazione proprio come ~~fa~~ quella della vera arte: in ~~[illegible]~~ disegno speciali.

L'attività in Argentina e il
~~Periodo argentino~~ e "manifiesto blanco" ~~(o bianco)?~~

Lucio Fontana ritorna in Argentina nel ~~1939 (?)~~ 1940 ~~il primo~~

~~(prima la storia, chiedendo a Tino)~~

Come sviluppò la sua attività in quel Paese? Sappiamo che nel .. fu chiamato a insegnare nella Scuola di Belle Arti; prima di venire in Italia, nel '46 firma con un gruppo di suoi allievi il "Manifiesto blanco"; ~~nella~~ la copertina di Juan Tonelli, edita a Buenos Aires nel '45, ~~sono~~ riproduce opere figurative, che indicano però la preparazione allo spazialismo; altre fotografie ~~inedite~~ di disegni e di opere preannunciano ~~per~~ infatti con decisione la nuova ricerca spaziale. (chiarire e cercare altre fotos)

Ho già accennato ad alcune sculture, in cui, con accenti diversi, riprende certi schemi di scultura ~~chiusa~~ chiusa o astratta nel mondo di Medardo Rosso. ~~Ho~~ Così ~~ho~~ ma poi, fin dal '40, anche la scultura di tondo, in chiave di espressionismo lirico e di arbitrarietà spaziale: La Noria è una figura in cui la volontà del tocchi cubistici allude ad accenti di apparizione visionaria; ~~con~~ nell'altra testa di Medusa, del '41, riprende la scultura a pieno tondo, con una compattezza plastica resa altrettanto ~~allusiva~~ allusiva dal colore degli smalti. Las Mujeres ante el espejo (1940), il rotto accento delle figure che si autoritraggono nel riverbero di una vetrina già informale, dove lo specchio si capovolge all'infinito, acquista una carica immediatezza espressiva [illegible] ogni scultura di forma chiusa.

Ma c'è un dipinto, pure del '40, Ecuador, in cui il più vivace surrealismo anima figure ed elementi compositivi astratti, in un tessuto pittorico quasi automatico, di chiara indicazione spaziale.

Combate invece è un'altra ~~composizione~~ scultura a tondo in cui il

universo estraneo dei Tonchi e del colore indica l'urgenza di un ritmo vitalistico, quindi aperto ~~alla sintesi~~ ai valori orientali; e La batalla (1941) è un Sermoncino dove l'espressività si affida piani alla più lucida grafia, con impercettibili ~~a~~ variazioni nei piani lineari e diagonali.

Si giunge così alla vivacità espressionistica di El juicio de Salomón, del 41, ~~dove~~ in cui la scultura si muove all'evidenza del tocco ~~e dell'impasto~~ più nudo e libero; al Busto di Unico (1942), ~~tornano~~ a internarsi espressivo nella tornitura plastica; alla accademia vitalistica di Vaso con flores (1944) e alla pregevole, acre espressionismo di La mujer de Lot (1945).

Certo se La coppia resta altra scultura di Tamme più spaziale, se nel '46, l'anno del Manifesto bianco, il disegno Tristeza y dolor è già nella linea di un ~~ac~~ discorso automatismo surrealista: il segno diventa un viaggio all'interno, ~~creando un stato d'animo fra~~ nelle zone segrete dell'inconscio, con visioni spaziali; da qui si sviluppano più tardi i principali temi, sogni, ~~visioni esplosivi, o~~ le altre ~~visioni~~ forme spaziali di effetto surreale.

È importante sottolineare che Fabra è tra i primi a riprendere il surrealismo ~~ac~~ automatico: premessa all'esaltazione del segno-gesto e della pittura di azione. Non s'interessa al naturalismo d'impronta, ma prospettiva ispirati di effetto onirico, ma ~~tempo~~ le composizioni statiche dichiarate, riprende l'urgenza di un automatismo irrazionale, che gli farà sviluppare lo spazialismo.

Altre due immagini inedite, del '46, sono indicatrici di questa ricerca più spaziale: Trajes de Fiesta, due "vidrieras" di Harrods exhibe dentro la calle Florida, eseguite per Lucio Fontana, e

un'altra Vidriera para Harrods; ~~nel~~ il fatto che si tratti di allestimento di vetrine, in fondo conta, o è ~~affatto~~ un limite. L'interesse intorno al Futurismo, in due congressi, una più attività speciali, con una rivista ~~estesa~~ futurista originale, che ~~pronuncia~~ ~~[illegible]~~ lo sviluppo dello spiritismo.

Si può capire dunque, senza equivoci, che ~~[illegible]~~ firma ~~con i suoi altri il~~ con diversi l'impostazione del "Manifesto bianco", firmato ~~[illegible]~~ da altri suoi allievi.

"Il cartone dipinto e il gesso creato non hanno più rapporto d'elle".

"L'uomo è uscito di forme pittoriche e scultoree. Le sue esigenze, le sue opprimenti sistemazioni attestano che queste arti permangono stagnanti in valori estranei alla nostra civiltà, senza possibilità di sviluppanti nel futuro.

La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido e costante cambio della vita dell'uomo... l'uomo si fa sempre più intuibile alle immagini indicatrice segni di vitalità... l'estetica del movimento organico sia l'estetica vuota delle forme fisse. Invocando pertanto mutamento operato nella natura dell'uomo, nei costumi sociali e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte consacrate abbandoniamo lo sviluppo di un'arte basata sulla visione del tempo e dello spazio".

Ricchezza, in due forme, gli accenni ~~non~~ dei manifesti ~~dei~~ futuristi, soprattutto di Boccioni, il quale aveva già, fin dal 1910, ~~e 1912~~ ~~pro~~ proclamato la necessità di un'arte dinamica, rispondente alla nostra civiltà in movimento, in ~~sei~~ continuo movimento: e altre ancora, nel manifesto del 1912, liberato la scultura dai vincoli materiali e invocando nuove materie con la più assoluta libertà - aveva ~~sentito~~ ~~[illegible]~~ - dell'esistenza di spazio-tempo, e quindi della quarta dimensione, il moto

accessibile dal mito universale. Per ~~la~~ ~~alt~~

In altri scritti Fontana si richiama proprio a Thomas, che ~~c~~ ~~ina~~ anche per l'architettura espressiva.

Ma in più un riferimento biunivoco, ~~lo~~ al di là dall'idea di spazio-tempo e dalla centralità di concetti matematici, si ~~fa~~ ~~sig~~ ~~figura~~ una via diversa da quella kandinskiana, alla cui radice era una teoria esoterica che lo ~~sp~~ portava spesso a superalgebra. Qui ~~si esalta l'immagine~~ c'è il rifiuto di ogni il surrealismo, si esalta ~~il subcosciente~~ l'immaginario del subcosciente, e la natura stessa si identifica col divenire della natura; se noi ci dirigiamo verso la natura e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della natura, la sua centralità d'essere e di sviluppo... Ci troviamo così vicini alla natura come così l'arte lo è stata nel corso della storia ...

... La posizione degli artisti surrealisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e cogliere la funzione del subcosciente ottengono soltanto che la sua presenza sia ~~ancora~~ vizioso ...

~~Anche se in altre frasi [illegible] e il grado [illegible]~~

Questo atteggiamento, ~~rispondo perfettamente alla personalità di Fontana~~, grado appare nel riferito, poi contestualmente informale (anche per l'espressività autonoma della natura), e rispondo perfettamente alla personalità di Fontana: il grado ~~dunque~~, nello studio anno '46, rispondo certi ritorni del periodo argentino, ma ~~dott~~ profili ~~più~~ preciso.

C'è un testo di altri disegni - pubblicati da Fontana nel volumetto *Lucio Fontana - Concetti spaziali* (Einaudi, 1970), - in cui questa ~~ma~~ ventura spaziale, ricollegandosi appunto alle tavolette ~~pagg~~ grafiche del primo periodo argentino, si concreta o come pura energia ~~disegnata~~ grafica o come ~~dimensione~~ ~~[illegible]~~ idea di ~~spazio~~ ~~[illegible]~~ spazi espositivi di spazi nell'architettura

Il senso della linea-
~~la~~ tav. x (I di Follabi), ~~[illegible]~~ ricordando la Tavoletta profilo del '32 (?), si attua come richiami dall'interno, in analogie di spazi che tendono ad espandersi e fanno intuire altra dimensione; nella tav. y (n. 3, 4, 5, 6, 7 di Follabi), gli è proibito il volume degli spazi, in corrispondenza ~~di valori~~ verticali, si valgono, con fantasia varia, di elementi incubici, idee di altri spazi: come in certe l'amore di Fontana ha legge anche per il volume delle nuvole, che ~~[illegible]~~ il fratello Tino fotografava per lui, nel periodo argentino (?) in migliaia di ~~[illegible]~~ opere. Ma in più le macchine aeree, sospese, ci hanno dei punti visivi precisi, da cui Tino la dimensione prende vita per obliquità fino all'indefinito.

Sono certe tra i dipinti più precisi, più tesi nell'incisiva estrema, ~~[illegible]~~ dell'attività di Fontana e tra i più significativi dell'arte di più vitale cubismo oggi.

Ma c'è un altro foglio, databile '46, che riporta alla ricerca dei primi viaggi all'interno: quello che precede la tav. xx (n. 2 di Follabi); il segno qui si attua come pura energia automatica, usa ~~[illegible]~~ possibilità di schemi, in una lotta di principio che fa ~~[illegible]~~ sublime, in altri spazi, ~~[illegible]~~ ~~anche~~ come qui il segno ~~[illegible]~~ tende a diventare puro puro.

Quando Fontana, all'aprile del '47 ritorna in Italia, può ~~[illegible]~~ ~~punti particolari per~~ formare nuovi pretti e ~~[illegible]~~ chiarire con rivelazioni delle opere il suo spazialismo.

Attilio Bacci -

Aldo Ballo -

Lorenzo Capellini -

Gian Colombo -

Danilo Cattaneo -

L. Mandelli -

Ugo Nulas -

Scultura di cemento-ferro, 1934

Scultura di cemento e ferro, 1934 (?)

(Composizione) Scultura in legno, 1933 - originale in cartoncino (Pizzi)

Scultura 1933 in cartoncino e vetro

Scultura 1933 - in legno e vetro (Tassi)

~~L'attività~~ La grafica: dal linearismo al segno-gesto

Anche se in queste pagine è stato necessario un continuo riferimento ai valori del segno, senza cui non è possibile comprendere lo sviluppo del linguaggio di Fontana, è opportuno a questo punto chiarire ~~gli~~ i caratteri fondamentali di tutta la sua attività grafica.

È noto che la grafica, sui vari fogli, tendente alla forma chiusa o alla forma aperta, lineare o con chiaroscuro, a segni staccati o continui, assume una importanza di premessa per penetrare nella personalità più segreta di un artista: i vari fogli costituiscono, nell'insieme, una specie di diario non intenzionale, dove gli umori diversi, ma anche la formazione culturale, le più recondite aspirazioni, finiscono col tradirsi: la grafica diventa in tal modo una involontaria confessione.

Ma soffermiamoci ora, ~~anche~~ nel giardino dell'attività grafica, dove molti da sperare: c'è, per esempio, il pregiudizio che il disegno debba essere soltanto quello a forma chiusa, che risale alla tradizione toscana del Pollaiolo a Ghirlandaio; è invece una particolare concezione disegnativa, che trovò nel Rinascimento fiorentino geniali ~~esat~~ artefici, in funzione di una definizione plastica della forma, ~~prima~~ corica di vita; ma esiste un'altra tendenza grafica, a forma aperta, in cui il disegno non è definizione ~~che~~ di contorno o di modellato chiuso, ma si attua in apparenza più indefinito perché in funzione dell'atmosfera coloristica: i contorni e le linee ~~non~~ non scomparti, tendono ad espandersi, ~~perdono~~ addirittura confondersi: ma i valori dei rapporti - più lunghi, appunto perché tendenti alla vibrazione di luce-colore - ~~non~~ esistono ~~in tutte~~ perché rimangono con sensibilità coloristica; è la tendenza che, per esempio, dal Veneto si ~~con~~ attua con Giorgione, Tiziano e ~~da~~ Lotto accostati da cui sopra disegnare - fino a Guardi, che spezza ogni contorno e fa vibrare segni ~~[illegible]~~

quanto come precursori per rendere la velocità delle linee luminose, a Turner, agli impressionisti, a Medardo Rosso.

Ma nello sviluppo dei linguaggi ~~del~~ del nostro secolo – da Seurat ai futuristi, agli espressionisti, ai cubisti, fino al surrealismo e all'informale – questa distinzione tra la pittura tendente alla forma chiusa e pittura di forma aperta, se ~~[illegible]~~ è più sottile: perché, eliminata o ridotta, deformata la figurazione, e aperta la strada al segno automatico, ci sono altre tendenze, più o meno in contrasto, che rendono complesso l'esame grafico.

Oltre Seurat, che aveva la visione di un rapporto tra segno pittorico e chiarezza del mondo, ci è sicuramente (a cui si rivolgeva Wildt) furono i primi a cogliere la pittura, spesso bi-emisferica, come evocazione di stato d'animo, ma con riferimenti e "accordi" che fanno più intuire altre dimensioni, di carattere psichico; gli espressionisti non hanno più alcun interesse alla coerenza spaziale, rompono più decisamente ogni armonia di prospettiva o di forma, chiusa o aperta che sia: nelle figurazioni tendono a deformare per rendere il carattere, ~~appunto~~ ~~a~~ con in parte deformazioni anche lo spazio appare irrigidito, con intervalli; quando poi l'espressionismo, con Kandinsky, diventa astratto, il disegno diventa macchia o segno, ~~dice che~~ ~~[illegible]~~ suggerisce i viaggi all'interno: la dimensione spaziale può anche apparire indefinita, ma con analogie musicali. Cubismo e futurismo, spostando l'oggetto, cercano altri tempi grafici, in cui il ritmo tende più alla quarta dimensione, allo spazio-tempo, più accelerato – e i futuristi (oltre dal cubismo, come è noto, si sviluppano altre tendenze più elementari o primarie – dal espressionismo di Nolde ~~ai contrastanti~~ al cosmismo di Boccioni). L'automatismo surrealista ~~stesso~~ distingue decisamente ogni residuo razionalistico nella pittura, e tende ad attuarsi come emozione psichica, di là da ogni sito al bellezza, al forma, chiusa o aperta, di arte da contemplazione. Da qui, con apporti anche dell'espressionismo, il valore del segno-gesto: ~~nella pittura [illegible] Fontana~~ e nell'action-painting americana.

Essere, nel senso di Lucio Fontana, bisogna dire e capitare che è stato –

grafico felicissimo, geniale: i cinquanta fogli, che contengono ~~principalmente~~ sempre il
esplicito, indicano, più che una "ricerca", la gioia di muovere il
segno, di attraversarlo senza preoccupazioni o intenzioni per concepire; si
può capire la pittura – come estremo mezzo espressivo – a lui vicina Fontana
nelle sue opere, fino a giungere a una superficie bianca con un solo taglio. Ma
si ferma alla generica distinzione di astratto e figurativo: lui con fogli
conserva tutte le sue ~~idee~~ ~~itte~~ intuizioni, le idee, le illuminazioni improv-
vise, ma sempre con prodigiosa sicurezza.

Rivelatori, tra l'altro, un fatto criticamente importante: come Fontana ~~oltre~~
~~simili~~ sappia assimilare, nel modo più immediato, influssi diversi
della cultura artistica contemporanea. Ma non si tratta di cultura "mentale", su
libri o saggi teorici: tende, è vero, ai "concetti", alle idee, ma è
il suo occhio vivissimo ad assimilare certe proposte linguistiche, a co-
glierne certi aspetti che possono essere ~~st~~ per lui stimolanti. Naturalmente,
è sempre l'occhio della mente, non il semplice occhio come organo visivo:
ma la facoltà assimilatrice non nasce dallo studio di teorie – anche
se lui stesso scrive manifesti teorici – ma da una ~~estrema~~ profonda sensibilità
visiva: ed è questo istinto, questa tensione visiva a fargli superare
subito ogni influsso.

C'è infatti, nei suoi disegni figurativi, l'assimilazione del linguaggio
stilizzato di Wildt, ~~nel quello più lontano~~ come pure nei suoi dipinti
in spazi proiettivi in superficie, l'influsso del linguaggio più lontano
e solare di Matisse, ~~e~~ anche la sua pittura luminosa del periodo blu,
e soprattutto di Picasso, certe istituzioni
fino al prodotto degli espressionisti, la dinamica aperta di ~~uno~~ una
spazialità futurista – specialmente del secondo ~~mento~~, quello più
incline a certi modi costruttivistici – o, come già accennato, certi
influssi ~~della~~ anche lontani della lezione elementare di forme primitive, o
dell'astrattismo sentimentale: ma tutto questo è usato da Fontana con stilistica

un semplice arricchimento delle possibilità espressive: quindi segno Fontana, con la sua forza personalità, si muove libero, lascia la vecchia rappresentazione. Va oltre, quindi la spiralizzazione, il segno l'abbandona: anche se più sintetico e con tendenza le precedenti esperienze.

Dapprima il suo segno è bidimensionale, ma con una fluidità che rivela sia: consapevole profondità e anche espansione di energia: sfuma, si muove, precisa forme, addensa, ma segno dinamismo e sopratutto segno-abbrivo: quando un giorno tendenza all'indeterminato, si tratterà di una indeterminatezza evocata, con segni inequivocabili, precisi: l'indeterminatezza sarà un obiettivo, un contenuto espressivo: ma attraverso il dinamismo più assoluto del segno-segno. Nella fase bidimensionale, le figure, gli oggetti di rappresentazione spuntano, ~~posti~~ dallo ~~sviluppo~~ sviluppo della linea, come per incanto, senza sforzi: Forza risalti, scorci ~~rilevati~~, prospettive ~~alterate~~ altre, ~~emozioni~~ emozioni di colori attraversano ~~la~~ il più semplice contorno, spunta oggetti, figure, accenna, definisce, ma sempre senza dinamismo, con rapidità emotiva e purezza d'immagine.

Questa rapidità dinamica presuppone che l'attività sia spinta dalla memoria: tutto in Fontana si svolge attraverso la memoria. Ma la memoria diventa subito fantasia, si accende, si trasforma: da qui una libertà che a volte diventa ~~vitiosa~~ vitiosa.

Nei primi disegni astratti punta profondo bidimensionalità, quando la rappresentazione oggettiva, diventa andamento significante, autonomo: pronto a diventare anche caotico, a rendere l'espressività anche colerica. ~~Con~~ Il disegno diventa confitto sulle tavolette. ~~Da~~

Col sorgere dello spazialismo, ~~mentre~~ ~~continuano~~ anche se prosegue nella profondità bidimensionale sui vari fogli, Fontana inventa il segno gestuale, carico di energia, con cui buca, strappa, violenta la superficie della tela, del cartone, della carta: è un segno-gesto che, superando (fisicamente) lo spazio bidimensionale, si annulla in un

secondo tempo di accostamenti cromatici con frammenti di pietra colorata, poi si attiva nel gesto del taglio e infine nel collaggio di segni lunghi posti ai margini del quadro, in modo da che la dal quadro si passi decisamente all'oggetto alla pittura-oggetto, Anche nelle sculture informali degli ultimi anni ~~di tale dati limiti generali di scultura o pittura~~ Anche ~~la~~ nelle ~~tagli o~~ il gesto del taglio o della cavità gestuale è attivata in maniera vibrante di segno. Un tutto più preciso. ~~Si segue~~ il segno grafico ad attivarsi: non infatti è segno lettiamo alcune sue figure, che vengono ~~perforate o tagli~~ visitate con buchi o tagli, ma anche in tutta l'attività espressiva che supera i limiti generici di pittura o scultura: segno-gesto, carico di energia, come manifestazione di pura vita, libertà esistenziale.

La poetica e il clima dei manifesti spaziali

~~Si può parlare di una poetica di Fontana?~~

Dagli appunti autografi, ~~del~~ dei suoi figli, ~~del 1949-52~~, ~~tra il 49-52~~, più che dai manifesti spaziali, ispirati da lui ~~e~~ firmati ma non direttamente scritti (tranne il Manifesto Tecnico ~~[illegible]~~), si può ricostruire una poetica di Lucio Fontana: è una poetica che non ha un valore di una e propria Teoria – perché Fontana, anche se amava tenere ai Concetti, alle idee, non era un Teorico, né aveva ~~alcuna~~ una preparazione filosofica, ~~x~~ ~~[illegible]~~ un intuitivo – ma serve (soprattutto) per chiarirne, come ~~una~~ ~~altra~~ una altra, opportuna ~~indispensabile~~ fonte, ~~tutto~~ il linguaggio ~~critico~~. Spesso le affermazioni sono dogmatiche: ma si rivelano intuizioni illuminanti.

La (una) premessa (a questa poetica) che chiarisce la posizione di Fontana, è questa: «La mia arte non è mai polemica ma contemporanea, come contemporaneo è l'ambiente spaziale, al quale sono arrivato come logica conseguenza dell'arte nel nostro tempo e come evoluzione dell'arte attraverso il ~~mezzo~~ ~~x~~ (~~1949, lettera di lettera a Gianni, cioè a Giampiero Gianni, scritta da Albisola~~).

Così scrive (il 2 febbraio 1949) in una lettera di lettera inviata da Albisola a "Gianni", cioè a Giampiero Gianni, che ~~stava per fare l'opera~~ preparava, per le ~~delle~~ edizioni della Conchiglia, il volume di Carrieri: «~~Ho~~ 50 anni di pittura e scultura di avanguardia in Italia~~»~~.

Contemporaneità, per Fontana, e ~~non~~ non atteggiamento polemico, significa

interna necessità evolutiva del linguaggio: ~~significa~~ e anche fede nell'arte, che si esprime ~~nel metodo~~ soltanto e non nel risultato di valore. È questa una intuizione sottile: chiarita da lui in altre note. Se l'opera d'arte non può essere eterna nel tempo, * esiste la fantasia creatrice dell'uomo. Nel profilo pubblicistico, al Giudizio di Michelangelo, allo sviluppo ~~et~~ luminoso nello spazio, i valori creativi dell'uomo si esplicano nella loro epocalità.

Questo concetto della necessità di un continuo rinnovamento dell'interno, con mezzi sempre nuovi, offerti dalle varie civiltà e dalle varie epoche, in modo che un artista non possa essere un antologico di altri periodi, ma "contemporaneo", deriva dalla lezione dei futuristi, ~~imposti~~ * Impostati da Boccioni, che fin dal 1910, ~~dal~~ poi ~~in~~ nel periodo futurista, insistevano ~~sull'adeguamento del mezzo~~ sulla necessità di adeguarsi alla civiltà moderna. Ma la novità ~~in arte, nell'adeguare a ogni epoca~~ ~~nell'arte~~ della pittura di Fontana è proprio nel voler applicare ~~da allora~~ ~~sul piano del mezzo in arte~~ ~~Fontana~~ ~~imposti~~ ~~Marinetti~~ ~~Boccioni~~ i futuristi, ~~nel periodo futurista~~ Boccioni, ~~proprio~~ in forma dell'opera-ricerca, VOLTARE

* proprio per la spinta ~~tendenza~~ al rinnovamento ~~del mezzo~~ che lo conduce in un dinamismo plastico di articolazione: anche i primi futuristi e nel loro ~~il profondo~~ il concetto dell'evoluzione del mezzo in arte, con una propria Forma, ~~[illegible]~~. "L'arte spaziale è coerente solo al dinamismo plastico dei futuristi, Boccioni in ~~primo~~ di Boccioni, ~~1910~~ precisa tutti i movimenti culturali e creativi dell'arte contemporanea mondiale. Rendiamo omaggio a Arp, Kandinsky, Mondrian, Calder, ma riconosciamo il genio creatore di Boccioni".

~~Al~~ Di là dal puro giuoco elegio, lo spazialismo di Fontana però rivela ~~[illegible]~~ altro discorso dal ~~[illegible]~~ futurismo boccioniano: tende al continuo ~~[illegible]~~ inorganico, ~~fino all'effetto~~ a una spazialità infinita, tesa oltre l'affanno quarta dimensione, ~~spa~~ velocità, tempo - come nel linguaggio di Boccioni.

50A

per lui non basta rinnovare la forma o il contenuto come altri, e pure gli stessi futuristi, esigono – bisogna rinnovare il mezzo: da principio la cura ~~[illegible]~~ originalità dei linguaggi che diventano di volta in volta sperimentazione.
E, ~~[illegible]~~ quanto ~~[illegible]~~ di più alta poesia di Fortini ~~[illegible]~~ innovatori.
Questo è un lavoro che altrimenti avremmo sviluppato in solo con ~~[illegible]~~ nuovo.
~~Ammira~~

Ammira però i futuristi, specialmente Boccioni,

*

sempre teso a definire plasticamente il movimento con linee-forza.
Ma l'ammirazione e la Forma nasce anche dal fatto che Boccioni, al tempo in cui [illegible] qualche modo, pure aveva avuto nel modo pure pel riconoscimento che altri, anche [illegible] a [illegible] più: si avviava poi ad essere lucidamente, uno dei più esperti dell'arte moderna, e Forma valeva soprattutto a [illegible] la luce.
Per ammirandone l'importanza, non è attratto (invece) dal cubismo: ~~non voglio dire la differenza fra cubismo e futurismo, cubismo [illegible] e staticità, futurismo [illegible] plastico del futuro. Futurismo, invece di forme pure, rispetto alla~~ / il Cubismo, deformazione, distorsione se si vuole intelligente delle forme umane, brutezza, [illegible] - da confrontare con l'arte egiza o africana, che il pubblico accetta per l'ingenuità ed esaltazione della natura, non accetta la deformazione di Picasso.

Mentre esalta il futurismo, intuito come "dinamismo plastico del futuro - invasione di forme pure rispetto alla figura umana", condanna quindi i cubisti, di cui si sente lontano: ma il maestro di Boccioni conosce pure opere - soprattutto la Bestiglia e il Dinamismo di un corpo umano, - e conosce altre, o si è discusso, delle altre opere che deformano la figura umana, come il Bevitore, [illegible] o la Lucia dell'Antigrazioso; gli è noto la deformazione, d'intelligenza, dei cubisti, ma in un ritmo più spezzato, con tagli che a suoi occhi diventano atti per "stilizzare" le forme statiche. Certamente, è lontano dallo sviluppo del cubismo da parte al Lipchitz, al Lhote, et al Section d'or e al rapporto di [illegible] [illegible]: Forma rompe opere [illegible], di Boccioni mostra in [illegible] la tendenza all'energia vitalistica, a vivificare, in atto

[illegible] giunse ultimo alla [illegible] periodo [illegible] Italia [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] Tonalità: [illegible] dalla [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible], [illegible]
A [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible]

accidentale, ancora più spiegato come la in arte ~~[illegible]~~ si identifica
firmato spesso ~~tal~~ e Tempo: la specialità di Fabbrica, più che dal di-
-scorso, -nasce dalla Tendenza a un'abbreviazione, più pratica
dai fabbricati, -a una forma sintetica ~~che~~ indeterminata, con la rottura
precisi, in modo da ~~di~~ contenti di Tecnica generale, ~~in contrasto~~ attinenti
~~Ed~~ Si spiega così il rapporto (diretto) tra le forme di ~~Fabbrica~~ con l'architettura
nuova: è infatti tra i pochi artisti del nostro tempo che abbiano col-
laborato con architetti, ~~[illegible]~~ pittori, scultori, ~~[illegible]~~ pittori, [illegible] architetti, Fabbrica ~~[illegible]~~ rappresenta il valore di un spirito
attivo: e quindi (pienamente culturale) l'incontro con l'architettura, sviluppatosi dai nuovi
-etti.

« Della crisi dell'arte come applicazione in funzione decorativa sono
responsabili gli architetti, solo occupati ~~[illegible]~~ nei problemi funzionali e
urbanistici e non [illegible] ~~[illegible]~~ Arti

« Architettura bene, architettura pittorica sono i nuovi problemi del-
l'arte moderna. Nell'architettura moderna, d'accordo - è pittura
e scultura, ridotte a frammenti da pretesi da collaborazioni ».

« L'architetto può creare e creerà la nuova architettura solo abbi-
-nato con artisti che abbiano capito a che punto stiamo con l'archi-
tettura, gli artisti aspettano che alla rivoluzione dell'architettura
provocata dal cemento sia affiancata la funzione d'arte spaziale
dell'artista consapevole ».

« La fusione di artisti e architetti nel problema architettura spazio
architettura bene, porterà al Rinascimento dell'arte contemporanea, archi-
tettura spaziale ».

E' questa, un'altra nota ~~[illegible]~~ originale della poetica di Fontana: si occupa

che l'intervento fra architettura e artisti deve avvenire superando da un lato il solo problema formale, e dall'altro i vecchi generi di pittura e scultura: la luce è un ~~supporto~~ materiale artistico, possono ~~supporto~~ mediare con nuovi strumenti, altre ~~[illegible]~~ collaborazioni.
Ma attenzione, che ~~non~~ architettura del futuro, esaltata il vuoto ~~[illegible]~~ che supera la linea. Dell'arte di ornamento: per il suo aspetto decorativo, ~~[illegible]~~ se l'arte non è una decorazione ma sta penetrando lentamente nella nuova costituzione del mezzo per l'arte. La pietra, il bronzo inesauribile se cedono alle nuove tecniche, così come in architettura il cemento, il vetro i metalli hanno portato un nuovo stile architettonico. Non ci può essere una costituzione dell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, televisione. Solo l'artista creatore deve interpretare queste tecniche in arte.
Il solo uomo dipende un bacio, pranzo ~~[illegible]~~ dipinti: Fabrizio ~~[illegible]~~ un'opera di spettacolo dell'artista ~~[illegible]~~ e dipinti ~~[illegible]~~
Si chiamano così il clima dei ~~[illegible]~~ periodi speciali: è come Fontana, nel '49 all'Ambiente spaziale, nella galleria del Naviglio a Milano. Definirlo perciò deve essere con precisione anche critica: se si pittura è scultura, arte immediatezza. L'immediatezza, effetto a cui ha lavorato molto Fontana, è uno delle caratteristiche principali: l'opera è colta di chi prende ~~[illegible]~~ colpito ~~[illegible]~~ (la sospensione libera dello spettatore in un ambiente spaziale creato da un artista, concetto di un'arte basata sull'esistenza del mezzo dell'arte): è uno mezzo (è la luce stessa, ~~[illegible]~~ che può permettere risultati di environment nuovi.
Così, ~~[illegible]~~ lo fa intuire sul concetto di l'arte, dal grafico, al Futurismo a oggi, si evolve solo il mezzo, ~~[illegible]~~ la lotta alle relatività per l'uomo vivente interessa l'arte del suo tempo, l'altra è decorazione, architettura, può ~~[illegible]~~ essere "l'eternità dell'arte".

Questo senso del provvisorio, del relativo e di altra istituzione illusoria nella poetica di Fontana; e spiega l'attenzione ~~del~~ del segno che diventa gesto, o dell'azione che si realizza nell'incontro con lo spettatore, il quale (partecipa) è attivato dalla dinamica dei vari piani di verità.

« Gli spaziali concedono all'individuo la facoltà di immaginazione, la liberazione dell'individuo dalla retorica pittorica e propagandistica ».

Tutto ciò, in modo ~~[illegible]~~ chiaro e ~~[illegible]~~ coerente, ~~[illegible]~~ riporta ~~[illegible]~~ dunque ~~[illegible]~~ al linguaggio dello stesso Fontana, nei vari periodi (sembra quello più accessibile, da lui ~~[illegible]~~ costantemente sottolineato con memoria esperienza formativa e, in Argentina, ~~[illegible]~~, verso l'interesse sollecitato da un particolare ambiente).

Ma ci è anche una, tra i fatti antropologici, che esula dal essere una indagine: se l'arte non è mai stata privilegio di collezionisti intellettuali e di mercato stabilito.

Questa frase spiega il suo atteggiamento libero, nei riguardi dei mercanti, e la fiducia a riguardare il pubblico o il (come oggetti di mercato) la scultura, (le Pinacoteche) tempo di editori gli artisti che vorrebbero e di intenditori pseudo critici che scrivono facendo dello spirito sull'artista speciale. Gli spaziali non si sottopongono, ~~[illegible]~~ s'ambientano nella loro era ».

Anche in questa prospettiva, con la propria istituzione, lo stato d'animo ~~[illegible]~~ ~~può apparire evidente~~, a passo passo, ~~il [illegible]~~ di Fontana alla stessa ~~[illegible]~~ dei vari ~~[illegible]~~ anni, di costruzione contro l'arte-mercato: Fontana, superando la parete e il supposto oggetto di mercato, tendendo più a ragionare ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ogni ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ estetica: a in nessun caso fanno pedissequi esaltazioni, alle-

fine – una spiegazione di quelle arte astratta è inevitabile e giusta. Le sue idee però sono ancora in fase di sviluppo: del resto, seguendo anche quelle generali, le opere non ha mai contribuito a fissarne i punti.

Il clima dei movimenti spaziali in Italia

Può apparire assurdo, a prima vista, il contributo dato all'arte dei vari movimenti spaziali.

Quando Fontana, nell'aprile (?) del 1947, ritorna a Milano, trova tutti gli artisti di rinnovare i linguaggi con una cultura internazionale; e senza specialmente di fare sentire anche in arte gli orrori e le ingiustizie di una guerra inutile. Si guardava a Picasso di Guernica come all'esempio primo: a vedere attorno a Bram Bogart il gruppo "Oltre Guernica", si fondava la loro opera "Il Fronte nuovo delle arti", dove predominava una radice espressionista e politica, ancora al post-cubismo ormai diffuso, Fontana si oppone in modo decisivo ad ogni espressione colorata o comunque pittorica: anche lui si accorda ai non figurativi del "Movimento Arte Concreta", precorre poi l'informale, pur essendo dalle sue convinzioni ogni rapporto geometrico. È vicino ai più giovani e trova nella nuova galleria del Naviglio, di Carlo Cardazzo la apertura in via Manzoni a Milano, nel 49, l'ambiente più libero. Nella stessa data del 2 ottobre 1949, a Gianfranco Bruno, scrive poi una lettera inedita, all'amico Crimi (dal libro Storia di Crimi), allegando, ed editore della bibliografia, in cui spiega tutto lo sviluppo dei vari movimenti spaziali.

« I miei collaboratori del primo manifesto sono stati alcuni miei allievi all'Accademia di Buenos Aires e giovani artisti argentini e specialmente Cazeneuve e Fridman – il secondo è stato scritto da Joppolo e il terzo da Tullier – la prima riunione sull'arte spaziale la feci nello studio degli arch. Perelli e Rogers Belgioioso, si fecero molte riunioni alle quali parteciparono attivamente Joppolo,

Si tratta di alcuni fra le fotografie di pittura pittura vibrata

Tullio, Kaisserlian, Sesso, Fabbri, e anche Cagli e Birolli però di questi non so cosa me pensino, ~~ad ogni modo Toppolo mi pare~~ ~~strana cosa tu i fatti~~.

Certamente in Argentina "la vicenza continua di pittori alcuni" – come scrive egli stesso – dopo – periodo in cui "si è analizzato ordine per ricercare fatti i primi attributi di scultura" – è stimolante per ~~il~~ il suo istinto di materia, per cui "aveva una perfetta, logica prima le polemiche": ~~qui~~, a Milano, ~~ormai~~ avendo fatto da tempo la sua esperienza figurativa e di automatismo informale attuano il suo movimento ~~movimento~~ del segno, ~~ma~~ predominante ~~prima~~ indicando una precisa ~~indicazione~~ linea da seguire: nuovo segno in arte, segno in cui non ci può essere uno rimorchio, come scrive Rodolfo Rosso, ma piuttosto Dino ~~sistema~~ plastico di Boccioni – perciò anche assolute di colore sulle forme per abolire il senso della stratificità e delle materie, nicchie di contatto in quel senso, ma ~~preparazione a cose~~ ~~astratte 1954~~ ripresa di certe ricerche astratte – e sovrelle ~~egli~~ dove informali – delle ~~forme~~ forme-elle grafiche del 1970-74; "non più Brancusi, né Rep né Vantongerloo, niente volumi, ma profili nello spazio" e dinamica di forme aperte.

~~Se il manifesto bianco. Il primo manifesto spaziale in Italia, che~~ ~~firmato da Giampiero Ciriani, Spazialismo (Manifesto, Milano, 1956), prima~~ ~~la sola: il 1° manifesto italiano redatto da Fontana, Kaisserlian, Toppolo, Milena Milani, a conclusione di alcuni pittori al bar, Milano 1947, Paolo~~ ~~Fabbri, nel volume Il Comunismo spaziale, di Dario Fabbri (Einaudi, Torino 1970)~~

Sulle date e le sequenze dei vari manifesti, ~~spaziali~~, Tristan Sauvage, nel volume Pittura italiana del dopoguerra (Schwarz, Milano, 1957), in da colloqui avuti con diversi firmatari », ~~tutti~~ porta ~~delle~~ alcune rettifiche alle date e all'ordine, quali risultano nel volume Spazialismo di Giampiero Giani (Lanciaplia, Milano 1956): qui la data del primo manifesto è fissata al 1947, ma il primo manifesto fu in realtà quello datato 18 marzo 1948, citato da Giani come secondo. Fu redatto da Tuttisi, Kaisserlian e Joppolo, e discusso in casa di Alfio Sassu con Capogrossi, Fontana e Birolli. Il secondo manifesto, pubblicato senza data alla fine del 1948 o agli inizi del 49, fu redatto da Tullio Joppolo: in Spazialismo da Giani è retrodatato, in allo scopo di far risalire il primo manifesto spaziale al 1947 ». Così, opportunamente, nota Sauvage: ma ma, ~~non una bis~~ Giani, e soprattutto ~~particolarmente~~ Fontana, ~~non avevano~~ se non indicano tutto il clima di ricerca, di colloqui, che aveva avuto inizio non appena Fontana era ritornato in Italia; del resto, il primo manifesto dello spazialismo venne forse proprio ispirato da Fontana in Argentina nel 1946. Giani, d'altra parte, non ha ~~voluto~~ indicato alla precisione delle date: e lo fornisce. Anche il secondo manifesto, pubblicato a Venezia nel settembre del 1953 in occasione di una collettiva di Baci, Capogrossi, Crippa, De Luigi, De Toffoli, Donati, Dova, Fontana, Guidi, Mafai, Morandis, Pecorelli, Serpan, Vinicio, nelle sale del Ridotto, è pubblicato da Giani nel suo volume come primo: ma porta la data giusta; e il primo, per

la Televisione, una trasmissione televisiva di Lucio Fontana a Milano, nel 1952, dal 17 agosto 1952 a Milano. È da lui presentato come sesto: sono per evidenti errori di segnatura.

~~Nel primo~~ Nel primo manifesto, ispirati da Fontana, si

Nel primo manifesto, anche se le parole si riferiscono più vicinate, risale all'influsso diretto di Fontana, perché risponde a tutta la sua poetica, l'affermazione secondo, eliminando ogni polemica esterna, non si intende né abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il pittore esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un mondo è come le dimensioni millenniose. ~~A tal fine, con le ritorte della Tecnica~~

Da qui, il necessario la facilità di usare il "nuovo corpo", offerto dalle risorse della Tecnica moderna: se faremo apparire nel cielo: forme artificiali, arcobaleni di energia, scritte luminose.

Il secondo manifesto ~~dichiara~~ mira a sintetizzare l'arte della materia: e non si interessa di un fatto, compiuto, verso un atomo o un millenniosso. L'ispirazione di questi concetti, anche se espressi con una dottrina più letteraria, risale sempre a Fontana: ~~affermato~~ affermato il reciproco rapporto tra arte e scienza, ~~(Fontana poi si lanciò~~ ~~al pieno~~ ~~con~~ la concezione, ~~che~~ risponde ~~profondamente~~ alla sua poetica e al suo linguaggio speciale: "Né radio né televisione possono essere sfornite dallo spirito dell'uomo senza un'urgenza che dalla scienza va all'arte. È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea,

universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al ferro, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, ferro, plastilina. Non sarà possibile adattare a quelle nuove esigenze le immagini più ferme delle esigenze del passato.

Appare sempre più chiaro il sviluppo consequenziale delle necessità del nuovo senso in arte, ~~spiegato~~ base ~~delle teorie di Tom~~ della poesia di Fontana, ~~in cui~~

Tutto questo è ~~dunque~~ spiegato anche nel Tempo concreto, ~~formulato~~ ~~Fon~~ che è una proposta di superamento del concetto spaziale. Oltre ~~da~~ il concetto ormai noto nella evoluzione del senso in arte, ~~e che~~ - ~~fu~~ la prima scoperta ~~del senso in~~ degli spaziali sta nell'evoluzione del senso in arte (radio, televisione, bomba, radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana ~~pone~~ ~~sopra~~ sopra) ~~è~~ ~~un~~ l'è un altro ~~dato~~ concetto, ispirato da Fontana e spiegato in molte ~~maniere~~ maniere: se l'Artista spaziale ~~si~~ impone più alla spettatore un tema figurativo, ~~ma~~ lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve ». Questo concetto prestappone l'Ambiente spaziale creato da Fontana, con luce, nel Vuoto: ~~ma~~ indica più l'avvicinarsi all'opera aperta, alla partecipazione attiva dello spettatore, e quindi al superamento di un'arte ~~esp~~ mole ~~dotta~~ dalla ~~contemplazione, ma~~ visione contemplativa ». ~~ma~~

~~L'altro concetto~~ Da più ~~ultima~~ nasce l'altra affermazione, (di una nuova coscienza artistica) ~~che integra~~ ~~spiega altri~~ aspetti: « Nell'umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, una

cosa, o la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali »: di è quindi altre volte Fontana affermato, ~~a volte~~ di sé rappresentarsi, mentre ~~lo~~ ha convinto specialmente volto a stimolare nella facoltà di immaginazione nello spettatore.

~~Dell~~ La sua del 26 ottobre 1951, alla galleria del Naviglio, si svolge una discussione tra vari artisti, che sottolineano poi il punto importante per l'interpretazione del valore della ~~percezione~~ esperienza visiva artistica, ~~giacché ~~ « Abbiamo attribuito a tutte le manifestazioni che si sono impegnate ad approfondire la nuova visione dell'uomo nel universo immenso degli spazi, cercando di rappresentare figurativamente l'energia, oppure ~~di~~ ~~ricerca~~ « stretta materia » e quegli spazi vuoti come « materia plastica ».

Dopo il testo ~~pubblicato~~ per la Galleria, in cui si ~~illustra~~ ~~il~~ la visione di Fontana quando si parla di ~~stimolo della natura~~ ~~e~~ di orbi, ~~fluttuanti~~ ne "all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte », ~~e~~ il quadro e i più quadro, la scultura e i più scultura », e il testo ~~inserito~~ manifesto, scritto da Knoll, in occasione di una serie di artisti spaziali a Venezia, ~~che appare~~ importante per chiarire ~~le~~ attraverso della sua pittura e infine il manifesto tecnico, letto da lui Fontana in occasione del Primo Congresso delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano, nel '54: nel quale, tra l'altro, l'immaginazione, ~~fonte~~ ~~per~~ per un'elenco di certe parole tipiche del suo modo di parlare, che ~~[illegible]~~ ricorrono ~~l'~~ in spagnolo, ~~con~~ ~~l'~~ italiano e ~~il~~ tedesco, ~~lo~~ ~~stesso~~ ~~[illegible]~~

« È necessaria la ~~interpretazione~~ della scultura, della pittura ... Il bronzo ci ha dovuti in questo senso, lo rappresentare una grandezza ancora non sognata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio in

movimento si rappresenta.

Questa riserva dello sviluppo Boccioniano riporta in realtà alla nuova spiritualità di Fontana: egli intende il barocco come forma aperta di ~~mosse~~ si ambienta, nella sua dilatazione espressiva, non come sovrapposizione di elementi oppositivi, organici. In altri termini, per Fontana il barocco diventa espansione di forme aperte, aperte all'infinito: le nuove pittura, scultura, forme, colore, suono, ambiente, spazio.

Da qui, dopo aver chiarito ~~risolvendo~~ ~~il tempo~~ la critica della esclusione del tempo, ~~ora~~ (e il trionfo del futurismo, ad esempio, è una testimonianza definitiva ~~puro~~ dello spirito verso il dinamismo), ~~riprendendo~~ ~~riallacciandosi~~ ed avvia riallacciandosi ad alcuni brani più espressivi del "Manifesto Bianco", ~~e sottolinea il subcosciente, ed dove si annidano tutte le immagini~~ tra cui la funzione del subcosciente, Fontana ~~afferma~~ afferma che le parole con cui ~~illustrano~~ del suo sviluppo artistico analitico aveva il senso della sintesi, e che gli stessi si sta concepire "come una forma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integrandosi con i valori ideali e coloniali. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Sono le forme fondamentali dell'arte nuova che tutte le quattro dimensioni dell'universo spazio-tempo.

Si tratta, ~~anticipando~~ di intuizioni ~~dunque~~ poetiche, più che teorie ~~filosofiche~~ filosofiche, ~~troppo~~ spiegate con ~~logici~~ logici: ~~ma~~ tutto è affermato (con cieco stupore) con cieco stupore di fede: ~~Ma sono: tutto ciò ~~illustrano~~ ~~tra~~ il troppo vicino di Fabro~~ ed ~~tutti i~~ ~~illustrano~~ ~~tra~~ esempi è facile di altre affermazioni, come ~~"~~ la pittura è ~~[illegible]~~, ~~la~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

~~base, attraverso gli elementi, sono~~

sono ~~arbitrarie~~, soggettive. Ma nel complesso, ~~sono~~ (le due, si rivelano) (interessanti, che illuminano) opportune per il linguaggio stesso di Falcon: ~~si~~ si va formando una nuova estetica. Forse le cose attraverso gli oggetti: Rosicchio, colore, tempo e spazio i mezzi della nuova arte. Sentono oggi, come del resto tutte le poetiche dei singoli artisti, come si formino per chiarire lo sviluppo linguistico.

Ma ~~questa~~ la sua poetica si chiarisce di più (nella ricerca ed evidenza) ~~nelle~~ le risposte ad una indagine che ~~tocca~~ Sacerge ~~riporta~~ risposte ~~al~~ ~~che~~ ~~che~~ della «Pittura italiana del dopoguerra». Alla prima domanda: «Quali sono le ragioni della sua pittura?» (Falcon: ~~risposta~~ intervista, risposta di) «Attualmente per me ne ci sono ragioni di pittura e scultura, le ~~sue~~ ragioni sono per ~~quanto~~ che si deve ricercate attraverso il mezzo». Ma alla seconda domanda: «Qual'è secondo lei, il ruolo dell'arte e il compito dell'artista?», la risposta di (Falcon: luce) indica un altro aspetto della sua ~~poetica, che~~ ~~sono~~ personalità individualistica, che esalta l'uomo nella sua totalità esistenziale. «Il compito dell'arte nei valori sociali, morali e spirituali è nullo. L'artista interviene nella società a mostrare che vive la ragione di essere uomo». Ed è un'affermazione che chiarisce nel modo più libero tutta la sua poetica, dai lai dai vari manifesti.

Sviluppo barocco: gli ambienti spaziali

La prima esperienza, subito dopo il ritorno dall'Argentina, di collaborazione con gli architetti, avviene per la facciata del palazzo di via Senato, nel 1947. Gli architetti sono Zanuso e Nemphi, coi quali Fontana può stabilire un colloquio aperto: non si tratta del ~~[illegible]~~ rapporto meccanicistico tra architettura, scultura o pittura, in un falso ritorno all'antico. La decorazione, con elementi in ~~[illegible]~~ gres brunito, ~~[illegible]~~, stranie ~~[illegible]~~ monocromi è una stoviglia in volo da ~~[illegible]~~ ottenere, per la sensibilità, ~~[illegible]~~ sommelle variazioni di luci, partecipa alla struttura, non è sovrapposizione aggiuntiva: la superficie articolata del palazzo acquista così una serenità ~~[illegible]~~ che non esclude effetti cromatici. Fontana ~~[illegible]~~ è un ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ che ha dunque lo spirito e le esigenze dell'architettura del nostro tempo: a questo si riferiva nei suoi scritti, come si è visto, quando parlava ~~[illegible]~~ di un nuovo rapporto di collaborazione tra architetti, che dobbiamo conoscere la nuova architettura, e architetti.

Ma certamente questa sobrietà, ~~architettonica~~, non è l'idea chiusa ~~[illegible]~~ anche nelle due dimensioni della facciata in superficie, non risponde alle sue più vive aspirazioni ambientali; ~~[illegible]~~ di ambientazione spaziale: anche se è molto soddisfatto di ~~[illegible]~~ degli elementi decorativi in gres, che s'immettono nelle strutture, gli tanto ~~[illegible]~~ da chiamarli ~~[illegible]~~ già le concezioni spaziali, tende a superare, a rompere la parete. ~~[illegible]~~ Nel 1948 comincia la serie di disegni con nuclei circolari o ellittici, ~~[illegible]~~ sono in ispirazione, prime idee di ambienti dove lo spazio ~~[illegible]~~ diventa attivo: giunge così, il 5 febbraio del '49, al primo ambiente con ~~[illegible]~~ forme

spaziali a luce nera, nella Galleria del Naviglio. Io lo vedo, ripeto ancora, e ritordo che ~~rimanevamo~~ tutti ~~colpiti~~ restavamo colpiti dall'effetto lunare, praticamente superiore, o da altra figurazione, o allucinata; di entrare in una specie di grotta, ~~tra~~ dove la luce visionaria rivelava spiritali, tra forme lunari, incubi - piani ~~polipi ancestrali~~ o elementi subacquei, esseri preistorici - che ci accolgevano: come fossimo penetrati in una sua grande chimica a luce nera. Non c'erano confini, tutto ci riportava alle ~~fase~~ dell'inconscio, dove lo spazio non ha un centro e la superficie un orlo: più di pittura ambientale, ~~ma~~ a cui siamo esplicitamente alludendo lo stesso Fontana, dello spazio-tempo, era un'altra dimensione, fuori del tempo, in una specie di viaggio all'inferno. Fuori di fatto anche del post-cubismo, o ~~da~~ di ~~non superstizioni~~ parlare di un neo-realismo ~~di~~ tutto "sociale", troppo spesso ridotto ~~a~~ in ~~sch~~ schematismo ~~ed~~ fatti, o di ~~fa~~ ricordare nuove ~~avanguardie~~ ~~di~~ rapporti ~~di fatto~~ formativi: per Fontana aperta, con questo suo ambiente, ~~speciale~~, altre possibilità espressive, anticipando uno l'environment, da gli anni successivi di ~~un~~ sviluppata in ~~un~~ pari del ~~mondo~~. Nell'origine, l'idea provenuta da sviluppi ~~una volta al sopra~~ barocchi per la spazialità atrica con effetti di sospensione ~~psichica~~ - ma Fontana la rivolgeva attraverso una carica più ~~sensualista~~, di tutione psichica, di viaggio nello l'inferno.

Nel 1951 collabora con l'architetto Luciano Baldessari per la decorazione spaziale al neon, nell'ingresso del padiglione della IX Triennale; ~~qui~~ i tubi al neon formano un principio aereo di ~~tracciato~~ disegno astratto di luce. Ma ~~più~~ principio di sospeso al di sopra degli spettatori: ~~mi~~

quali dopo un periodo di modelli creato dall'industria, lo prendono, anche se la Tendenza è ripetuta un po' spesso attivo, che coinvolga il pubblico. Il fatto di usare già il segno linearistico – sia pure lineare – dà più valore al gesto, e ~~tuttavia~~ che si sviluppa nell'opera del pittore stesso – ma alla fine tutto diventa una figura, ~~sotto~~ dinamica e tesa: si passa così da una concezione spaziale ~~ba~~ di origine barocca, tesa limiti, al segno-gesto luminoso. ~~il Barocco~~ ~~diventa~~ il fatto è che Fontana non lavora più da solo, ma con il Nonpiù, due fare i conti con altri Temi, gli artisti, ~~che~~ più essenziali e linearistici: ~~si~~ adatta, ~~tali~~ ~~notevolmente~~ ~~e~~ ~~all'ambiente~~ ~~di~~ Baldessari, ~~il quale~~ ~~anche~~ ~~compiaciuto~~ ~~per la~~ ~~di una~~ ~~con~~.

Nello stesso anno ~~to~~ crea un'altra dimensione spaziale in un apparecchio, con tubi al neon che si svolgono ~~per~~ nell'ambiente con un linearismo ~~più~~ senza gravità: l'analogia musicale diventa più più evidente, in un'atmosfera sospesa, con modulazioni limpide. Il particolare della dimensione luminosa all'ingresso della IX Triennale ~~appa~~ rivela questa ricerca di modulazione lunga, che segna ogni ingresso ~~gestuale~~ del gesto, per stabilire ~~tale~~ un ~~ad~~ ~~ambiente~~ più ~~di~~ simile ~~all'andamento~~ a un'andante musicale. Ciò dimostra, in Fontana, una fantasia che si rinnova nel collegio con le possibilità ~~della~~ offerte dallo spazio-ambiente.

L'altra dimensione al neon, per un Teatro, che eseguita nel '52, si arricchisce di un contrappunto di luci sospesi, su cui il ~~ritmo~~ linearistico ~~in contrapunto~~ si riporta ancora al flusso segnico quasi dall'inconscio, e quindi ~~in apparenza~~ come automatico: effetto studiato con accortezza nel dominio ~~de~~ tecnico del materiale nuovo, luminoso.

Con l'architetto Baldessari ~~fa~~ diversi altri ambienti spaziali: i alcune e in acciaio per un cinema alla Fiera, con diverse soluzioni in variazioni.

Usa segni lineari al con con ampli avvi, spazi-dilatabile, in corrispondenza ai buchi del fondo; oppure sagoma un soffitto con fori piatti o in rilievo, in un ritmo di ritmi che suggeriscono segni simbolici spaziali. Altre volte, per altre divagazioni, libera il linearismo al con i più lunghi grovigli. Ma sempre – come avviene del resto per le superfici dei quadri, il segno, lineare o spezzato, assume, come dicevo, analogie simbiali: con un ritmo di linodula o di colline sempre opponenti luci, ma con aviensi in cui la tensione è sempre tonica di vitalismo.

Comunque con agli ambienti speciali, più contenuti, dalla Fonti di energia a "Italia 61", a Torino, in collaborazione con gli architetti G.P.A. Monti: come vediamo anche i suoi studi, le linee luminose si allargano in funzione coloristica, superando dunque ogni limite di sfera segnica, per giungere a uno spazio attivo in ogni parte: lo spettatore è coinvolto nell'environment, non contemplare l'opera, ma è coinvolto nell'environment, vivendone pieno partecipe soggettivamente.

Anche per la mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam, nel 1967, le sale speciali – prima delle mostre delle opere sulle pareti, facevano superare ogni possibilità contemplativa, quelli si risolvono in ambienti di luci colorate – tutta vuoti, oppure tutta piena – con buchi o altri elementi di collegamento emotivo – in modo da non permettere al pubblico alcun distacco, quindi coinvolto profondamente.

~~Forbrin avrebbe creato [illegible] altri [illegible] speciali, e occorrevano [illegible] sale~~

Qui emerge l'ascendente Sonora del suo linguaggio: il gusto spettacolare di attivare ~~[illegible]~~ va oltre ogni morale e regolamento lo spettatore, il quale resta preso e non ha possibilità di ~~[illegible]~~ sfuggire alla partecipazione fisica.

Eppure si tratta di una maggiore delle personalità di Lucio Fontana. Fontana ~~[illegible]~~ ha ~~altre~~ oltre ispirazioni, che se li spiegano sul Sonoro: ~~l'apertura~~ la tendenza alla purezza e, ~~[illegible]~~ come risultato ultimo, la superficie come persistenza.

L'altra componente:

~~Oltre il barocco:~~ purezza del gesto ~~alla~~ e superficie come presenza

Cristiano, - gli scritti, esalta il barocco, ~~e contribuisce~~ avallando il mito di una esclusiva aspirazione.

Si è parlato troppo di barocco per Lucio Fontana, da varie parti: ~~ma~~ c'è un'altra componente, nella ~~evoluzione~~ sviluppo del suo linguaggio, che risponde a una diversa esigenza espressiva. È l'aspirazione alla purezza, alle ~~pure~~ origini ~~X~~. ~~Perché ci è poco da dire, dopo~~ Guardiamo i risultati delle opere: c'è poco da dire, la superficie resta; resta con tagli, strappi, buchi, ma quasi tutte le opere speciali - tranne gli ambienti, ~~X~~ le nature plastiche e quelle ~~opere~~ in ceramica - ~~X~~ tendono a risolversi in due dimensioni, altezza e larghezza: Anche quelle sviluppate a stelo. Alla fine il buco, il taglio, lo strappo, o anche le sovrapposizioni in vetro, o comprese materiche, accentuano il senso della superficie: ~~anche~~ oppure Fontana cercava di superarla, di andare oltre, almeno a parole. ~~Dato~~ ~~A parole,~~ ~~perché~~ In realtà - sia pure inconsciamente - la rincorsa ~~da~~ era però un'altra: ~~era~~ ~~la~~ l'idea di presenza, quasi di apparizione, che diventava più tesa, ~~[illegible]~~ ~~dire~~ più fantomatica, restando superficie: se così il buco, i buchi, il taglio, il grumo coloristico o strappo, acquistavano valore di segno, anche se carico di ~~valore~~ furore gestuale. È, in sostanza, una componente opposta a quella barocca: se mai, ~~X~~ più simile all'astrazione bifaciale, che dava valore alla superficie cromatica e alla grafia. Questa componente gli deriva, culturalmente, dagli sviluppi dell'astrattismo, il quale tende più alla stesura tipica o ad effetti materici che si risolvono in superficie (Kandinsky, ~~Mondrian~~ ammirasse ~~[illegible]~~ Rodchenko) ma rispondono a una sua segreta aspirazione, ~~alla~~ verso la purezza. Non a caso

anche le superfici bianche o acrome, ~~sembra~~ che il segno-gesto non contamina ma rende più pure; e non a caso, quando si riprodurranno i suoi Concetti spaziali, nella luce era vero, se si cercava affannosamente dell'effetto del colore, al posto del verde, poteva esserci l'arancio o un altro colore, e lo diceva con diversa varie volte. A lui interessava la "presenza" del segno-gestuale sulla superficie, il rapporto tra quel segno e la superficie: insomma, la misura ~~dell'ibrido~~ il colore proprio nella misura dell'ibrido.

Quando doveva allestire la sala alla (XXXIII) Biennale, ~~del '66~~ nel '66, visitava precedente mi aveva sola, bianca, con un taglio, rendendo ellittica, ma neutra, la sala stessa. Mi diceva: ci conta l'idea, basta un taglio sì. Tutto questo, come si vede, era in contrasto con ogni tipo di spettacolo, di esposizione barocca.

È certo che, visitando una mostra dove siano esposti ~~tutti~~ i vari predili di Fontana, si ~~ha~~ ~~[illegible]~~ rende pure sopratutto da quella presenza delle superfici; ~~se~~ che ~~diceva~~ i vari segni-gesti, come dicevo, non contaminano o si distruggono, perché essi le accettano. Da qui, nella serie delle superfici bianche, acrome, o ~~[illegible]~~ di un solo colore diverso, una nuova idea di pittura bidimensionale: lui spiega come alla fine, più del risultato temporale di uno spazio in movimento - attraverso piani differenti - Fontana venga a effetti superbi di una spiritualità idealizzata: ma si tratta di una idealizzazione ~~che si realizza~~ spiritata ~~come~~ idealmente, e in realtà vivente nella superficie, sono i vari buchi, o i lustrini metallici, o il segno ciclico dei Nudi, oppure

il rapporto ~~[illegible]~~ di contenimento oltre i margini. ~~Fa~~ Fino ad ora ha ascendenze barocche: è una ripresa, in modo nuovo, di alcune tipiche tinte: ~~le~~ l'effetto di gemme, con certi ~~dini~~ dei colori ~~[illegible]~~ vari, o di cromatismo lucente, alternato ~~ad altro~~ a quello operato in altre opere, risponde a una concezione di esaltare (appunto) la superficie. ~~e non la distoglie affatto.~~

Ho nel mio studio un quadro di Fabrina, con fiori e colori tenui, in un tappeto di contenimento all'infinito: di fronte ~~ad altri~~ ai quadri di altri artisti, è quello che, nel tempo, risulta di più per gli "presenti" pittorici; i fiori stessi, che pure sono colti da una tensione generale, diventano segni, quasi in trasparenza; la superficie si distende, come un'apparizione, ~~di~~ diventa appunto un "presente", al di là da ogni concetto di colonizzazione delle ~~di~~ opere speciali. Direi anzi che non vuole affatto colonizzare: ma rispettarle profondamente, per accrescerne l'astrazione di presenze.

Ecco perché, quando negli anni a Fabrina delle opere per varie mostre, si entusiasmava ai quadri anche piccoli, dove la superficie, toccata da segni-gesti in varie file non rigidamente ordinate, ~~[illegible]~~ faceva sebbene già presenze come presenze: bastava considerare, del resto, le ~~[illegible]~~ prime opere speciali, dal '69, ~~in poi al '50~~, ~~e poi quelle~~ con fiori o piante o altre opere prese, (le uve con bagagliere), e poi i tappeti più lineari, fino agli ultimi: i Concetti speciali con sopra in rilievo (a, concretamente, ~~a due dimensioni~~ alla tradizione spaziale dell'intuito, per l'aggiustamento alle vari elementi compositivi): la superficie alla fine, ci sembrò, è stata esaltata da Fabrina. Ciò ~~rimanda~~ a una maniera, espressa più esattamente che ~~(forse)~~ l'impressione possa sviluppare, oltre i ~~[illegible]~~ - alla pittura.

~~Non~~ Si tratta dunque di un dualismo, tra ~~[illegible]~~ aspirazione sonora, che fa tra-

dove all'elaborazione spaziale, all'environment, e aspirazione alla superficie-presenza, alla sospensione, quasi, di una nuova concezione bifaciale? Questo dualismo c'è: ma, a parte il fatto che un ~~[illegible]~~ è per sua natura, strutturale, perché – se mai – offre alla fantasia diverse possibilità espressive, è un dualismo che risponde alle inquietudini del nostro mondo di oggi, dove non esiste più un punto fermo, né la semplicità di punti di vista, e quindi di aspirazioni; ma soprattutto trova un legame unitario nella vitalità del sogno-pensiero dello stesso Fabro, e quindi dell'espressione come presenza.

Per questo è opportuno ~~per~~ non dividere la complessità del linguaggio ~~di Fabro~~ nella sola tensione barocca: ~~quindi~~ l'altra aspirazione alla presenza della superficie la integra, e rispondendo ~~perciò~~ meglio, così, per intima opposizione, alla estrosa ~~[illegible]~~ dell'artista.

I vari momenti del linguaggio spaziale

A questo punto non resta che precisare le diverse vicende, nei vari periodi, che rendono fantasticamente vivo lo spazialismo di Fontana. Mentre crea la serie, ~~di~~ in acquarelli e tempere, ~~la serie~~ di Nuclei, che egli chiama "ambienti spaziali", dove l'idea ciclica si attua in tonali accostamenti di colori, ~~e~~ che evocano altri mondi, ~~*~~ pur risolvendosi spesso ~~in valori delle~~ in superfici, ma con valori allusivi, comincia a creare, nel '49, i primi Concetti spaziali, mediante il segno-gesto con cui buca tela, carta, carta telata. L'intenzione, come lo già detto, era di ~~oltrare~~ andare oltre la parete: il risultato finisce con l'esaltare il valore della superficie, che pare acquista una vibrazione nuova, di presenza evocatrici di altri spazi indeterminati. I buchi infatti sono in serie longitudinale, ma senza un ordine preciso, fanno intravedere lo spazio cosmico nella forza del gesto che scopre, oppure sono in serie ciclica, ma ~~in~~ ~~un~~ senza rapporto di misura, in modo da presentare analogie con mondi astrali, ~~o~~ ipotesi vie lattee, galassie delle origini: a luce radente, le ombre dei vari segni gestuali producono effetti nuovi, di superficie spaziale. Tutto però è evocato, perché la struttura della superficie resta: ed accetta ogni, con l'aiuto di una stilizzazione incontenente, il valore di altri spazi "da immaginare": ogni rapporto, sezione, ogni rapporto con le misure da instaurare sono escluse, perché nella stessa precedente visiva lo spettatore resta sollecitato a liberarla in una facoltà d'immaginazione. I fori ~~sono~~ monocromi in giallo, blu, grigio - oppure acromi contribuiscono ad accentuare il senso della superficie e quindi delle possibilità immaginative. ~~A volte però negli spazi ai bordi e delle~~

~~Questa ricerca: [illegible]~~

Altre i segni ~~pestrali~~ dei buchi e rotondi o quadrilateri - ~~[illegible]~~ si sviluppano in ritmi di parvenza geometrica; ma gli effetti ~~[illegible]~~, alla fine, ~~di~~ evocano ~~[illegible]~~ segni spazi indeterminati, con nuclei più fitti di segni e altri più radi, segni in stato precostituito.

Verso il '51 i fondi delle superfici sono colti da macchie, da ~~[illegible]~~ spruzzi di bustrini, che, specialmente nei Concetti spaziali più cicloni, sopprimono con maggiore immediatezza espressiva movimenti di astri in altri spazi: nel '52 questa ricerca diventa più ~~[illegible]~~ chiara, usa anche macchie della tecnica del "flottage", - colore gettato in modo rotante - o del "dripping", detto sgocciolamento, per ottenere ~~altri~~ nuovi effetti di occasioni materiali.

Su questa strada, della espressività segni più autonoma della materia, giunge, verso il '52, a usare pietre velrose sulla superficie, accanto ai buchi, alle macchie ~~[illegible]~~ o ai grumi: ~~[illegible]~~ è una ricerca che gli fa ottenere, con libertà segni maggiore, effetti vari di contrapposti spaziali e volumetrici, segni sulle superfici che diventano presenze vive.

Non si tratta però di ricerche che ~~[illegible]~~ si fermano in certi anni: ~~così~~ Fontana continua a usare, ~~segni~~ fino all'ultimo, tutte le possibilità espressive, con la più assoluta libertà di fantasia: i periodi privilegiati sono in inizio, ~~sono~~ come altra ricerca, ma se si chiudono, si arricchiscono.

Nel '53 continua infatti coi segni ~~pesti~~ di perforazioni pestrali, ma con ritorni di collages di pietre e di colore spesso, che ~~dà alla~~ rendono materia più appariscente espressivamente, anche se il risultato alla fine, è sempre

di fuga lunica, di evocazione astrale: ma comincia a farsi strada l'idea di un viaggio nei misteri della natura, che si colloca nella serie delle stupende ere Nature, elementi sferoidali plastici dove il gesto impetuoso che ~~taglia~~ ~~sp fora~~ taglia o perfora ~~fende~~ crea i più sorprendenti effetti che vediamo crateri, vulcani, sovrumani fulminii.

Accanto ai primi pannelli su tela, sempre e chiara, con buchi, dove il il colore e la consistenza della materia ~~pastosa~~ si attenuano + con effetti più fantasmatici, nel 1954 e negli anni successivi Fontana continua a produrre quadri materici, spessi, a tecnica mista, ~~tecnica~~ ~~ambiguamente~~ con pietre in rilievo, ~~buchi~~ segni gestuali, macchie. Quando il fondo resta bianco, o tinoscuro, uniforme, le pietre lucenti, sovrapposte, diventano varianti (in contrapunto) delle perforazioni: ma il silenzio delle superfici, le larghe zone di riposo, acquistano una tensione incontaminata; ogni violenza gestuale, di strappo o comunque di rottura, sembra non sia mai esistita. Ma Fontana non si appaga di una sola ricerca: per esempio, ~~non~~ crea subito altre composizioni dove il contrasto a macchie ~~materico~~ o le zone materiche sovvide, ~~tagli~~ perforate, indicano un'esigenza più aggressiva nell'espressione: appare, anche più spesso la dinamica ~~vari~~ delle macchie, dei buchi, delle pietre, nel loro inquietante rapporto spaziale, ~~[illegible]~~ acquista respiro dalle zone di riposo, a cui tende Fontana tende: perché sembra pronto al grido, ma ha una voce distesa, limpida, ~~che~~ in cui l'orrore non annulla la pratica, la possibilità di comprensione ~~delle antitesi~~ dei contrasti, che vengono così ~~superati in una~~ risolti nella sintesi.

Verso il '57 la varietà dei mezzi ~~delle~~ espressivi e ~~tel~~ delle matrici diversa

ancora più ricca, con ~~una~~ libertà di fantasia ~~che passa~~ crea collages, della stessa materia, in modo da rompere in altro modo la superficie (che però, alla fine, risulta più larga, proprio per questa lievissima ~~modulazione~~ interruzione modulata), con ~~ambiti (?)~~, pannelli, dime, variazioni di segni perforanti e richiami di spazi in colori appena diversi, di forme sagomate nel modo più estroso, con ~~nuovi~~ contorni che si smussano o si arrossano in una continua, quasi impercettibile dinamica spaziale. Inventa altre forme ~~ed~~ emblematiche, in pannelli, dime, co-lochi: le chiama silentsoaerle, con accento popolaresco, «paretonnis»: ma poiché tutto si risolve in superficie, l'effetto ~~di suggestione~~, di emblema primitivo - quasi forse prodotto del subconscio - diventa misterioso, ricco di suggestione. Intanto continua la serie di quadri materici con lustrini e pietre; crea vasi in ceramica opaca, di forma ~~cilindrica~~ cilindrica, con colori tenuti e variazioni ~~di buchi~~ di segni perforanti, ~~e continua a tenere~~ (un anno prima aveva già concretato i suoi concetti spaziali nelle superfici in metallo, con buchi e spazzi di colore vivo): e crea anche le sculture in ferro, a stelo, ~~con segni~~ presentabile in una sola faccia, nuovi segni emblematici che si riportano ancora alle origini.

Perciò, considerando lo sviluppo del linguaggio di Fontana, di là da ogni scritto, da ogni sua poetica, si può constatare questo: parla del nuovo tempo in arte - e lo usa anche, in certi ambienti speciali al buio o a luce scura - ma alla fine ~~quest~~ i mezzi che egli usa sono antichissimi: ceramica, tela, pietre, colori a pennello, a spatola, a dita, usa anche lustrini, ferro, tela, carta, cartone; e più

effetti, mentre sono inediti dal punto di vista espressivo, consentono portarci verso l'avvenire – ce lo fanno intuire – ma più decisamente ci riconducono ai primordi, alle tradizioni architettoniche, direttamente nei secoli. Ciò risponde con chiarezza all'uomo Fontana, che credeva di relegarsi al futuro, e natura invece uomo antico, o di tutti i tempi, ~~così~~ sebbene più semplici, ~~alla fine~~

Nel 1958 i suoi colleghi – della stessa scuola – con Sacchi, diventano astratti paesaggi, in cui le linee di giustapposte sensazioni prolungarsi all'infinito, con un senso ~~evocativo~~ allusivo che distende le superfici e la frenesia ~~degli ex dei paesaggi colorati~~ delle produzioni coloristiche. Ma proprio in quello anno avvengono i primi "tagli in paesaggio": ricordo di ~~essere~~ essermi recato nel suo studio, stava per preparare una personale al Nuovo Pio, avevo visto ~~diversi~~ vari quadri con Sacchi; ~~e i paesaggi~~ avevamo parlato a lungo di quella serie e ~~di quella~~ della scelta dei quadri, ~~da lui~~ ~~in~~ da esporre; ~~ne aveva indicato~~ ne indicava diversi. Poi, il giorno della vernice, la sorpresa: i quadri erano tutti con tagli, il ~~gesto~~ segno-gesto era diventato un taglio.

Nella serie di quelle esperienze con tagli – che ~~non~~ richiedono sempre una tensione di superficie – l'effetto di pausa, di silenzio diventa più assoluto: specialmente quando la violenza del gesto ~~diventa~~ si attenua in una decisa precisione esecutiva e ~~si~~ vive, da solo, o appena con qualche variante, sul fondo piano – bianco o monocromo. Ed è proprio quella esercizio di tensione di tutto il fondo a rendere la superficie "presenza": ~~ora più forte, che nel quadro~~ I primi tagli lunghi

~~tono~~ rompendo varcando la superficie, facendo vedere il muro, vedendolo in tensione: ~~ma~~ si accorge subito – e anche di questo parlammo allora, conversando nel suo studio davanti agli alberi del giardino – che occorreva ~~aiutare~~ aiutare il taglio, rendendolo più misterioso, con una copertura, dietro, con tela sovrapposta ~~su~~ su un solo piano, per un effetto drammatico, ma come fosse più sicura.

Ecco dunque la serie dei Concetti spaziali, da lui ~~de~~ chiamati Attese: tagli che diversamente esprimono se più liquidi quando si sviluppano in ritmo parallelo, con variazioni minimali, quasi – sul fondo, o ~~qu~~ se si presentano uniti sulla superficie; perdono – poco – all'~~atto~~ assolutezza del ritmo quando i tagli sono in vari punti, sviluppando rettangoli, o triangoli o altre forme. Si tratta però sempre di ricerche, ~~espressive~~ per muovere i suoi effetti espressivi: come avviene, nel '59, coi Quanta, altri Concetti spaziali che si ~~spess~~ moltiplicano in gradi di forme e dimensioni diverse, coi più vari tagli: ~~con~~ un altro modo di rompere ~~[illegible]~~ i limiti del vecchio quadro da cavalletto: ~~[illegible]~~ la superficie rimane però spezzata in frammenti, ma non ~~non~~ annullata, perché tende di risolvere sempre a due dimensioni.

Nell'estate del ~~'58~~ '59 – e poi, negli anni successivi, come avviene del resto per ~~altre~~ le Attese ~~Fontana~~ e per altre ricerche – Fontana attua i ~~suoi~~ Concetti spaziali nel modo che forse ~~principio~~ risponde più profondamente alle sue seguite esigenze espressive: ritorna scultore, ma rompendo ogni canone di forma. Crea la serie di Nature, grosse masse sferoidali, in grès, ~~dentro cui~~ ~~violentate~~ con tagli ~~o cavità~~ o con cavità o tagli ottenuti con gesto ~~violento~~ di partecipazione violenta. Queste Nature

Sono vicende primordiali: perché danno il senso del peso, della libertà ~~informe~~ della massa materica informe nella sua espansione, ci riporta alle origini terrestri, di fermenti ~~materie~~ vulcanici ~~ici~~ o, per altro verso, di silenzi ~~lunari~~ astrali. Qui Fontana, con la più assoluta semplicità di mezzi (che si riducono, tra l'altro, ai fori) ottiene espressioni ~~sorprendente~~ originali, del più ampio respiro: sono da vedere in una ~~certa~~ opportuna antiestetica, perché si tratta sempre di opere che tendono ad espandersi, ad autoestendersi come presenza viva.

Anche i tagli, che egli chiama "Zodiac-nature", in terracotta, ~~ecc.~~ di cui è stata la serie del '61, rispondono a questa ricerca: ma non hanno, ovviamente, il senso della massa informe. Sono variali ~~che~~ di Concetti spaziali, ~~o delle~~ sviluppati nelle Attese.

Fontana però non si ferma: avviato, ormai da anni, a scoprire le diverse possibilità di espressione materica, affronta le lastre di rame, tagliandole, ~~o~~ bucandole o muovendone le superfici: le espone per la prima volta nel '62 alla Galleria dell'Ariete. ~~Gli effetti~~ I valori luministici, coi segni ~~forzati~~ più violenti per la massa materica della materia, danno a queste lastre ~~una splendente~~ effetti di pittoricismo più vistoso: ma, a guardare bene, la superficie della lastra permane come presenza ~~anche~~ autonoma, superiore alle sue parti.

Grandi uovi ovali, in olio spesso, ~~sgocciolante~~, con buchi di un cromatismo ~~festoso~~ acceso, ~~forzati~~ e strappi: costituiscono la serie ~~della~~ intitolata Fine di Dio, esaltazione di una spazialità in superficie ovoidale, con risultato festoso. Anche queste opere richiedono una particolare ambientazione, perché hanno bisogno di respirare

sulle pareti nude, luminose. Sono, in realtà, un altro inno alla gioia, alla luce, al colore limpido Tirrenico, che il segno-gesto sto acquista vitali non contamina, ma accende di vitalità.

Da qui, nello stesso anno, 1962, passa agli Squarci, olio spesso su tela con buchi, grumi e segni gestuali mediante il punteruolo: sulla superficie lucidamente distesa altri segni, attorno al centro di rotazione, si allargano evocando altri spazi, con emblematicità sospensione, accentuata dal cromatismo. Insomma, il segno-gesto perviene così, dal gesto vitalistico, a un risultato di nuova, allucinata metafisica a due dimensioni, con effetto visionario, mentre tutto sembra concentrarsi nella azione pittorica: ma quella azione non si risolve, come gli americani, in un atto pragmatistico, finisce col distendersi e diventare immagine sospesa incantata, nuova visione panica.

Dopo la serie di ceramiche ovali – da lui chiamate sulfuree – Uova – ravvivate da segni d'incisione, di tagli o buchi – nel '63, mentre continua Le Attese, e lastre di rame con tagli – si sviluppa in altri Concerti speciali, e altri Teatrini, un contrappunto fra sagome di cartone in legno laccato e fondali in tela con buchi: anche questa volta, per sovrapporsi tutto in due piani paralleli, la superficie risulta alla fine esaltata; ma le sagome in legno non fanno da semplice cartone, si sovrappongono in parte sulla tela del fondo in forme allusive, in nuovi personaggi o emblemi inventati, piani di altri pianeti, con effetto [illegible] dopativo. La

Soprattutto, in alle opere speciali degli ultimi anni, fino alle più emblematiche Ellissi del '67-68, diventa ~~pa~~ assoluta, ~~più~~ l'idea di «presenza»: ~~sono opere di vuoto~~ con cui si identifica l'arte di Lucio Fontana, e quindi il suo spazialismo, che segue rispondente a ~~una vita, più che a un~~ contingente ugn Tanto a un programma di poetica o di tecnologia, ma a tutta una vita, con libertà fantastica e dominio prestigioso della materia. ~~Lo spazialismo è Fontana~~

fine