

1° ridosso della copertina

Il nome di Lucio Fontana, in questi ultimi anni, ha acquistato una fama sempre più internazionale: è noto ~~nei~~ nei vari paesi del mondo come il creatore dello Spazialismo. Mancava però una monografia che facesse conoscere tutta la sua attività, dai primi anni formativi alla più recente esplosione dello Spazialismo, riportando ogni ricerca, ogni ansia di sperimentazione all'uomo, alla sua personalità geniale, inquieta anche se carica di umori ottimisti. Guido Ballò, che a Milano gli è stato vicino dall'immediato dopoguerra fino agli ultimi giorni, ha voluto colmare questa lacuna, con una monografia che finalmente non è semplice analisi culturale o linguistica, ma "idea per un ritratto": storia dunque dell'uomo Fontana, che è sempre vissuto per l'arte ed ha lottato per le sue idee. Dalla prima formazione a Brera con Wildt al periodo astratto, con cui precorreva certo informale, alla fase delle sculture a gran fuoco, ~~viaggi in Argentina, rapporti col padre, anche lui scultore, al "manifesto bianco", al clima degli altri manifesti spaziali, in Italia,~~ alle sculture per la quinta Porta del duomo milanese, ~~fino~~ fino agli ambienti spaziali luminosi, ~~al rapporto con l'architettura,~~ agli altri sviluppi ~~di tutta la vicenda del suo~~ ^{della} Spazialismo, i ~~vari~~ ^{diversi} momenti del linguaggio di Lucio Fontana sono rivissuti con l'analisi più penetrante del critico, ma anche del poeta che partecipa alle vicende, ~~e ne vede tutti i lati.~~ ^{Ne viene} fuori così un Fontana inedito, vivissimo: in un libro che si può leggere come un romanzo, quasi, ma sempre documentato col massimo impegno, acuto nell'indagine che non si ferma mai alle apparenze ma penetra nella sostanza dei fatti. Anche i buchi e i tagli, che hanno reso popolare Fontana facendolo conoscere però in modo ambiguo, ~~da~~ da questo angolo perdono il senso di provocazione, che ha spesso irritato il pubblico più vasto e anche molti critici, ~~e~~ e diventano storia vera, necessità espressiva di un uomo che ha lottato sempre per esprimersi con la più assoluta purezza. Appare chiaro, anche dai vari

della stesso Fontana,

scritti autografi, (mai prima di ora pubblicati, ~~dello stesso~~
~~Fontana~~, che ogni sua opera è riscattata sempre da una prestigio
sa abilità, che gli faceva superare la meta raggiunta per andare
oltre: ma proprio Fontana non abbandonò mai il rigore, la tensio
ne espressiva, attuata con la fantasia più estrosa e imprevedibi
le.

Basta scorrere il sommario ~~della~~ di questa monografia per
accorgersi che si tratta ^(di una monografia fondamentale) ~~di un'opera~~ (documentata da 282 illu-
strazioni, di cui 44 a colori (alcune a doppia pagina), necessa
ria come fonte agli studiosi e aperta al pubblico più vasto ~~che~~
~~che~~ ^{che} intenda incontrarsi ^{con l'attività} ~~e comprendere~~ ~~l'opera~~ di questo geniale
artista del nostro tempo.

2° RISVOLTO

Siciliano di origine, GUIDO BALLO si è laureato in Filosofia all'Università di Palermo, dedicandosi ai problemi di Estetica. Dal 1939 vive a Milano, dove è titolare di Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera; è anche libero docente di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Torino. Critico d'arte di fama internazionale e poeta di avanguardia, ha partecipato vivamente alla problematica dei linguaggi contemporanei. - Tra le opere di saggistica, di cui diverse tradotte in varie lingue: El Greco, Mondadori, Milano 1952; Da Giambellino a Picasso, Varese 1956; Pittori italiani dal Futurismo a oggi, Mediterranee, Roma 1956; Idea per una estetica dello spettatore, Varese 1956; De Pisis, La Simonetta, Milano 1956; Poetiche e sviluppi della scenografia da Wagner alla Scenodinamica, Varese 1956; Sulla interferenza delle arti ed altri pretesti, Varese 1956; Modern Italian Painting From Futurism to the Present Day, Thames and Hudson, London 1958; Italianische Malerei vom Futurismus bis heute, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1958; I miti delle poetiche, Maestri, Milano 1959; Scanavino, Cappelli, Bologna 1960; Preistoria del Futurismo, Maestri, Milano 1960; Chighine, Milione, Milano 1960; Mostra storica del Futurismo, Catalogo della XXX Biennale di Venezia, 1960; Lucio Fontana et le Spatialisme, in Cimaise, n.48, Paris 1960; Schwitters, Galleria Schwarz, Milano 1961; Vero e falso nell'arte moderna, La Bussola, Torino 1962; Dalla poetica del segno alla presenza continua - Arnaldo e Giò Pomodoro, Maestri, Milano 1962; La grafica simbolista italiana, catalogo della XXXI Biennale Biennale di Venezia, 1962; Scenografia italiana di oggi, in "Sipario", numero speciale, dicembre 1962, Bompiani, Milano; Boccioni, Il Saggiatore, Milano 1964; La linea dell'arte italiana - dal Simbolismo alle Opere moltiplicate, 2 voll., Mediterranee, Roma 1964; Occhio Critico, Longanesi, Milano 1966; La Scenografia futurista, in "Sipario", numero speciale, dicembre 1967, Bompiani, Milano; Occhio Critico 2 - la chiave dell'arte moderna, Longanesi, Milano 1968; De Pisis, Ilte,

Torino 1968. Come poeta ha pubblicato: Delitto e Annunciazione, Schwarz editore, Milano 1954, tradotto da T. Sauvage, col titolo Libérons la nouvelle innocence, Seghers, Paris 1956; Sicilia abbandonata, Linea Grafica, Milano 1956; Il poemetto del fiume, Maestri, Milano 1958; Il groviglio, Edizioni del Triangolo, Milano 1961; Posta per gli amici, Edizioni del Cavallino, Venezia 1966; L'albero poeta, Galleria Schwarz, Milano 1966; 7 magnétique, coll. "Autour du monde", Seghers, Paris 1968; Mâd, collana Fenice, Guanda, Parma 1970.

Con Luciano Cherchi e Roberto Sanesi ha diretto la rivista letteraria Poesia e critica, edita da Maestri, Milano.

Introduzione

Avevo promesso a Lucio Fontana, dopo ~~la presentazione da me fatta per~~
da me presentata,
la ~~sua~~ sala antologica, alla Biennale veneziana del '58, di scrivergli
un'ampia monografia, un po' simile a quella che preparavo già per
Boccioni. Ero spinto a questo, perchè nei riguardi dell'attività di
Fontana ci sono stati - ed esistono ancora - troppi pregiudizi, trop-
pe diffidenze, da parte non soltanto del vasto pubblico, ma anche di
critici aperti in apparenza al nuovo: eppure Fontana ha anche una sua
popolarità, ci sono state perfino le vignette con pescatori che non lo
fanno avvicinare alle barche per paura che lui le buchi, o di ombrelloni
forati alla maniera dei suoi quadri, che rendono la pelle delle bagnan-
ti maculata come leopardi. Anche gli scritti più impegnati, sulla sua
arte, non hanno mai affrontato il problema di tutta la formazione, con
l'analisi dei vari periodi e di una rispondenza all'uomo. Fontana è appar=
dunque,
so, come irrigidito in certi schemi: i più lo hanno considerato, e lo con-
siderano ancora un mistificatore, l'idea che un quadro possa essere bu-
cato o tagliato, appare un ~~trucco~~ ^{per} trucco per colpire, ~~un~~ fare chiasso; ma anche
altri che pure lo stimano, hanno contribuito a far sorgere il mito di un
Fontana bonario, bravo anche troppo, ridanciano e scherzoso. Insomma un
Fontana non rispondente al vero.

Poteva apparire già ^{tempo} da ~~tempo~~ necessaria ^{quindi} ~~per~~ di una monografia, che faces-
se vivere l'uomo nella sua continua attività, nelle sue ansie di ricerca,
tentativi
nei suoi ~~sbagli~~ e nelle sue sorprendenti illuminazioni, senza fermarsi a
un solo periodo: da parte mia, amavo prepararla (anche con l'avviamento
al catalogo ragionato, a cui Lucio teneva moltissimo), perchè da quando ero

giunto a Milano, nel '39 - con la sola parentesi ^{del periodo di alcuni anni, del} ~~della guerra, mentre~~

^{periodo in cui era Tornato} Fontana era in Argentina - eravamo diventati amici, frequentavo lo stu-

^(nella zona del Sempione) dio ~~di via Lemazzo~~, dove fece ⁱ le prime ^{Concetti} opere spaziali, e poi l'altro,

riposante, bello, sul giardino di corso Monforte; avevo visto nascere

sotto i miei occhi ^{moltissime opere,} ~~molti quadri~~, mi era ormai familiare la sua arte

nelle ^{diverse} ~~chiar~~ ricerche: finalmente potevo scrivere con libertà, perchè

io stesso ero una "fonte", una ~~testimonianza~~ Viva.

Ma gli editori, non appena sentivano il nome di Fontana, si ritraevano

schivi, la proposta era troppo impegnativa; Lucio ogni tanto mi scher-

zava, sorridendo: " Ti che te se el me critic, ^{ci} te rieset no a publicala",

Publicai diverse pagine, su ^{riviste} ~~ricerche~~ varie, o in altri libri: ma pur-

troppo Lucio morì, e non ha potuto vedere che la monografia, come

l'avevamo pensata assieme, (ma senza il catalogo delle opere, che la ve-

dova cura assieme ad altri, * in altra sede) * finalmente vede la luce.

Sono stato attratto, fin dai primi incontri, oltre che dalla semplicità

umana, che rendeva Lucio Fontana comprensivo, cordiale, ~~di~~ una costante

molto rara della sua indole: questa costante è la continua manifesta-

zione di un vitalismo ^{puro,} ~~puro~~ senza compiacimenti di ~~angosce~~ ^{di} ansie,

aperto all'amore per la vita.



INTRODUZIONE

In tutta l'attività di Lucio Fontana, dalle prime ricerche alle sculture a gran fuoco, alle opere spaziali con tagli, 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, aperto all'amore per la vita.

3

X

Alla radice del suo linguaggio, nei vari momenti - che solo a uno sguardo superficiale possono apparire di tendenze ~~diverse~~ c'è ^{sempre} dunque una spinta biologica, che è poi gioia di vivere, di dare, di stabilire incontri, di irrompere senza pregiudizi e far sentire questa vitalità di "presenza". L'indole stessa di Fontana, generoso, giovane nel suo stupore fino agli ultimi giorni, la sua forza ottimista, ~~tra le opposizioni sapeva lottare~~ ^{lotta più dure} - come confermano le varie lettere al padre e ai familiari, il senso di comprensione umana per tutti e di decisa ^{Battaglia} lotta per certe idee, indicano un raro equilibrio psichico, per cui poteva tendere in arte al più limpido atto vitalistico, gestuale o ~~più~~ distaccato, ma sempre carico di umori, di estro, di ^{Soluzioni} spazialità imprevedibile.

opposte

Ecco perchè, dopo le prime esperienze più formali, la sua ricerca astratta si distingue nettamente dagli altri, con cui pure sembra andare per una stessa via: il suo astrattismo, anche quando appare incline alle geometrie, rompe ogni canone, ogni rapporto preconstituito, per muoversi libero negli incontri materici, ^{quasi impercettibili} in ritmi ~~messi~~ ^{di} con emozione candida. Quando poi riprende le forme plastiche più calibrate e chiuse, le riapre subito nel colore di un'ambientazione che finirà con l'esaltare il tocco rapido, fantastico, la spazialità delle più varie direzioni, e spezzerà le superfici, con nuova ^{tensione} ~~spesso~~ ^{di blu} espressiva dei bianchi, dei neri, dei grigi, che gli permettono di dare carattere vivo alle figure e alle cose in una continua

espansione di luci, ombre, colori, tocchi. Si tratta già di spazialismo vitale, carico di energia.

Proprio per queste affinità di simpatie vitalistiche, si accosta ai primi futuristi, soprattutto a Boccioni, da lui ammirato come l'esponente della vera avanguardia italiana, sul piano internazionale: ma il suo dinamismo sarà diverso, senza linee-forza, diventerà spazialmente più "indeterminata". Questa indeterminatezza non è però vaga, in Fontana è esistenziale. Boccioni esaltò il gesto, nei suoi tocchi inconfondibili: ma era preso dall'organicità della composizione, da problemi anche di misura, che lo fa giungere ai capolavori come La bottiglia nello spazio, scultura del 1912, e al dipinto del "Dinamismo di un corpo umano"; Fontana diventa sempre più inorganico, inventa tra i primi la tendenza al "continuo", attua il gesto come emozione pura, in una spazialità che diventa dunque mobile, o suggerisce l'idea di mobilità, ma senza geometrie, senza rapporti fissi, appunto come puro atto di vivere.

La superficie non può dunque appagarlo: la rompe, con perforazioni, tagli, strappi, grumi di materia spaccata. Ma supera l'idea del quadro da cavalletto, va oltre la parete, ci va per primo in un modo deciso e coerente: crea ambienti spaziali, usa luci scure, immerge le forme indefinite in atmosfere di astralità allucinante. E quando compone quadri con superfici perforate, tagliate o comunque rotte, o addirittura dentro sagome in rilievo in modo da stabilire nuove dimensioni, tende sempre a far vivere questi quadri in particolari ambienti, come avvenne alla Biennale veneziana del '66.

Questo rapporto, suggerito dal suo spazialismo, tra opera e ambiente, mentre precorre l'environment, sviluppato poi in vari modi, dà nuovo valore al concetto di decorazione: che perde ogni carattere dispregiativo e diventa un fatto poetico proprio per la intima rispondenza tra espressione e spazio ambientale.

linee-forza , diventerà spazialmente più "indeterminato"o, comunque"altro". Questa indeterminatezza non è però vaga, in Fontanaè esistenziale. Boccioni esalta il gesto, nei suoi tocchi inconfondibili: ma è preso dalla organicità della composizione, da problemi anche di misura, che lo fa ^{muo} giungere a capolavori come La bottiglia nello spazia, scultura del 1912, o al dipinto del Dinamismo di un corpo umano; Fontana diventa sempre più inorganico, inventa tra i primi la tendenza al"continuo", attua il gesto come emozione pura, in un a spazialità che diventa dunque mobile, o suggerisce l'idea di mobilità, ma senza geometrie, senza rapporti fissi, appunto come puro atto di vivere.

La superficie non può dunque appagarlo: la rompe, con perforazioni, tagli, strappi, grumi di materia squarciata. Eppure resta attratto, sempre, dalla superficie, contrariamente a quanto è stato ~~tempo~~ ripetuto, anche se tende a superare la parete. E la supera anche per primo , in un modo deciso e coerente: crea ambienti spaziali, usa luci scure, luci al neon, immerge forme indefinite in atmosfere astrali, allucinaté.. Quando compone quadri con superfici perforate, tagliate o comunque rotte, tende sempre a far vivere questi quadri in particolari ambienti, come avviene ^{come} alla Biennale veneziana del '66.

Questo rapporto suggerito dal suo spazialismo, tra opera e ambiente, mentre precorre l'environment, sviluppato poi in vari modi, dà nuovo valore al concetto di decorazione: che perde ogni carattere dispregiativo e diventa un fatto poetico proprio per la intima rispondenza tra espressione e spazio ambientale.

Di Fontana non si può dire, con accusa limitatrice: "E' soltanto decorativo"; la sua decorazione non è mai sovrapposta alle strutture espressive, nasce dal movimento stesso degli elementi compositivi. Si può dire se mai, come siano pochissimi- anche nella storia dell'arte contemporanea- gli artisti che raggiungono poeticamente effetti di vera, alta decorazione.

X

Per questo non bisogna fissare, come spesso è stato fatto anche nelle mostre, l'opera di Lucio Fontana soltanto in quadri o sculture, di là dalla sua tendenza agli ambienti spaziali per comprenderne la complessità dei risultati originali, che lo distinguono da tutti gli altri, occorre vederlo ~~anche~~ ^{anche} nelle sue opere aperte: nei suoi ambienti, dove lo spazialismo si apre al visitatore, che resta coinvolto nel movimento delle nuove dimensioni. Da qui la necessità di studiarlo nell'attività grafica, nel divenire delle "idee" illuminanti.

X

Ma non si può trascurare l'altra componente, opposta a ogni idea di sviluppo barocco: la componente che gli fa esaltare alla fine la superficie come presenza, che lo fa tendere alla purezza, al primitivo, all'assoluto, E' una componente che ancora non è stata messa a fuoco: eppure è fondamentale.

Si può capire così perchè la sua arte, non ~~ancora~~ ^{di più} compresa da certi critici oltre che da gran parte del pubblico- anche se ormai è, in certo senso, diventata popolare- sia richiesta sempre più da musei all'estero e si diffonda per il mondo: *ha una carica di originalità incommensurabile.*

Ma uno studio monografico, che voglia superare certi miti in cui è stata fissata la personalità di Fontana, che ne risulta irrigidita, mentre non può dimenticare mai l'uomo con i suoi umori, le sue ansie, le ricerche assillanti come idea fissa, ^e nello ~~spazio~~ stesso tempo la spregiudicatezza di una fantasia libera, non si può fermare a un solo periodo, lo Spazialismo dovrà coglierne i fermenti nella prima formazione, nelle sculture, nelle ceramiche- senza trascurare i momenti di minore tensione, che sono poi le soste per riprendere respiro- e non fermarsi al solito, vecchio dualismo fra [?] astratto e figurativo, da lui stesso superato fino agli ultimi anni, quando componeva opere spaziali e figurazioni a gran fuoco. Potrà comprendersi meglio la sua continua aspirazione ad esprimere l'energia della vita, che segna la vera costante di tutta la sua attività. E potrà anche apparire come in Fontana, che pure risulta coerente, non c'è una direzione univoca, di sviluppo barocco o di tendenza alla

254 Concetto spaziale, 1954, cm. 70x70, coll. Milena Milani, Savona

255 Concetto spaziale

superficie: di là dalle sue stesse intenzioni, o dai manifesti o dagli scritti programmatici, egli Volge la sua tensione vitale verso i primordi, alle soglie dell'inconscio, con cui dà forza all'atto gestuale e supera, comunque, ogni schema preconstituito.

X 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 fermarsi all'analisi del linguaggio stesso, ^{o alle sole} delle premesse degli incontri culturali, che pure sono necessari per un esame non ^{generico;} superficiale; occorre soprattutto ricostruire, con testimonianze, documentazioni, analisi obiettive, la personalità psichica dell'artista, in modo da vederne la intima rispondenza alle sue ricerche o ai risultati estetici. ~~La psicologia, o addirittura la psicanalisi,~~ ^{I dati per la ricostruzione di un ritratto} aiuteranno ~~almeno~~ ^{del} alla comprensione e all'esame di un linguaggio, almeno quanto i più complessi e sottili riferimenti culturali; ma per certa critica sembra che questo diventi arbitrario o inutile, perchè tutto deve risultare dal linguaggio stesso. Dadaismo e Surrealismo, con la spinta automatica e l'aperto sconfinamento nelle zone dell'inconscio, ci hanno se non altro indicato la continua interferenza tra componente psichica e fatto estetico: tra psicologia e arte. Quando poi, sulla via dell'automatismo, si giunge all'arte gestuale - Spazialismo italiano, ~~«happening» - e alla~~ ^{«happening» - e alla} ~~Action - painting~~ ^{Action - painting} americana, nuova esigenza contaminatrice della Pop-Art, alle Happening, varie ricerche → di "un intervento" e perfino, per certi aspetti, anche ^{all'} l'optical, che pure sembra una distaccata sperimentazione da presupposti astratti sullo sviluppo della pura percezione visiva; non è più possibile fermarsi soltanto all'esame del linguaggio senza l'analisi delle varie componenti psichiche: perchè 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: esaminarne i possibili contrasti, le reazioni, le aspirazioni,

X

~~«happening» - e alla~~ ^{«happening» - e alla} ~~Action - painting~~ ^{Action - painting} americana, nuova esigenza contaminatrice della Pop-Art,

alle Happening, varie ricerche → di "un intervento" e perfino, per certi aspetti, anche ^{all'} l'optical, che pure sembra una distaccata sperimentazione da presupposti astratti sullo sviluppo della pura percezione visiva; non è più possibile fermarsi soltanto all'esame del linguaggio senza l'analisi delle varie componenti psichiche: perchè 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: esaminarne i possibili contrasti, le reazioni, le aspirazioni,

7
in un ritratto psichico, documentato in ogni aspetto .

X Perchè il difetto fondamentale ^{di certo} ~~del predominante~~ atteggiamento critico del nostro tempo è proprio questo: ricercare i rapporti culturali in astratto, senza esaminare fino a che punto rispondano a una scelta, a una particolare aspirazione dell'artista, esaminare anche i vari aspetti del linguaggio stesso con un'analisi che spesso diventa gioco esibito, dimenticando ^{ve} anzi trascurando volutamente - l'uomo, i suoi complessi, i suoi umori, i suoi contrasti, che invece illuminano il farsi dell'espressione ^{ve}: da qui si può risalire infatti ai riferimenti culturali, che diventano attivi, perchè rispondenti nei casi ^{veri,} ~~positivi,~~ alle possibilità di scelta, alle tendenze ^{più profonde} ~~vere~~ dell'artista, e ovviamente a tutto l'insieme di strumenti e di rapporti sociali.

Già nel volume su Boccioni ho impostato tutta l'analisi su questa ricerca di rispondenza all'uomo: c'è un capitolo, che s'intitola appunto " L'uomo: ^{il} ~~il~~ contrasto delle forze psichiche ^{ve} ", in cui ho cercato di ricostruire, attraverso lettere, diari, pagine autografe, la complessa personalità dell'artista, che appariva molto ^{diverso} ~~chiaro~~ dal mito che la critica più corrente ne aveva fatto. Si illuminavano le sue ricerche e i risultati ^{ve} espressivi da angoli visuali nuovi. ^{quasi} ~~essenziali~~ Ma ^{nessuno,} tra le numerose recensioni, parve accorgersi di questa ^{particolare} ~~nuova~~ indagine critica; ~~soltanto Pierre Restany~~ X

e notò l'esigenza di portare l'esame critico sulle interferenze psichiche.

□ Eppure oggi non è possibile continuare con una critica che troppo spesso diventa compiacimento oratorio: bisogna ritornare ai fatti, ai dati psichici ⁱⁿ ~~in~~ ^{funzione di ritratti,} con la massima obiettività, e da qui condurre l'indagine linguistica, estendendola anche all'esame dei presupposti sociali.

Nel caso di Fontana non c'è abbondanza di lettere, di scritti autografi:

non scrisse, come Boccioni, diari. Ci sono però ^{le} lettere al padre, al fratello Zino, a qualche amico e alcune note sull'arte; per molti anni ci siamo incontrati, abbiamo parlato a lungo insieme, ci sono altre testimonianze precise: per cui si può tentare un ritratto psichico, che superi il facile, 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 aggressivo più di quanto s'immagini: mentre era aperto in modo generoso a tutte le idee nuove, disprezzava i mediocri; soprattutto, chi si faceva avanti, nel campo dell'arte per i continui compromessi o sotterfugi. "Ora vedremo come si comporterà la zavorra", scrive nel '36; e in una lettera al padre, del '33: "Riuscire di qualità, non da pusillanime. Da strasciato sì, si finisce con smascherarsi".

Eppure, a suo modo, era scaltro, non era il candido sentimentale che molti hanno voluto indicarci. Pura essendo leale, era scaltrito dalla dura esperienza, e soprattutto dall'^{istinto}~~istinto~~. Stava accanto ai giovani per generosità, ma anche perchè sentiva che soltanto dai giovani poteva venire un rinnovamento, che gli permettesse un nuovo clima di ricerche 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, un'aria nuova. Lui sapeva di sostenere, socialmente questa "parte" → e ne accentuava il carattere con un gioco di teatralità sottile, che può spiegare, tra l'altro, il valore da lui dato al "gesto" anche nel linguaggio: apparire prestigioso. Certamente il fondo psi=

una spinta di generosità

chico non poteva che essere generoso, Fontana non sapeva neanche che cosa fosse l'invidia, il rancore represso, l'astio: se aveva da dire qualche cosa, la gridava nella lotta senza mezzi termini. Il senso dunque di teatralità sottile è un abito sociale, spesso con vene d'ironia, o comunque di gioco tra la gente; senza escludere affatto la sincerità, la partecipazione affettiva, il dialogo più diretto e vero.

In tale atteggiamento, come del resto in ogni sua azione, era guidato da un istinto, che si potrebbe definire primitivo, a cui rispondeva ogni suo gesto: era un istinto finissimo, che bruciava la cultura e gli faceva saltare i gradini, portandolo per pura intuizione alla sommità.

In questo senso —————> pur essendo volto alle novità, all'avvenire, era un uomo antico: i suoi sentimenti erano semplici,

amava l'elementarietà, non a caso non ^{volle} guidare _{offerito dalle industrie moderne}

dò mai una macchina, e nella sua arte del resto il tecnicismo non entra ^{è escluso:} ~~per niente~~ la premessa è manuale. Ma proprio l'istinto, che lo lega alla

terra, agli elementi primari, alla vita nella sua urgenza terrena, e quindi ai sentimenti più corposi e semplici, facendogli odiare le complicazioni, le morbosità, alla fine gli fa esaltare l'indeterminato, lo spazio che supera la quarta dimensione del movimento e suggerisce l'indefinito,

il mistero, il suggestivo. Al fratello Zino in Argentina faceva fotografare migliaia di volte le nuvole: amava la spazialità delle nuvole, il loro andare, il potere di immaginazione ^{che} ~~da~~ esse suscitato ^{no} in noi

Come tutti gli istintivi di fiuto sottile, ^{però} voleva apparire ~~infatti~~ dialettico, preso da problemi mentali; ha il complesso della filosofia, della cultura: chiama le sue opere " Concetti", vuole scrivere manifesti, vuole chiarire tutto con le parole non soltanto con le opere visive. Ma a d'un trat-

certa facilità esecutiva, quasi tutto gli venisse fuori dalle mani come per magia o per miracolo. Certamente semplificava le cose, volto alla sintesi, per quell'istinto cui ho accennato, e per una notevole dose di "buon senso", anche se tale termine ^(nel caso di) Fontana può apparire improprio; ma ~~aveva~~ *e' da intendere come equilibrio,* ~~un buon senso~~ suggerito dall'esperienza, la sua è stata una lotta continua più segreta di quanto non volesse far intendere, pronto com'era sempre alla battuta scherzosa, con gli amici, a una certa apparenza ottimista.

□ La volontà anzi in lui si trasformava in caparbieta, fino a diventare idea fissa; gli permetteva di non disperdersi, di ^{agire} ~~capire~~ in profondità, anche se per i vari esperimenti, che ^(però) si svolgevano attorno a uno stesso tema fondamentale, sembrava avviarsi in molte direzioni contemporaneamente, con esuberanza. In effetti le sue ricerche nei vari periodi, non sono mai dispersive: agli inizi quando vuole dominare la forma, guarda con occhio avido esempi diversi, e fa ^{alcune} sculture in cui piani e volumi sono semplificati con essenzialità per bloccare le forme chiuse; poi la sua ricerca si volge ad effetti materici, già informali, e a un singolare astrattismo emotivo, che anche nelle figurazioni gli fa aprire la forma, che si affida al tocco dinamico: questa ^{fase,} ~~fase,~~ dapprima in materie gessose, sfocia nell'attività della scultura a gran fuoco. Ormai la ricerca diventa di ambientazione spaziale; e nel dopoguerra tutto il suo spazialismo, nelle diverse varianti, che non escludono l'attività anche figurativa affidata al tocco più estroso, si concreta in una ricerca ~~univoca~~ andare oltre la parete, far sentire l'indeterminato, il divenire dell'esistenza, l'energia del gesto, *restando però* *presso, nel fondo, dalla presenza della superficie.* L'idea fissa, caparbia non lo abbandona: la sua volontà tende al farsi, senza tentennamenti. Ma questa sicurezza è accentuata, oltre che dall'istinto, dalla assoluta fiducia nelle mani: la libertà della sua fantasia ^a deriva

come dicevo, dalla ^{CoScienza} ~~contesa~~ di un pieno dominio della materia. Ha cominciato nello studio del padre a sentire il valore del mestiere artigianale come vera premessa ai risultati espressivi. Studia poi come capomastro: non ha dunque una formazione umanistica, che solleciti la fantasia come puro atto mentale, (da qui una specie di complesso, cui ho accennato, ~~verso~~ verso "i concetti") ma l'aderenza ^{mestiere,} ~~alla materia~~ ai fatti anche pratici. Quando frequenta Brera, Wildt gli dà l'esempio di un altro accanito colloquio con la materia, di un prestigio manuale fino all'exasperazione. Da solo poi si libera esegue migliaia di disegni, sempre più corsivi, si affida alle mani per rendere il naturale, l'indeterminato, o per cogliere il carattere delle cose vitali.

Alcune lettere al padre sono indicative di questa lotta continua, "Io lottato si può dire con la fame ma questo non ti deve preoccupare - 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 nelle

trincee" (15-12-'33).

"Difficilmente potrai approvare quello che faccio ora - la mia scultura è astratta - tu protesterai come sempre - però credo che a quest'ora avrai imparato a conoscere la mia fede in arte - è sempre combattuto una dura battaglia - non è mai voluto raccogliere allori troppo facili - oggi forse incomincio a raccoglierne 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 è giunta al punto di smetterla con 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 influenza enormemente sulla mia vita senza lasciarmi né pace né tranquillità e purtroppo

anche presentemente io vivo nell'incertezza se queste mie continue rinun-
 zie a un benessere mi porteranno un beneficio - e s'io potrò un giorno es-
 sere 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 ch'io
 abbia proprio la testa nelle nuvole - questo mio esperimento di Parigi -
 mi accorgo ogni giorno di più - è per me importantissimo, ed è per questo
 che per me in questo momento le privazioni e la vita dura sono accolte
 con gioia - lavoro moltissimo da Sèvres - e spero almeno farò l'impossi-
 bile per fare una mostra a Parigi, poi mi deciderò per l'Argentina")
 (24-10-'37).

Da queste frasi appare l'indole ottimista di Fontana, ma attraverso la lot-
 ta, l'impegno di un lavoro continuo, la sua volontà che lo fa insistere
 nell'attuare un'idea allucinante, quasi da visionario. Si rivela anche
 il rapporto di stima e di affetto verso il padre (altre volte gli scriveva
 per fargli " auguri affettuosissimi, che tu vada incontro alla felicità
 che ti meriti") ma senza sottomissioni ad altre idee sull'arte, diverse
 dalle sue: non si tratta del solito ^{fra} contrasto padre e figlio, ma di fede
 nella sua concezione artistica. Eppure, quando ^{ritorna} ~~va~~ in Argentina, l'influsso
 del padre si fa sentire. Le lettere alla madre, a cui ~~voleva~~ bene anche
 se non ^{Vera madre,} ~~era~~ la sua, sono rare, affettuose, senza discussioni su problemi
 di arte. Se mai è indotto, inconsciamente, a parlare dello stato di salute:
 verso il padre ha un tono virile, parla di ^{lotte} ~~patria~~ da uomo a uomo, con la
 madre è più intimo, scherza, ma racconta i suoi mali. "Carissima mamma,
 ho ricevuto il tuo regalo e sono dispiacente doverti ringraziare così in
 ritardo e questa volta perchè sono stato occupatissimo. Finalmente ho ter-

14

minato questo lavoro colossale e fra pochi giorni ci sarà l'inaugurazione - la direzione della ~~Triennale~~ è bastante soddisfatta ora vedremo le critiche ...vedi che il solo lavoro materiale è stato brutale - tanto è vero che in questa ultima settimana lavoravo facendo iniezioni per rafforzare il cuore - il dottore mi disse era un poco di debolezza cardiaca prodotta dall'influenza trascurata e eccessivo lavoro - una settimana di riposo assoluto e un po' di gloria e starò benissimo" (25-5-36)

Questo tono scherzoso, ottimista, è un altro atteggiamento di Fontana, che lo ha reso in certo senso popolare, ma fissandolo dentro schemi: in realtà, pur tendendo allo scherzo, all'ironia bonaria, Fontana nascondeva spesso, con una sorta di istintivo pudore i timori, le segrete aspirazioni.)

Pur essendo forte di animo temeva infatti il dolore, le delusioni: la sua affettività ne restava scossa. E' questo un aspetto del suo carattere che molti non sospettano. In arte amava lo splendore, la gioia, la vivacità: ma molte sue opere sono cupe, fanno sentire coi neri, gli strappi, i tagli i buchi, il mistero inafferrabile dell'esistenza. "Il mio simpatico gattino è morto proprio a pochi minuti dal mio arrivo - scrisse nel '37 alla zia Giuseppina - non terrò più bestie anche loro sanno darci dei dolori" E più tardi, nel dicembre del '64, al fratello Zino: "Io la solita menata lo sai, sono 66 presto! e contro quelli non ci sono più ~~le~~ole che valgano - non ti dico cosa succederà andando avanti "

Aveva dei momenti in cui tutto il suo ottimismo sembrava finire a un tratto: diventava scuro in viso, gli occhi ~~assunsero~~ ^{rivelavano} un taglio di smarrimento sospeso, mentre si svolgevano in silenzio: io l'ho visto spesso così, ~~ogni~~ ^{Sentiva, in} ~~gesto, ogni atto~~ ^{✓ veramente} ~~incerto~~, provvisorio, senza significato, ~~ma~~ reagiva presto, riprendendo l'abito più ironico e ritrovava nel lavoro la ragione ~~div~~ita.

Una certa spavalderia, con cui  ricopriva questo fondo d'inquietudine, ~~X~~ accentuava certamente il suo fascino: amava vestire e presentarsi come un antico signore, pur negli abiti di oggi, lontano da ogni atteggiamento di falso romanticismo; con la sua figura virile, schietta, e nello stesso tempo gentile, esercitava un vivissimo fascino sulle donne. Ma alla fine era sempre legato, come ~~come~~ ^{dicasi,} agli affetti primari, con una particolare fedeltà, anche quando poteva apparire disinvoltamente libero.

Era in realtà libero dai legami artificiali, mercantili. Un giorno, discorrendo con Carlo Cardazzo, gli chiesi come mai, lui che gli era tanto amico ^e che aveva lanciato al Naviglio lo Spazialismo, non fosse il mercante di Fontana, con un contratto chiaro. Mi rispose serissimo, togliendosi la pipa di bocca: "Non è possibile essere mercante di Fontana, il vero mercante di se stesso è lui". Dapprima questa battuta mi parve piuttosto strana: Lucio in quegli anni non aveva ancora avuto un grosso premio, e neanche un ^{vero} grande successo: regalava quadri e sculture a tutti gli amici anche ai giovani artisti che non conosceva, ma che gli chiedevano di essere aiutati: le sue opere non avevano raggiunto prezzi alti: che mercante poteva essere di se stesso? Era se mai un artista libero. Poi compresi meglio ciò che intendeva dirmi Cardazzo, il quale era anche lui un ^{intuitivo} ~~istintivo~~ e sapeva ^{conoscere} ~~lanciare~~ le persone: più che mercante di se stesso Fontana sfuggiva a ogni mercante perchè ormai, da solo, sapeva portare avanti e far diventare quasi mitica, leggendaria, la sua figura di uomo e di artista, ~~app~~ aperto, generoso verso i giovani. In questo ^{sensò} ~~verso~~ era anche scaltro. Ma pagava di persona: ^{questo} ~~è~~ non bisogna dimenticarlo. Il vero successo giunse soltanto negli ultimi anni: e fu un successo sudatissimo.

Ero con lui alla Biennale veneziana del '66, mentre preparava la sala voleva mettere un solo quadro, in un ambiente illuminato " Conta l'idea, un taglio, un gesto". Fingeva di non tenerci al grande premio, perciò viveva dei giorni in una tensione bruciante: era scuro in viso, teso; non aveva mai usato sotterfugi, nè compromessi, e anche ora appariva allo scoperto. Altro che mercante di sè stesso. Un uomo, che con la sua morte ha lasciato nell'ambiente *non soltanto* milanese, un grande vuoto: per l'esempio morale di ricerca, di lotta aperta?

Del resto, conversare con lui nello studio di Corso monforte , davanti al giardino, era molto bello, oppure vederlo al lavoro. Mi diceva "Credono che fare un taglio o un buco sia facile. Non è vero, scarto tanta di quella roba. L'idea deve attuarsi precisa".

Era, questa, la sua una poetica: che riscattava il gesto nell'assoluta perfezione di una idea, cimentata in uno spazio. L'indeterminato così alimentava un effetto empirico: percepito con pura intuizione ed estrema abilità nella tecnica.

Io, personalmente, amo ricordarlo mentre leggevamo in una sala una poesia dedicata a lui: aveva gli occhi lucidi, con uno stupore poetico.

La prima formazione

Che cosa apprese dal padre scultore? Alcune fotografie di opere plastiche rivelano che il padre era un artista orgoglioso dell'abilità del mestiere, che gli permetteva di ritrarre e di ricostruire le forme col più deciso dominio della materia. Certamente Lucio, nello studio paterno, sentì nascere fin da ragazzo l'amore per la scultura e anche per il prestigio artigianale, premessa a ogni linguaggio libero. La sua libertà di fantasia poggerà sempre sul dominio dei mezzi espressivi. In Argentina dov'era nato nel 1899, resta pochi anni, fino al 1905, quando si trasferisce a Milano; vi ritorna nel 1922 e già nel 1924 una sua scultura astratta è esposta a Rosario Di Santa Fé ciò rivela che già in quegli anni faceva ricerche non figurative, precorrendo il periodo che matura fra il '30 e il '34. Il padre influisce dunque, come esempio morale, per il rigore del mestiere.

Nel 1928 è ancora a Milano e frequenta per due anni i corsi di scultura all'Accademia di Brera, tenuti da Adolfo Wildt, del quale conserverà un ricordo di profonda stima.

Sul rapporto Wildt Fontana non è stato scritto ancora nulla: è un rapporto che criticamente risulta tutt'altro che secondario. Wildt non incide soltanto per la severità della tecnica: anche se presto si libera dall'influsso evidente di Wildt, ne risentirà come ovvio come premessa a certi altri sviluppi linguistici, in apparenza opposti allo scultore che portò il Simbolismo nel clima del Novecento.

Ci sono alcune opere plastiche di Fontana che possono considerarsi abili esercitazioni, sotto il diretto insegnamento di Wildt: Eroe che doma un cavallo presentato all'esame in Accademia nel 1928, un piccolo Torso e San Sebastiano opere del 1928-29. La bravura della modellazione, con

piani concavi e convessi tipici di Wildt, ⁱⁿ con una tensione li-
nearistica esasperata, superano (tranne nella testa del San
Sebastiano) l'insistito atteggiamento psicologico, che spesso
diventa un limite nel linguaggio di Wildt, perchè cade nell'e-
quivoco di un simbolismo come posa sentimentale. Erce che do-
ma un cavallo ricerca già un singolare movimento di struttura
plastica: i passaggi dei piani si modulano nella luce con una
sintesi che non rivela soltanto estrema bravura, ma già una
particolare tendenza all'ambientazione spaziale. Se il San
Sebastiano, pur essendo unitario nella evidenza plastica su
fondo piatto, resta più calligrafico, il piccolo Torso ~~porta~~ ^{del maestro!}
~~avanti~~ certi aspetti del linguaggio ~~di Wildt~~, non soltanto per
i richiami più profondi dei piani concavi e convessi, ma per
l'invenzione stessa dell'opera, già quasi al limite di una pura
astrazione, dove la luce ambigua si modula ^e ~~ma~~ si disperde am-
bientandosi. Non si tratta dell'atmosfera di origine impres-
sionista, o anche espressionista, che si spezza e si contrae
risentita in tocchi coloristici, ma di una tendenza della for-
ma ad aprirsi nella luce, a smussare linee e piani, pur mante-
nendo la ~~levigatezza~~ ^{levigatezza} del finito. Non a caso proprio Wildt, nel-
la sua scuola di scultura a Brera, faceva scolpire forme levi-
gate ~~ad~~ uovo: Fontana ha assimilato la lezione della misura in-
terna, dell'abilità di mestiere, ma comincia a muovere tutto
in un'ambientazione nuova, che è già richiamo spaziale.

L'insegnamento di Wildt non si ferma però a queste scul-
ture: da qui, tranne l'esempio di una prestigiosa maestria,
che sarà portata su un altro piano, potranno esserci soltanto
echi nel periodo delle forme novecentiste di Fontana, momento
non fondamentale. Wildt influisce più a lungo, anche se in mo-
do meno percettibile, sulla libertà di usare materie diverse
nelle sculture, sulla tendenza a far prevalere l'invenzione
dell'idea - eredità del clima simbolista - e soprattutto influ-

- Sviluppata

che altri, per una datazione posticcia, sostengono sia del '26, ma risente dell'insegnamento di Wildt, e ci riporta al '28

sce sui disegni linearistici.

Come ho già scritto per la "Mostra dei disegni simbolisti di Adolfo Wildt", da me allestita nel Salone napoleonico di Brera nel '68, la personalità di questo scultore appare infatti, nelle sue tensioni segrete e nei contrasti psichici, più dai di segni che dalle stesse opere plastiche: è una personalità che porta il dominio artigianale a un lucido controllo; sembra che odi il sensibilismo, l'ironia, la risata improvvisa, le nebbie indefinite, l'abbandono all'impulso: come indole, era dunque molto diverso da Fontana, che pure lo stimava. La sua serietà è allucinante, anche se nel fondo Wildt è certamente semplice, diretto, generoso. Ma per questo reagisce, e non gli basta la sola abilità della mano: fa intervenire sempre la mente, il con trollo, quasi nel timore di abbandonarsi; esaspera quindi l'abi lità stessa, per ottenere lucidità spettrali.

Ecco perchè il Simbolismo lo affascina: l'arte può diventare un fatto soprattutto mentale e lui aspira "all'idea" (come un giorno Fontana, in modo diverso, tenderà ai "Concetti"). Ma in questa fredda tensione, se ~~KK~~ a volte il pericolo di Wildt è l'artificio oratorio, l'allegoria più gridata, altre volte ottiene una efficacia plastica e una inventiva simbolista più segreta: nell'uso combinato e stridente del ferro e del marmo, nel fondo oro sui fogli, nell'uso anche di pietre colorate su marmo e ferro. I piani positivi e negativi, immersi nella luce, acquistano così espressività inquietanti.

Nei disegni linearistici di Wildt, ^{spesso} ~~a~~ volte con fondi e zone d'oro (nel gusto tipico del Simbolismo viennese), lo spa zio diventa astratto: la linea si modula scorrevole, evocando i piani, ^{suggerendo} anche i volumi, ma ribaltandoli in superficie; gli scorci stessi, appiattiti, diventano ambigui, ^s sfuggenti. Le pause, le zone di riposo, hanno in questi disegni

in Wildt,

maggior valore dei pieni: ciò implica, una chiarezza grafica, affidata al puro linearismo.

Ebbene, molti disegni di Lucio Fontana, anche in ^{epoca} periodo più tardi, hanno questa ^(con sovrapposizioni d'incontri) scorrevolezza linearistica, ~~aperta~~ ^{in modo} aperto: ~~che~~ ^{che} già precorre^{mo} certe esperienze spaziali e ~~che~~ presuppongono lunghi esercizi fatti con Wildt a Brera. Certamente, è molto diverso il carattere espressivo: Fontana è gioioso, sa ridere, pronto all'ironia ^{ottimista} ~~bonaria~~. Ma anche l'uso di materie di verse, in scultura e nelle tempere, certe zone d'oro sovrapposte sui fogli, e la libertà più estrosa, sorretta sempre dal più ~~pre-~~ ^{abile} ~~stigioso~~ dominio della materia, presuppongono il lontano insegnamento di Wildt: non dimenticato del tutto, anche se superato per altri risultati, per altre vie. Non a caso proprio Fontana, quando gli dissi che intendevo allestire a Brera una mostra dei disegni di Wildt, mi incoraggiò dicendomi che era giusto ricordarlo perchè era stato "un maestro". Volle inviare anche un telegramma di adesione.

L'invenzione dell'idea ~~antinaturalistica~~ resta a Fontana fino agli ultimi anni: ovviamente non gli deriva soltanto da Wildt, perchè passa attraverso le esperienze astratte, ma Wildt per primo gli fece sentire il fascino di una fantasia "mentale".

Alla Biennale veneziana del 1930 la Vittoria alata, in bronzo, segna da parte di Lucio Fontana una nuova ricerca: che si concreta nel gruppo di opere comprendenti anche Ragazza, Figura, Nudo di fanciulla. Ha superato la fase wildtiana dei piani concavi e convessi, e anche la modellazione con sfaccettature e linearismi risentiti per rompere la luce in una tensione espressiva: ora tende a volgere i piani delle forme in modo largo e continuo, calibrando i volumi con una purezza più chiusa. Questa nuova ricerca risponde al clima del "Novecento", che nei seguaci minori diventava già maniera accademica

ca, ma che in certe opere di Rambelli, di Arturo Martini, di De Fiori, di Marini in Italia, come del resto avveniva in altri paesi europei (basterebbero gli esempi anche pittorici di Picasso e, già da tempo, delle sculture di Maillol, a cui guardava lo stesso Fontana), nella sintesi volumetrica larga, nel volgere dei ^{piani} ~~giorni~~ senza accidentalità, assumeva una chiarezza ^{di forme,} ~~delle forme,~~ che riportava la tradizione di origine classica a nuove espressioni, formali. Si trattava di un clima diffuso in quegli anni: ~~per cui,~~ ^{quindi} non è il caso di fare troppi nomi, per gli incontri di Fontana: tanto più che questa fase risponde a un bisogno, di sintesi, ^{che sarà da lui} ~~che sarà da lui~~ ^{sempre} seguita, in modo diverso, ^{anche negli} ~~fino agli ultimi~~ ^{anni.} ~~Ma sarà pre~~ ^{Una tendenza alla} ~~sto superata,~~ ^{forma} per la urgenza di ~~altre forme aperte.~~ ^{aprirsi, di muoversi ambientandosi.}

Se però le due opere, Figura e Ragazza, eseguite nel 1930 (prima dell'Uomo nero), si risolvono in due severe esercitazioni volumetriche, di innegabile bravura, ma piuttosto accademiche, Nudo di fanciullo, più della stessa Vittoria alata, dinamica e tesa nel ritmo, indica un risultato plastico da ~~gran~~ ^{vero} ~~scultore:~~ la forma, ritmata ^{arsi} con ~~angoli~~ e tesi segrete nell'impercettibile movimento delle braccia e delle gambe in un sottile rapporto di ponderazione, rivela un'acerba vitalità racchiusa, con nuovo effetto espressivo.

Su questa linea di ricerca, anche se presto interrotta, o comunque variata, Fontana comporrà negli anni seguenti diverse altre opere: ma non tenderà più a questa chiusa calibratura di volumi, essenziale; modellerà in modo più accidentale e mosso, per rendere il divenire dell'esistenza.

Arturo Martini, più degli altri scultori, fa sentire ^{ora} il suo influsso: visibile, per esempio, nella sommaria modellazione della Testa di donna, del 1930-31, ^{terracotta risolta però} nell'insieme, con altri accenti, per la componente coloristica, originale di

X

X

oppure

Fontana, ~~e così~~ nell'altra variante di Testa, terracotta in oro e bianco (1932). Anche nel Pescatore, bronzo dorato e colorato del '34, non si può escludere certo ricordo martiniiano ^{per la} ~~nella~~ scioltezza del modellato: ma anche qui è diversa l'espressività di movimento e di colore.



Dopo la scultura della Vittoria ^{grande} ~~coi due cavalli~~, al "Salone della Vittoria" (progettata da Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico e Fontana) alla VI Triennale di Milano (1936), in cui i rapporti continuamente alterati rendono provvisoria ogni monumentalità, perchè ormai il rapporto col clima del "Novecento" è superato per espressioni più mosse e ^{ambiguamente sfuggenti} come del resto appare con chiarezza nella visionaria Vittoria dell'Aria, gesso colorato in oro e bleu, del 1934, ~~ambiguamente sfuggenti~~ ^{Fontana Temiera} ~~avrà~~ una ripresa di ricerca plastica non più a tocchi di ambientazione nell'atmosfera, durante il periodo in Argentina, dal 1930 ~~(?)~~ al '46. La mujer del marinero, del 1940 può ricordare nella sintesi del modellato il Martiri della Lupa: ma in Fontana tutto si muove con altro senso dello spazio, ciò si vede in Mujer con, dello stesso anno, contaminata nel modo più libero della sovrapposizione della maschera in altro materiale, con risultato espressivo più inquieto.

Hombre del Delta (1943), al Museo Municipal de Belles Artes di Buenos Ajres, riprende, nel nudo seduto, la forma volumetrica, calibrata e chiusa, del ^{primo periodo:} ~~tronta~~, ma ormai con una libertà di movimento, accentuato dalle gambe sospese in riposo.

Infatti nel '42, usando come materia la cera, in Suño de Toti, riprende e sviluppa, con accenti più castigati, le atmosfere già proposte da Medardo Rosso, al quale già nel '40, con Profilo di donna, rende un chiaro omaggio. Nel '45, il nudo di adolescente, Giotto, rompe ogni schema, acquista una pungente espressività per la deformazione e l'alterazione del ritmo

e dall'equilibrio statico: ma, come vedremo in un prossimo capitolo, durante il soggiorno in Argentina Fontana è tornato indietro, quasi alle ricerche della sua prima formazione, per particolari sollecitazioni ambientali.

Ovviamente ci sono molte altre opere su questa linea di figurazione, e non sempre sono significative in tutta l'attività dello scultore. Ma qui importa notare che proprio fin dal 1930, con l'Uomo nero e i relativi disegni e studi, Fontana trova la strada che più risponde alle ^{5.ve} segrete esigenze espressive: ecco perché è opportuno insistere sull'analisi psichica della personalità, per esaminarne la rispondenza o meno alle opere.

L'esigenza di sintesi, che lo aveva fatto tendere, nello stesso anno 1930, alla essenzialità volumetrica del Nudo di fanciullo, con piani che volgono ampi, senza accidentalità, nella forma quanto più pura ma cariva all'interno di vita, ora è ~~lui~~ da lui risolta in modo primordiale, nel contrasto e nel richiamo di masse, che risultano espressionisticamente sommarie, con violenza comunicativa. La larghezza dei vari disegni per l'Uomo nero e altri studi di figure primitive, fino alla composizione delle Vergini, del 1931, gesso grafite colorato, indicano senza equivoci questa nuova fase, dove anche il segno si scandisce, suggerendo grandi masse di chiari e di scuri, con espressività di lontane origini.

~~Certamente~~ Nel clima milanese di quegli anni, oltre a Wildt, ad Arturo Martini e agli altri scultori che avevano esposto alla Permanente nella prima mostra del "Novecento", Sironi si distingueva per la sintesi di un espressionismo primordiale, con cui rendeva l'angoscia e la solitudine dell'uomo nella civiltà di oggi, e per il respiro della grande parete:



~~Biennale~~

Fontana, già attratto, dopo Wildt dalla ricerca di una sintesi volumetrica, operata nel modo più vivo dai migliori scultori del clima novecentista, a cui presto si opporrà con un linguaggio più fremente nei tocchi e nell'ambientazione di luce, ora sente il richiamo di Sironi: il ritmo compositivo de Le vergini e il senso primordiale dell'Uomo nero ne indicano l'incontro; ma anche questa volta, si tratta soltanto di uno stimolo di partenza, perchè i risultati, nella vibrazione della luce, nel segno stesso più coloristico, ~~nel cromatismo solare~~, rispondono alla particolare tensione di Fontana.

Da qui anzi potrà sviluppare ^{la serie delle sculture in gesso e poi} ~~la~~ sculture a gran fuoco, in tocchi estrosi, rapidi: la forma si è già aperta alla luce, ~~ora~~ ^e può muoversi in un'ambientazione sempre più spaziale.

Ma questa prima sintesi sommaria, questa esigenza di costruire con larghezza, lo fa tendere, in quegli stessi anni - dal '30 al '34 - alla esperienza di ^{Composizioni} ~~forme astratte~~ o addirittura *informali*.

L'esperienza astrattista

La curiosità nel senso più alto, è amore per l'imprevisto, per la via ignota che può essere percorsa: Fontana portava questa sua curiosità metafisica alla continua sperimentazione, che lo rendeva inappagato della meta raggiunta.

L'arte diventava per lui un continuo fare: sperimentazione fantastica. Non a caso era sempre vicino ai giovani, incoraggiandoli nelle ricerche più nuove (il semplice elenco delle opere degli artisti, da lui acquistati, può diventare un documento indicativo delle sue preferenze, delle affinità di simpatie, ma anche della più accorta intuizione critica).

Verso il '30, le ricerche più vive a Milano si formavano attorno a Persico il quale, com'è noto, stimolò criticamente la Galleria del Milione, dove trovarono l'ambiente culturale più attivo, per gli incontri europei di mostre e discussioni teoriche, le nuove tendenze degli astrattisti italiani. Nel '32 il Milione esponeva guazzi e disegni di Léger, due anni dopo, ^{volta} per la prima in Italia Kandinsky, poi Albers. A questo clima di rinnovamento non figurativo partecipavano ^{low} Soldati, Veronesi, Licini, Bogliardi, Reggiani, Ghiringhelli, gli scultori Melotti e Fontana: spesso in una atmosfera di intransigenza mentale, con severe pagine di poetica.

Fontana non aderì ^{però} ad alcuna poetica astrattista: del resto, a differenza di altri, pur componendo delle opere ~~non si~~ ^{astratto,} figurative, ~~non tralasciò affatto di crearne,~~ ^{continuava a crearne,} contemporaneamente, di figurative. Questo atteggiamento, che smorzava ogni fanatismo, non poteva apparire ortodosso agli altri astrattisti: ma a distanza di tempo, si può invece capire che per Fontana si trattava di un arricchimento linguistico, di altre possibilità di ricerca, di sperimentazione, senza per questo fissarsi in una sola via o nel mitico contrasto tra X astratto e figurativo, quasi dovessero diventare due nuovi generi inconciliabili. Per Fontana insomma il significante poteva escludere il significato di rappresentazione, ma solo provvisoriamente, appunto come ricerca sperimentale, e viceversa, il significato figurativo poteva cedere alla purezza ^{significante} di linee X, colori, ritmi, espressività materica. Anche Picasso, che ha sempre superato ogni pregiudizio, mentre componeva in chiave di tagli cubisti una serie di opere, ne creava altre in cui la figurazione dell'oggetto non era scomposta, ma rappresentata nella sua integrità. Tanto nel caso di Picasso che di Fontana non si tratta ~~affatto~~ di atteggiamento equivoco, quasi volessero tenere il piede in due staffe; ma di libertà espressiva, spregiudicata.

Fontana poi, per indole, non ama la ricerca precostituita: la geometria, ^{tanto} amata da Licini, diventa per lui ^{una semplice} un'occasione emotiva, si muove, si spezza, si contrae. La sua esperienza astratta è quindi un chiaro precorrimiento del periodo spaziale: con risultati non molto diversi - anche se ^{non c'è più} hanno ~~annul-~~ ~~lato~~ l'oggetto di rappresentazione - dalle altre opere figurative di quegli anni, già per molti aspetti anch'esse in chiave

spaziale.

Comincia infatti con una serie di "tavolette grafite", ^{SU}
~~Ce n'è una datata '30 (?), grafitata su cemento colorato, a cui~~ ^{Ce}
~~ne seguono altre sette nel '31, (tav. da X a Y), e un'altra~~ ^{Sono diverse e qualitt}
del '32, ~~(tra quelle rintracciate)~~. La grafia su cemento indi
ca già un'esperienza di scultore: ma l'effetto di espressivi
tà della materia è sottilmente pittorica, e precorre le aspe ^{Ten}
~~rienze~~ ^{X dunque} del periodo informale. Lo spazio, in queste tavolette,
sembra indefinito, puramente emotivo: ma in realtà questa
apparente indeterminatezza è proprio la ricerca di Fontana,
il quale si affida al segno nel suo divenire vitalistico,
che sollecita la materia verso imprevedibili occasioni espres
sive. Sono viaggi spaziali che acquistano una specie di auto=
matismo, già ricercato ~~da Masson~~ e da ~~altri~~ surrealisti ai
tempi del manifesto di Breton. Fontana giunge a questa ricerca
per intuizione: ~~partendo~~ dall'esperienza dei grafiti figura
tivi, a cui ritorna dopo queste astratte.

La composizione si muove così per interni richiami spazia
li e materici, senza regole esterne: tutto sembra risalire ai
primordi di viaggi all'interno, quasi i labirinti dell'incon
scio fossero proiettati attraverso il segno-gesto: perchè que
sti viaggi implicano già - come avverrà più tardi con le ope
re in pieno spazialismo - la partecipazione emotiva del gesto,
che si attua come un "farsi" vitale.

A queste opere del resto Fontana guarderà, riprendendole,
proprio agli inizi dello spazialismo: sono, comunque, un ge
niale precorritamento, in un periodo in cui nessuno tendeva al
l'informale materico o segnico.

Accanto a questo primo gruppo di tavolette grafite ci
sono altri fogli con segni a china che ne richiamano con va=
rianti i ritmi emotivi, e subito dopo si giunge ~~alle tre~~
^{al gruppo di}

astrate,

sculture, i cui originali erano sagome in cemento, con grafiti, dai contorni variamente mossi.

Si è parlato, per Fontana, di tendenza barocca: è un termine, ^{come ho detto,} che ~~mentre~~ coglie un aspetto fondamentale di questo artista, può generare equivoci. A parte il fatto che è sempre più opportuno lasciare i termini che designano una particolare tendenza stilistica all'epoca che storicamente ne giustifica i vari caratteri (non credo, da parte mia, ~~agli ioni (?) di D'Ars (?)~~, per cui il barocco sarebbe una costante che riprende in certi periodi: si tratta sempre di linguaggi diversi perchè diverse sono le strutture sociali e tutto il costume ^{varie} delle ~~diverse~~ epoche, anche se esistono delle somiglianze generiche) nel caso di Fontana tutto diventa più chiaro se si tiene presente ~~che~~ la sua esigenza di purezza, la semplificazione estrema dei mezzi espressivi, il bisogno, spesso, di parlare a bassa voce, quasi in sordina (queste tavolette grafite ne sono esempi, ma ce ne sono molti altri in tutta la sua attività): naturalmente, la forma diventa sempre più aperta, fino alle più ^{varie} ambientazioni spaziali. Ma ciò implica tutto un percorso che non sempre è barocco: ^{si rivela} ~~no~~ spregiudicato, nella ^{continua,} ~~ricerca, con vitalità.~~

alle "costanti" di ritorno

estrosa

Insomma l'aspetto barocco in Fontana può essere il più vistoso: non è però l'unico, perchè altri aspetti più segreti e interiori, nell'esigenza di purezza e anche di silenzio, persistono fino agli ultimi giorni della sua vita.

Queste sculture sagomate e mosse nei contorni avrebbero potuto risultare freddamente calligrafiche: invece s'impongono per la vitalità del ritmo, che dall'interno dell'espressione stessa richiama gli spazi con una dinamica ^{festosa} ~~estrosa~~: specialmente la scultura della raccolta Pizzi - nella copia unica in bronzo dorato - ma anche l'altra in cemento verde e bianco,

rivelano che l'astrattismo per Fontana è diretta, immediata possibilità d'espressione lirica; inventata per impulso.

Il più numeroso gruppo di disegni e di sculture astratte è del '34 e indica una ricerca più costruttivista: i piani hanno ~~hanno~~ acquistato larghezza di superficie geometrica, con angoli più netti. Si è fatto, come influsso culturale, il nome di Archipenko, da cui Fontana in questo periodo sarebbe stato attratto. Ma non c'è un influsso particolare di Archipenko: c'è piuttosto il clima di ricerca astrattista sul piano internazionale, sotto l'influsso del cubismo, dei costruttivisti russi, e in genere degli sviluppi di un'arte intesa come pura percezione visiva dell'ambiente del "Milione". Basta ^{pensare alla} ~~elencare~~ la successione delle mostre ^{durante quei primi anni} ~~in questa~~ galleria, ^{nella} sotto l'influsso di Persico, per accorgersi da quali stimoli Fontana, che ormai non poteva essere estraneo a quel clima perchè esponeva anche lui nelle sale di Via Brera, fosse sollecitato.



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 ^{di sculture} (che sembra più costruttivista e geometrico, è una variante, sia pure un poco più distaccata, delle precedenti tavolette e sculture grafite. Ci illumina, in questo senso, la serie dei numerosi schizzi e disegni, Progetti per sculture: qui la vitalità ritmica, nei richiami degli spazi, rivela che le idee sono illuminazioni emotive; con la costante esigenza ^{verso} 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, sempre ravvivate da colori (anche il grigio, il nero e il bianco assumono valori coloristici) o da elementi non geometrici, è facile accorgersi che si tratta di un costruttivismo ~~astratto~~, caldo di tensione emotiva, di estrosa urgenza già spaziale nel bisogno di ambientazione. Accostate, l'una all'altra, nel loro insieme, queste sculture si rivelano meglio, quasi come un'opera sola rispondente a un momento di ricerca, ~~serena~~, che non annulla affatto la vitalità del "farsi": fin dalle prime tavolette grafite del '30 a queste ultime "presenze" del '34, è un ^{limpido} ~~chiaro~~ preannuncio dello spazialismo, che Fontana svilupperà con chiarezza dopo il '46.

Non si tratta dunque, come da altri è stato detto, di una momentanea esperienza, ^{di valore negativo,} quasi di un disguido, ma di una ricerca che risponde a una componente fondamentale del linguaggio di Fontana, tanto che più tardi la riprenderà 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 astrattista, altre immagini in terracotta a colori, in gesso o in cemento colorato; da qui in seguito passerà alla scultura a gran fuoco, dopo i soggiorni ad Albisola e a Sèvres.

La terracotta col motivo di figura bianca e nera del 1931, più dell'altra terracotta, Figure nere, dello stesso anno, richiama, soprattutto nel relativo disegno, il linguaggio dell'Uomo nero: la sintesi sommaria tende a bloccare personaggi di espressività primitiva. Ma si fa strada nei contrasti cromatici e nella scabrosità delle superfici che tendono a diventare masse, il problema del rapporto tra volume coloristico e luce atmosferica, tra blocco che si apre sempre più e ambientazione. Le amanti dei piloti, pure del 1931, accentuano questa ricerca di ambientazione coloristica: è una scultura larga dove il risultato lirico è ottenuto dal senso rupestre della materia scabra, degradante, ma nell'aspirazione al cielo, allo spazio. In Donna alla finestra dello stesso anno l'esaltazione cromatica in blu rende quasi astratta la scabrosità luministica della terracotta, colorata, con acuto effetto espressivo.

Fontana, su questa via, non può non accostarsi a Medardo Rosso, ma con accenti più acri, già espressionisti.

[Superando l'idea di scultura a tutto tondo, accentua come del resto nelle tavolette grafite o nelle sculture astratte, il senso pittorico, ponendo lo spettatore, secondo i suggerimenti di Rosso, da un solo punto di vista, come davanti a un quadro: in modo che il rapporto tra luce e colore e ombra possa rendere una particolare atmosfera espressiva. Questa ricerca dalle Figure nere a Gli amanti, cemento colorato, a Le ospiti, gesso colorato del '33 può sembrare contraria alla libera espansione spaziale, a cui tende sempre Fontana: ma è già

atmosferica

un'accentuazione ~~di ricerca spaziale~~ il passaggio sempre più evidente da una scultura come forma chiusa - nell'esempio del Nudo di fanciullo - a una scultura che diventando di tocco; anche se si attua come un rilievo attorno a cui non si può girare - stabilisce un incontro più vario tra forma aperta, volume suggerito dal colore e ^{la} luce atmosferica. Le Ospiti ~~Sono~~ un limpido esempio di questa ^{la} ~~ricerca~~ ^{tendenza!} segna già, per la libertà espressiva, ritmata con analogia musicale, uno dei risultati più poetici tra i linguaggi europei di quegli anni. Bagnante, ~~altro~~ cemento colorato del '33, rivela invece una ^{tendenza} ~~tendenza~~ più espressionista nella resa del carattere caustico, nell'acredine solare di un motivo di rappresentazione in bianchi e neri e in deformazioni pungenti: la scultura per Fontana, ormai in aperta opposizione al 'Novecento', perde ogni monumentalità oratoria, diventa vita di tutti i giorni, quasi in un precorrimiento della "pop-art": il disegno preparatorio, inventato con sottile estro, rivela ancora di più la tendenza alla spazialità di compenetrazione ambientale, ma in un modo che si può dire opposto all'impressionismo, perchè la linea ha un andamento continuo, senza fratture atmosferiche: in un linguaggio nuovissimo, c'è il ricordo delle prime esperienze grafiche fatte con Wildt.

In Signorina seduta, del '34, elogiata con entusiasmo da Persico, questa acredine espressionista appare meno pungente per l'equilibrio compositivo dei volumi linearistici: ma il risultato, anche qui, è opposto a ogni naturalismo monumentale, perchè, come in tutta la serie di queste opere in gesso o in cemento colorato, il contrasto del bianco e del nero suggerisce astrattamente la dimensione volumetrica, che vive dunque di un valore coloristico emotivo, provvisorio nel divenire dell'attimo.

Un espressionismo ^{più} ~~ancora~~ primordiale, tanto da ambientar

si all'aperto, come rocce sulla terra tra foglie e arbusti, rivelando nel 1935-36 le serie di terracotte colorate, nel giardino ~~si apriva~~ Mazzotti ^{ad} Albissola Mare: raffigurano Leoni, o altri elementi ~~figurativi~~, intesi come prodotti organici o variazioni della terra stessa, con cui si confondono senza limiti netti. L'effetto è di un espressionismo materico che precorre l'informale, con una larghezza di respiro e di ambientazione, tipica di Fontana: il quale, come si vede, non si accontenta mai della meta raggiunta e rinnova con altre stimolanti, estrose ricerche il suo linguaggio. La testa di Medusa in "grés nero", del 1936, presentata alla terza Quadriennale romana, fa parte di tale clima espressivo, nella ^{'Amplissima} ~~larghezza~~ di una maschera il cui volume è suggerito, nei vari piani e meandri, dal tocco coloristico.

Questo incontro ad Albissola, con Mazzotti, ~~si apriva~~ ^{si apriva} per la ceramica, si aprivano già a molti artisti, ~~(indicare la tradizione dei Mazzotti)~~ ^{perché Tullio Mazzotti, o d'Albissola, avendo aderito da tempo al Futurismo, aveva chiamato nella fabbrica scultori e pittori d'avanguardia)}

fa orientare Fontana verso un nuovo sviluppo di scultura a gran fuoco: dopo Albissola va infatti nel 1937 a Parigi, invitato dalle "Manifatture di Sèvres", dove esegue una serie di ceramiche.

Assimila subito tutte le possibilità tecniche di questo particolare genere di scultura, e con prestigiosa maestria usa il colore degli smalti in funzione della rapidità dei tocchi: le immagini figurative, deformate nella dinamica espressiva, sono portate ai limiti quasi astratti, tanto il motivo di rappresentazione è sentito da Fontana come pretesto vitalistico.

La numerosa, originale serie di sculture a gran fuoco preannuncia dunque, nel movimento dall'interno dei vari elementi che tendono ad espandersi, ad ambientarsi, lo spazialismo: perchè sono opere già spazialmente attive.

Tutto questo è da tener presente: quando Fontana porterà il segno-gesto alla rottura della superficie del quadro, svilupperà in altro modo questa ansia di vita, questa dinamica espressiva ~~esperienza~~ che fa sentire sempre le mani, il gesto, nell'urgenza di una ~~di-una~~ fantasia che si attua senza limiti esterni.

Da La conversazione, del 1936, omaggio a Medardo Rosso che aveva eseguito Conversazione in giardino, a I delfini, a Fondo marino (1936), alla serie delle Farfalle, ai Leoni e ai vari animali del '37 e '38, ai Flori, ai Cavalli (1938) fino alla Battaglia di cavalieri, eseguite nel dopoguerra, Arlecchini, Guerrieri ~~(1941)~~, fino alle animate scene sui piatti, Lucio Fontana, con la più spregiudicata libertà fantastica, porta la ceramica a una invenzione lirica ricca di umori, di vitalità, di estro.

Il colore, negli smalti più squillanti, o smorzati ~~del-~~ ^{dal-} l'ingobbo opaco, non ha nulla di naturalistico: è astratto, nella colata di gialli sulforei, di viola, neri, grigi, bianchi, rosa, verdi, oppure in oro o argento; ma sempre in modo che la rapidità del tocco, costruttivo dall'interno ~~della~~ nella corsività di un ritmo panico, non sia frammentata ^{anche} dal colore, che per ogni scultura a gran fuoco, si risolve in poche, larghe tonalità fondamentali. Tutto acquista così l'immediatezza ~~estinat-~~ ~~naturalistica~~ di creazioni fantastiche, in cui il motivo è soltanto un pretesto perchè si concreta in fughe di analogie musicali, in festosa vitalità di colori e ^{di} tocchi.

E' nato così, per chi non capiva l'alto valore poetico di queste sculture, il mito di un Fontana "decorativo": dando a questo termine accenti dispregiativi o comunque limitativi. E'

il caso dunque di chiarire , senza equivoci, nel prossimo capitolo, il concetto di decorazione e il rapporto tra decorazione e arte.

Ma qui occorre dire che , su questa via , anche nel più intenso periodo spaziale, farà la serie di Deposizioni, e soprattutto i vari bozzetti e studi per la quinta porta del Duomo di Milano:



qui la foga espressionista ^{la tensione} quasi in sequeze di fiamme, che riprendono nel
 modo più nuovo ~~l'intensità~~ gotica ^{sempre} rivela come Fontana non fosse portato
 all'effetto gioioso: sa esprimere la tragedia dell'uomo, le sue lotte i dolori. ^{sentiva} La figura di Cristo, nelle diverse Deposizioni, è contorta, macerata, non
 per ricerche coloristiche o di luce in frammenti, ma per rendere l'estrema
 sofferenza; riduce così il cromatismo a poche macchie che spezzano di più
 la forma, e rende, coi tocchi concitati, l'espressione più ^{acuta} intensa nei contra-
 sti, dando alla luce stessa una vivissima risonanza interiore.

I vari bozzetti per la porta del duomo, su questa via di ricerca,
 mentre tendono all'ambientazione gotica nel carattere di tutto l'edificio,
 rivelano in modo ^{originale} ~~eccezionale~~ come Fontana sentisse profondamente il rapporto
 con l'architettura: dalle prime idee in schizzi rapidi, ai vari studi di par-
 ticolari, alla serie dei bozzetti definitivi, il ritmo sempre mosso, la tens-
 sione degli spazi, l'intensività espressiva, che tende a penetrare interior-
 mente e non a risolversi in ^{esterni} ~~scenari~~ effetti di gioco atmosferico (i vari ^{*}
 ritratti e le particolari scene in varie formelle ne danno conferma)- rendo-
 no questi studi per la porta tra le opere più significative di tutto il duomo.

SPAZIO ATTIVO E DECORAZIONE

Un tempo non esisteva dualismo tra decorazione e arte: c'era anzi assoluta identità fra i due termini, perchè la pittura o la scultura tendevano ad ambientarsi in particolari spazi architettonici. In certi periodi non ci fu neanche contrasto fra decorazione e struttura: non si trattava di sovrapposizione ornativa, che si potesse spostare a piacimento, era una decorazione già in funzione strutturale. Dalle metope dei ^{Templi} ~~vasi~~ dorici, alle Cariatidi, ai fregi dei timpani greci, alle sculture dei pilastri nelle basi liche romaniche e gotiche, agli affreschi in determinati spazi architettonici, la decorazione fu arte spaziale che partecipava agli ambienti. Non sempre, ^{nello stesso Rinascimento,} ~~anche nel passato,~~ artisti anche grandi furono dei veri decoratori: sentirono i rapporti dello spazio assegnato dai committenti, ma non ^{la spazialità} ~~quello~~ 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 Maseri, ^{riscono a trovare il più} ~~per l'intimo rapporto tra~~ spazio attivo, ^{la} e decorazione pittorica.

^{E' noto che nel} Nel periodo barocco la decorazione divenne anche più attiva, nel bisogno di dilatarsi spazialmente: quando non fu sovrapposizione aggiuntiva, ma nacque e si sviluppò in funzione appunto di integrazione ambientale, raggiunse i valori più vivi.

Piazze barocche, ambienti, giardini, fontane rendono lo spazio ^{dinamico} attivo. Borromini ottiene lui stesso, architetto, nel movimento spaziale degli ambienti, la più alta vitalità decorativa, con invenzione fantastica acutissima. Ma ~~spesso~~, proprio per questa esasperazione, ~~attivamente decorativa,~~ quando ~~non~~ siano diversi gli ideatori e gli esecutori, la decorazione comincia a subire una crisi, per sovrabbondanza: gli artigiani hanno un'abilità sorprendente nel decorare, ma già ^{in la} ~~comincia a farsi sentire~~ il

X
dell'architettura palladiana,
X

dissidio tra arte, nel senso più inventivo, e decorazione.

Naturalmente, ^{mentre} ~~quando~~ finiscono le botteghe d'arte e si afferma il Romanticismo, che considera l'attività estetica come espressione individualistica, il concetto di decorazione cade in crisi: tanto più che tutti i seguaci del quadro storico, che ^{lega} ~~unisce~~ certi romantici alla tradizione neoclassica, anche quando dipingono pareti, non sentono più i valori dello spazio ambientale. La decorazione ~~resta solo, già~~, nell'Ottocento, ^{tra gli} ~~tra~~ artigiani che ornano con stucchi e pitture, quasi sempre a tempera, stanze e ambienti: ~~ma ormai~~ senza la fantasia creatrice e soprattutto con aperto dualismo tra struttura e decorazione.

X
di un tempo

Nasce da qui il valore dispregiativo con cui di solito, davanti a un'opera che non si ritiene poetica, si usa la frase: "E' decorativo", "E' decorativismo". ^{Si tratta di} ~~È~~ un pregiudizio ancora diffuso, che ormai non significa nulla. Nel caso di Fontana, ^è ~~è~~ improprio.

assolutamente

Fontana infatti, fin dalle prime tavolette astratte, ha sentito per intuizione l'identità tra decorazione e arte: per ché ha considerato sempre il rapporto di uno spazio attivo, a cui partecipa la scultura; deriva da qui l'esigenza coloristica, che gli fa superare, a un certo momento, i limiti generici tra pittura e scultura.

non figurative

X

Spazio attivo significa per Fontana continua ambientazione: rapporto, sia pure attraverso il ^a calore emotivo, tra i vari elementi di un'opera e lo spazio ^{ambientale} ~~attorno~~. Non a caso sente la necessità, quando espone queste sue sculture o i vari Concetti spaziali, di sistemarli in determinati ambienti: alla Biennale veneziana del '66 mi diceva di voler ^a esporre un solo "taglio", ma ambientato in uno spazio ellittico. E non a caso ~~tutta~~ la sua arte, ^{Cercando di superare} ~~superando~~ la pittura o la scultura da cavalletto, tende ad attuarsi nel movimento di ambienti spaziali: ~~da quello al~~

dalle decorazioni

in grés sulla facciata del palazzo di via Senato, al 38
primo ambiente spaziale ~~detta~~ nella galleria del)

mei disegni
Naviglio, del 149, ai ^{Vari} "grovigli luminosi" e ai segni ~~negli~~ aerei
ambienti, della Triennale, alle decorazioni in ceramica ma
~~in certe facciate come quella di Via Senato a Milano.~~

Proprio in queste opere la sua invenzione fantastica più ~~XX~~
nuova e ~~alta~~ fa coincidere, nel concetto di spazialità attiva,
decorazione e arte.

Ma l'accusa di decorativo, nei riguardi di Fontana, oltre
che a questi ambienti spaziali, si riferisce alle sculture
a gran fuoco (~~oltre che~~ ^{e anche} ai quadri con buchi, strappi o tagli).
Questa accusa proviene, ovviamente, da chi non vuole o non può
capire il linguaggio di Fontana.

X
Si ritengono infatti decorative, con disprezzo, le varie
ceramiche, proprio perchè antinaturalistiche: ~~perchè~~ ^{infatti} le forme ~~XX~~
aperte, spesso ^{deformate in modo inconfondibile,} ~~al limite dell'astratto~~, sono accese nei tocchi
e nei colori squillanti.)

la deviazione
Contrasto con
Pur essendo opere spostabili, tendono ^{quindi,} ~~già,~~ ^{ho già} come ~~si~~ detto,
a una spazialità ambientale; se ^{proprio} ~~vogliono~~ ^{ma} considerarle decorative,
diventa un altro pregio, un'altra qualità positiva, ^{non in} ~~oltre a quel~~
la ~~XX~~ pura creazione fantastica.

Di là dagli inevitabili momenti di sorta creativa, come av-
viene a qualsiasi artista anche grande, nella serie delle scul-
ture a gran fuoco Fontana è infatti liricissimo, estroso, vario:
come, con accenti solo in apparenza molto diversi, lo sarà nel-
la serie dei Concetti spaziali, inventati con la fantasia più
accesa.

Fa dunque della vera decorazione proprio mentre crea dell'arte
~~vera arte: di respirare spaziale.~~

L'attività in Argentina e il "Manifiesto Blanco"

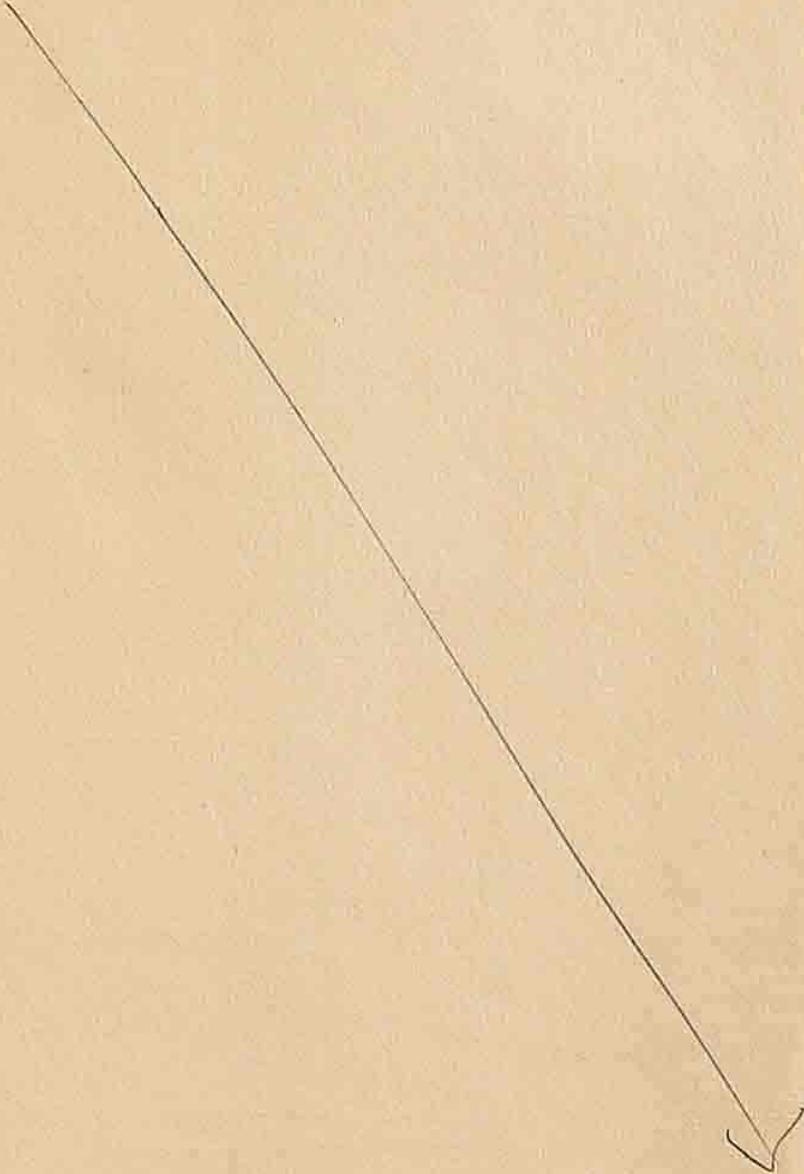
In Argentina, dove ritorna nel 1940, Lucio Fontana, per diversi anni, "si lascia andare": nella bozza della lettera all'amico "Gianni", c'è una frase che se pure cancellata, spiega il suo stato d'animo: " Il lasciarmi andare di Buenos Aires per vincere tutti i primi assoluti di scultura di quella nazione".

Certamente l'influsso del padre, che nelle lettere ^{aveva} spesso ~~richiesto~~ ^{richiesto} a "non perdersi tra le nuvole", e l'orgoglio del dominio di un mestiere abile, lo stimolano a fargli riprendere le esperienze della prima formazione: anche perchè in Argentina, l'influsso di Medardo Rosso, di Arturo Martini o di altri scultori del "Novecento" italiano, poteva costituire ^{una} ~~vera~~ novità. Fontana per anni è preoccupato di vincere qualche "becca", o borsa di studio, e di arrivare primo in ~~certi~~ ^{molti} concorsi, per cui è preso soprattutto da problemi di abilità tradizionale: la monografia di Juan Zocchi, edita a Buenos Aires nel '45, riproduce opere figurative che, in genere, indicano poco l'apertura verso la libertà dello spazialismo. Forse ciò è anche dovuto alla particolare scelta del critico. Ma ~~certamente~~ ^{e' anche vero che} dopo che Fontana ^{Soltanto quando integra nella} riesce a creare la scuola d'arte di Altamira) sta a contatto con giovani allievi, è sollecitato in modo nuovo: si accorge che prima "si era lasciato andare" e, avviandosi al clima del ^{Manifiesto} Blanco, fa molti disegni quasi automatici, vetrine già spaziali, ceramiche più mosse. Negli anni precedenti non mancavano diverse sculture a gran fuoco molto libere: ma nel complesso, i primi anni del soggiorno argentino indicano una sosta, in Fontana che si riprende poi a un tratto con la più spregiudicata libertà di fantasia.

Ho già accennato a ^{varie} ~~diverse~~ opere in cui, con accenti diversi, ripropone certi motivi di scultura chiusa, sotto l'influsso di Martini o del "Novecento" tra queste, La mujer del marinero si riscatta per una espressività primitiva. Altre volte si ricollega a Medardo Rosso, con effetti antiformali, di valore atmosferico. Continua però come dicevo, fin dal '40, anche la scultura di tocco, in chiave di ~~espressionismo~~ lirico e di ambientazione spaziale: La Novia è una figura in cui la vitalità dei tocchi coloristici assume accenti di apparizione visionaria; con l'altra testa di "Medusa", del '41, riprende la scultura a gran fuoco, con una corposità plastica resa astrattamente allucina-

ta dal colore degli smalti. In Mujeres ante el espejo (1940) il rosso acceso delle figure che si ambientano nel movimento di una materia già informale, dove lo specchio si confonde allusivo, acquista una caustica immediatezza contro ogni schema di forma chiusa. El obispo, La Virgen y el Niño, La Ospitalità^{Ad.} del 1940, sono altre ceramiche espressivamente intense, che ci riportano con ~~alti~~^{nuovi} accenti alle più antiche tradizioni popolari.

Combate indio è un'altra scultura a fuoco in cui il movimento estroso dei tocchi e del colore indica l'urgenza di un ritmo vitalistico, aperto ai richiami ambientali; e



La batalla (1941) è un bassorilievo dove l'espressività si affida quasi alla più corsiva grafia, con impercettibili ma risentiti movimenti di piani decisamente antiformali.

Si giunge così alla vivacità espressionistica di El juicio de Salomón, del '41, in cui la modellazione si muove nell'evvidenza del tocco più nudo e libero; al Busto di Chico (1942), ~~intensamente~~ ^{acutamente} espressivo nella sommarietà plastica; alla accen ^{Fontana} ~~tuazione~~ vitalistica di Vaso con ~~Figura~~ (1944) e al pungente, ^{di figura o} ~~acre~~ ^{all'} ~~Espressionismo~~ ^{di} La mujer de Lot (1945).

Certamente ha composto molte altre sculture di tensione ^{già} ~~più~~ spaziale, se nel '46, l'anno del ^{H.M.} Manifesto bianco, il disegno Tristeza y dolor ^{assieme ad altri} è già nella linea di un deciso automatismo surrealista: il segno diventa ~~un~~ viaggio all'interno, nelle zone segrete dell'inconscio, con richiami ^{di altri} ~~(spaziali)~~; da qui si svilupperanno più tardi i grovigli luminosi, sospesi, o le altre ambientazioni spaziali di effetto surrealista.

E' importante notare che Fontana è tra i primi a riprendere il Surrealismo automatico: premessa all'esaltazione del segno-gesto e della pittura di azione. Non si interessa al Surrealismo d'immagine, con prospettive inquietanti, di effetto onirico, ma ~~in composizioni~~ mentalmente distaccate; riprende l'urgenza di un automatismo irrazionale, che gli farà sviluppare lo spazialismo.

Altre due immagini inedite, del '46, sono indicative di questa ricerca: ~~già spaziale~~ Trajes de Fiesta, "vidriera ^{que} ~~che~~ Harrods exhibe sobra la calle Florida, creada par Lucio Fontana", e un'altra Vidriera para Harrods: il fatto che si tratti di allestimento di vetrine, in questo caso non è un limite. ~~Interessa notare che~~ Fontana, in ^{tal} ~~queste~~ composizioni, crea già ambienti spaziali, con una inventiva fantastica originale, che annuncia lo sviluppo dello spazialismo.

Si può capire dunque, senza equivoci, come diventi nel '46 l'ispiratore del "Manifesto bianco", firmato ~~anche~~ da alcuni suoi allievi.

"Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere" ^{del '46}

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

La vita tranquilla è scomparsa. La nozione del rapido è costante nella vita dell'uomo.... L'uomo si fa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità... L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta, abbordiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio".

Riecheggiano in queste frasi, gli accenti dei manifesti futuristi, soprattutto di Boccioni, il quale aveva già, fin dal 1910, ~~preveduto~~ ^{affermato} la necessità di un'arte dinamica, rispondente alla nostra civiltà ~~in~~ meccanica, in continuo movimento; e mentre, ~~aveva~~ ^{liberava} col manifesto del 1912, ~~liberato~~ la scultura dai vecchi materiali - invocando nuove materie con la più assoluta libertà - ~~aveva distinto~~ ^{distingueva}, nell'unità di spazio-tempo, e quindi della quarta dimensione, il moto accidentale dal moto universale.)

In altri scritti, Fontana si richiama proprio a Boccioni, che ammira anche per il vitalismo espressivo.

Ma in questo "manifesto bianco", di là dall'idea di spazio-tempo e della necessità di nuovi materiali, si intende seguire una via diversa da quella boccioniana, alla cui radice

era una teorica mentale che lo portava spesso a razionalizzare. Qui c'è stato di mezzo il Surrealismo, si esalta l'irrazionalità del subcosciente, e la materia stessa si identifica col divenire della natura: "noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi... Ci troviamo così vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia...
La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile".

Questo atteggiamento, quale appare nel manifesto, può considerarsi già informale (anche per l'espressività autonoma della materia), e risponde ~~piuttosto~~ alla personalità di Fontana: il quale, nello stesso anno '46, riprende certi motivi del periodo astratto, ~~ma~~ ^{numerose} quelli preinformali.

C'è una ^{numerose} (serie di altri disegni) ~~di Fontana~~ ^{di Fontana} ~~nel volume Lucio Fontana-Cancetti spaziali (Firenze, 1970)~~
 in cui questa avventura spaziale, ricollegandosi appunto alle tavolette grafite del primo periodo, ~~attua~~ ^{di sospesi} si concreta come pura energia grafica o come idea ~~che suggerisce~~ ^{di sospesi} equilibri di spazi nell'indeterminata lirica.

'31,

Il segno ~~della tav. 4~~ ^{grafiti} ~~(I di Fontana)~~, ricordando ~~la~~ ^{spinta interna in} ~~che~~ ^{richiami dall'inter}
~~voletta grafita del~~ ^{ora} ~~(31)~~ ~~si~~ ^{oppure, altre volte, si concreta in} ~~attua~~ ^{analogue di} ~~come~~ ^{che} ~~richiami~~ ^{si} ~~dall'inter~~
~~no, in analogie~~ di spazi che tendono ad espandersi e fanno intuire altre dimensioni; ~~nella tav. 4~~ ^{analogue di} ~~(I di Fontana)~~,
 negli ~~equilibri sospesi~~ ^{analogue di} degli spazi, in contrappunti musicali, ~~si~~ ^{che} valgono, con fantasia varia, di elementi inventati, idee di altri spazi: viene in mente l'amore che Fontana ha sempre avuto per il mutare delle nuvole, che il fratello Zino ~~portava~~ ^{fotografava}

4

per lui, nel periodo argentino, in migliaia di riprese.)

Ma in queste macchine aeree, sospese, ci sono dei punti ritmici precisi, da cui tutta la dinamica prende vita per ^{dilatarsi} ~~dileguarsi~~ fino all'indeterminato.

X Sono certamente tra i disegni più poetici, più tesi nell'inventiva estrosa, dell'attività di Fontana e tra i più significativi ^{delle tendenze irrazionali} ~~dell'arte~~ di questi ultimi venticinque anni.

In altri fogli, pure del '46, i viaggi all'interno si attuano mediante segni di pura energia automatica, senza possibilità di schemi, come grovigli che fa^{mo} sentire, in altri spazi, la tensione gestuale.

L'accusa dunque, a questi disegni, di apparire non tanto automatici ma addirittura "nevrotici", diventa criticamente inopportuna: Fontana è stato sempre lontano da ogni effetto di nevrosi; si tratta di ricerche affidate al segno che viaggia, finchè possibile, senza interventi o lucidità mentali, con un automatismo da non intendere mai alla lettera ma come possibilità di liberazione antiformale.

E' certo che dopo queste esperienze, quando Fontana, nell'aprile del '47, ritorna in Italia, può formare ormai nuovi gruppi e chiarire coi risultati delle opere il suo spazialismo.

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 i caratteri fondamentali di tutta la sua attività grafica.

E' noto che la grafia, sui vari fogli, tendente alla forma chiusa o alla forma aperta, lineare o con chiaroscuro, ^{con} segni staccati o continui, assume sempre 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, ^e le più nascoste aspirazioni, finiscono col tradirsi: la grafia diventa insomma una involontaria confessione.

Ma persistono ancora, nel giudizio ^{sull'}attività grafica, dei miti da superare: c'è, per esempio, il preconcetto che il disegno debba essere soltanto quello ^{della} forma chiusa, che risale alla tradizione toscana, dal Pollaiuolo a Michelangelo; è invece una particolare tendenza disegnativa, che trovò nel Rinascimento fiorentino geniali artisti, in funzione di una definizione plastica della forma, carica di vita. ^{però} Esiste (un'altra tendenza grafica, ^{verso la} forma aperta, in cui il disegno non è definizione di contorno o di modellato chiuso, ma si attua in apparenza più indefinito perchè in funzione dell'atmosfera coloristica: i contorni e le linee sono come sommersi, tendono ad espandersi, sembrano addirittura confusi: ma i valori dei rapporti, ^{meno} ~~meno~~, appunto perchè tendenti alla vibrazione di luce-colore, ^{sempre} esistono ~~sempre~~ ricercati con sensibilità ^{pittorica} coloristica. È la tendenza che, per esempio, ~~si~~ ~~attuata~~ si attua con Giorgione, Tiziano - un tempo accusati di "non saper disegnare" - fino a Guardi,

incisivi

che spezza ogni contorno e fa vibrare segni quasi come puntini, per rendere la mobilità della luce ^{e giunge fino} laggiù, a Turner, agli impressionisti, a Medardo Rosso.

Ma nello sviluppo dei linguaggi del nostro secolo - da Seurat ai simbolisti, agli espressionisti, ai cubisti, fino al Surrealismo e all'informale - questa distinzione tra grafia tendente alla forma chiusa e grafia di forma aperta, non è più sufficiente: ^(dopo avere deformato) ~~eliminata~~ e, ^{o eliminato} spezzata, ~~deformata~~ la figura ^{è dopo avere} ~~aperta~~ la strada al segno automatico, ci sono altre tendenze, più o meno ⁱⁿ ~~in~~ contrasto, che rendono complesso l'esame grafico.

Oltre Seurat, che apre la ricerca di un rapporto tra segno pittorico e dimensione spaziale del quadro, ~~con~~ i simbolisti (~~o con~~ ~~si rinvia~~ ~~Wildt~~) furono i primi a concepire la grafia, spesso linearistica, come evocazione di stato d'animo, ma con ribaltamenti e "anomalie" che fanno già intuire altre dimensioni, di carattere psichico; ~~Gli~~ espressionisti non hanno poi alcun interesse alla coerenza spaziale, rompono più decisamente ogni armonia di prospettive e di forma, chiusa o aperta che sia: nelle figurazioni tendono a deformare per rendere aggressivamente il carattere; ma con queste deformazioni, anche lo spazio appare inquietante, con interni contrasti. Quando poi l'Espressionismo, con Kandinsky, diventa astratto, il disegno ~~diventa~~ ^{macchia} ~~anarchica~~ o segno, che suggerisce i viaggi all'interno; la dimensione spaziale può anche apparire volutamente indefinita, ma ^{segrete} con analogie musicali.

Wildt è su questa strada, e con Wildt anche certi disegni di Fontana.

X

Cubismo e Futurismo, spezzando l'oggetto, ^{creano} ~~creano~~ altri tessuti grafici, in cui il ritmo tende già alla quarta dimensione, allo spazio-tempo, più accentuato nei futuristi (mentre dal Cubismo, com'è noto, si sviluppano altre concezioni più elementari o ^{strutturali} ~~strutturali~~ dal Suprematismo di Malevic al Neo-plasticismo di Mondrian). L'automatismo surrealista distrugge decisa

mente ogni residuo razionalistico nella grafia, e tende ad attuarsi come meccanica psichica, di là da ogni mito di bellezza, di forma, chiusa o aperta, di arte da contemplare. Da qui, con apporti anche dell'Espressionismo, il valore del segno-gesto.

Ebbene, nel caso di Lucio Fontana, bisogna dire anzitutto che è stato un grafico felicissimo, geniale: i numerosi fogli, che certamente superano il migliaio, indicano, più che una "ricerca", la gioia di muovere il segno, di attuarsi nel segno senza pentimenti o ritorni per correzioni; si può capire la purezza - come estremo nitore espressivo - a cui mirava Fontana nelle sue opere, fino a giungere a una superficie bianca con un solo taglio. Nè si ferma alla generica distinzione di astratto e figurativo: sui vari fogli concreta tutte le sue intuizioni, le idee, le illuminazioni improvvisate, ma sempre con ^{assoluta} ~~pre-~~ ~~stabilita~~ sicurezza.

Rivelano tra l'altro, un fatto criticamente importante: come Fontana sappia assimilare, nel modo più immediato, influenze diversi della cultura artistica contemporanea. ~~Non~~ 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 coglierne certi aspetti, che possono ^{apparirgli} ~~essere 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 - ^{nasce} ~~da~~ (da una profonda sensibilità visiva: ed è questo istinto, questa tensione vitale a fargli superare subito ogni influsso.

C'è infatti, nei suoi disegni figurativi, ^{l'assimilazione,} ~~la~~ oltre che del linearismo simbolista di Wildt, come percorso continuo in spazi proiettati in superficie, l'influsso del lineari-

epi rona

simo più luminoso e solare di Matisse, ^{epi rona} certi tagli cubisti di Picasso, o anche la sintesi linearistica del periodo blu, certe insistenze fino al grottesco degli espressionisti, la dinamica aperta di una spazialità futurista - specialmente del secondo momento, quello più incline a certi modi costruttivisti - o, come già accennato, certi influssi anche sironiani nella larghezza elementare di forme primitive, o dell'astrattismo internazionale: ma tutto questo è sempre per Fontana uno stimolo, un semplice arricchimento delle possibilità espressive: ~~possibile~~ proprio Fontana, con la sua forte personalità, si muove libero, lascia la meta raggiunta, va oltre, perchè la sperimentazione, il nuovo ^{lo} affascina: anche se poi non dimentica, e non tralascia, le precedenti esperienze.

Dapprima il suo segno è linearistico, ma con una fluidità che rivela sicurezza grafica e anche espansione di energia: scorre, si muove, precisa forme, modella, ma senza chiaroscuro e soprattutto senza nebbie: quando un giorno tenderà all'^{indetermini} ~~indetermi~~ ^{nato} ~~mento~~, si tratterà di indeterminata ^{da} ~~za~~ evocata, ~~se~~ segni inequivocabili, precisi. L'indeterminatezza sarà un motivo, un contenuto espressivo: ma attraverso il dominio più assoluto del segno.

□ Nella fase linearistica, le figure, gli oggetti di rappresentazione spuntano, dallo sviluppo della linea, come per incanto, senza sforzi: Fontana ribalta scorci, altera prospettive, evoca ^{di} ~~di~~ volumi attraverso il più semplice contorno, spezza oggetti, figure, accenna, definisce: ~~sempre~~ sempre senza chiaroscuro, con rapidità emotiva e purezza d'immagine.

Questa rapidità dinamica presuppone ^{la} ~~che l'attività~~ ^e 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 ^{in livello} ~~diventa~~ visionaria.

Nei primi disegni astratti questa grafica linearistica, perdendo la rappresentazione oggettiva, diventa andamento significativo, autonomo: pronto a diventare anche macchia, a rendere

*

l'espressività anche materica. Il disegno ~~diventa grafico~~ ^{si attua con valore di grafico} sulle tavolette.

Col sorgere dello Spazialismo, anche se prosegue nella grafia linearistica 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 ~~si~~ supera fisicamente lo spazio bidimensionale, ~~e~~ si arricchisce, in un secondo tempo, di accostamenti materici ~~in un momento di pittura,~~ ^{per} ~~si~~ ^{poi poi} attua nel gesto del taglio e infine nel contrappunto di sagome sovrapposte ai margini del quadro, in modo che dal quadro si passi decisamente alla pittura-oggetto. Anche nelle sculture informali degli ultimi anni il gesto del taglio o della cavità gestuale è attuata con nuovo valore di segno ~~perentorio.~~

In tutto questo processo, infatti, è sempre il segno grafico ad attuarsi: non soltanto dunque sui fogli, che vengono violentati con buchi o tagli, ^{in nuovi effetti di purezza} 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 vitalità esistenziale.

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

Dagli appunti autografi, su vari fogli, più che dai manifesti spaziali, *da lui* ispirati ~~da lui~~ e firmati ma non direttamente scritti (tranne il manifesto tecnico) si può ricostruire una ~~vera~~ poetica di Lucio Fontana: è una poetica che non ha ~~un~~ valore di vera e propria teoria *perchè Fontana, come ho già accennato,* anche se amava ~~intendere~~ ai Concetti, alle idee, non era un teorico, ne aveva una preparazione filosofica, restava sempre un intuitivo ~~ma~~ serve soprattutto per chiarirne, come un'altra, opportuna fonte, il linguaggio. Spesso le affermazioni sono dogmatiche: ma si rivelano intuizioni illuminanti.

La vera premessa a tutta la 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".

Così scrive il 2 febbraio 1949 ^{mella} ~~in una~~ bozza di lettera, inviata da Albisola a "Gianni", cioè a Giampiero Giani, che preparava per le edizioni della Conchiglia ~~il~~ volume di Carrieri: * 50 anni di pittura e scultura di avanguardia in Italia . *

Contemporaneità, per Fontana, e non atteggiamento polemico, significa interna necessità evolutiva del linguaggio: e anche fede nell'arte, che si evolve soltanto nel mezzo e non nel risultato di valore ^{poetico}. E' questa una intuizione sottile: chiarita da lui in altre note. "L'opera d'arte non può essere eterna nel tempo, richiede la fantasia creatrice dell'uomo."

(Al grafito paleolitico, al Giudizio di Michelangelo, allo sviluppo luminoso nello spazio, i valori creativi dell'uomo si equivalgono nella loro

epoca."

Questo concetto della necessità di un continuo rinnovamento dall'interno, con mezzi sempre nuovi, offerti dalle varie civiltà e dalle varie epoche, in modo che un artista non possa essere ~~è~~ nostalgico di altri periodi, ma "contemporaneo", deriva dalla lezione dei futuristi, soprattutto di Boccioni, che fin dal 1910, coi primi manifesti pittorici, insistevano sulla necessità di adeguarsi alla civiltà nuova. Ma la novità della poetica di Fontana è proprio ^{nel} ~~il~~ valore decisivo che egli dà allo sviluppo del mezzo in arte: per lui non basta rinnovare la forma o il contenuto come altri, compresi gli stessi futuristi, esigevano ^{bisogna} rinnovare il mezzo: da qui nasce la ^{vera} ~~vera~~ originalità dei linguaggi, che diventano di volta in volta ^{"constant français"} ~~"costanti"~~. Questo è un concetto che altri non avevano sviluppato in modo così ^{deciso} ~~deciso~~. Ammira però i futuristi, specialmente Boccioni, proprio per la spinta al rinnovamento in funzione della nuova civiltà meccanica, che si ^{concreta} ~~concreta~~ in un dinamismo plastico di ambientazione: anche se i primi futuristi non svilupparono il concetto dell'evoluzione del mezzo in arte, come ora propone Fontana. "L'arte spaziale è coerente solo al dinamismo plastico dei futuristi, Bottiglia in movimento di Boccioni, previene tutti i movimenti evolutivi e creativi dell'arte contemporanea mondiale. Rendiamo omaggio a Arp, Kandinsky, Mondrian, Calder, ma riconosciamo il genio creatore di Boccioni".

Di là da

~~Al di là~~ da questo giusto elogio, lo Spazialismo di Fontana però risulta molto diverso dal Futurismo boccioniano: tende al continuo inorganico, a una spazialità indeterminata che non è affatto quarta dimensione, velocità, tempo X come nel linguaggio di Boccioni, sempre teso a definire plasticamente il movimento con linee - forza.

□ Ma l'ammirazione nasce anche dal fatto che Boccioni, al tempo in cui Fontana scriveva queste note, non aveva avuto nel mondo quel riconoscimento che altri, anche minori, avevano già: si avviava però ad essere considerato uno dei primi esponenti dell'arte nuova, e Fontana voleva contribuire a metterlo meglio in luce.

Pur ammettendone l'importanza, non è attirato invece dal Cubismo: " Cubismo, deformazione, deturpazione se si vuole intelligente delle forme umane, bruttezza, decadenza da non confondere con l'arte negra o azteca, che il pubblico accetta per l'ingenuità ed esaltazione della natura, non accetta la deformazione di Picasso " .

Mentre esalta ^{dunque} il Futurismo, inteso come " dinamismo plastico nel futuro - invasione di forme pure rispetto alla figura umana " , condanna ~~quindi~~ i cubisti, ~~da~~ cui si sente lontano: ma in realtà di Boccioni conosce poche opere - soprattutto la Bottiglia e il Dinamismo di un corpo umano non conosce ancora, o si è dimenticato, delle altre opere che deformano la figura umana, come il Bevitore o la serie dell' Antigravioso; gli è nota la deformazione, d'influsso negro, dei cubisti, ma in un ritmo più spezzato, con tagli che ai suoi occhi diventano mezzi per stilizzare le figure statiche. Certamente è lontano dallo sviluppo del Cubismo che porta al Suprematismo, al Costruttivismo, alla Section d'or e al rapporto di rigorosa misura: Fontana rompe ogni canone, → di Boccioni ammira in sostanza la tendenza all'energia vitalistica, a cui lui stesso, in altro modo, tende: ma si sente estraneo alla ricostruzione cubista; soprattutto, in un periodo nel quale in Italia si tendeva troppo al Neocubismo .

Ammira invece un'altra linea, che dall'espressività di un colore luminoso

giunge all'astrazione dinamica: " Credo a Van Gogh, colore - luce.

Credo a Boccioni, dinamismo plastico. Credo a Kandinsky, astrattismo concreto. Credo agli spaziali, Tempo - spazio " .

E' qui, in sintesi, il percorso formativo degli incontri, che hanno inciso sul linguaggio di Fontana. Van Gogh, di cui ha certamente sentito il valore frenetico dei tocchi coloristici dissociati, in funzione di una luminosità intensa e di un effetto visionario, influisce sulla sua scultura a gran fuoco: ~~ella~~ la sua origine espressionista, nella ^{eccitazione} ~~intimità~~ rapida dei tocchi, risale culturalmente anche a Van Gogh, guardato, nell'ambiente milanese dopo il '35 (fino al clima di "Corrente") con interesse di scoperta " attuale. La libertà da ogni schema e la bruciante tensione quasi gestuale nell'atto pittorico, vissuto con totale partecipazione affettiva, non potevano che trovare in Fontana una profonda rispondenza.

Oltre a Boccioni, di cui si è detto, ammira " L' Astrattismo concreto" di Kandinsky: primo inventore dell'arte ^{non} figurativa, ma da ~~da~~ premesse di un Espressionismo lirico. Ed è proprio questo Espressionismo lirico, risolto astrattamente, ad attrarre Fontana: perchè non è annullata la possibilità emotiva, l'esaltazione di un rapporto con l'inconscio, di origine dunque irrazionale.

Da Van Gogh, Boccioni e Kandinsky, passa così agli spaziali, ^{la cui ricerca /} ~~(~~ Fontana identifica nella velocità, nello spazio che diventa tempo. Non si accorge che, teoricamente, il Futurismo boccioniano, usando le linee - forza e distinguendo tra movimento universale e movimento accidentale, aveva già spiegato come in arte si identifica ^{casero} ~~lo~~ spazio e tempo: la spazialità di Fontana, ~~è~~ più che dal dinamismo, ^{nasce} ~~si~~ dalla ~~vasta~~ tendenza a ~~la~~ ^{alle} ambientazione, già proposta dai futuristi, ma ora fatta sentire in una

spazialità indeterminata, ^{senza} ~~senza~~ rapporti ^{razionalistici} ~~razionalistici~~, e tanto meno ^{senza} ~~una~~ linee -
forza, in modo da caricarsi di tensione gestuale, attivamente.

Si spiega così il rapporto ^{da} ~~che~~ lui ^{è sentito} ~~ha dato~~ con l'architettura moeva: è in-
fatti tra i pochi artisti del nostro tempo che abbiano collaborato con ar-
chitetti, i quali ^{in genere} ~~in genere~~ hanno svolto con lui un colloquio di stima.)

Fontana sentiva realmente il valore di uno spazio attivo: e quindi gli era
necessario l'incontro con l'architettura, sviluppatasi dai nuovi mezzi .

" Dalla crisi dell'arte come applicazione in funzione decorativa sono
responsabili gli architetti, solo occupati nei problemi funzionali e urbani-
stici e non umani " .

" Architettura luce, architettura plastica sono i nuovi problemi dell'ar-
te moderna. Nell'architettura moderna, d'accordo - né pittura né scultura,
ridotte a funzioni da pezzi da collezionisti " .

" L'architettura può creare e creerà la nuova architettura solo abbinato
con artisti che abbiano capito a che punto stiamo con l'architettura,
gli artisti aspettano che alla rivoluzione dell'architettura provocata
dal cemento sia abbinata la funzione dell'arte spaziale dell'artista
contemporaneo. "

" La fusione di artisti e architetti nel problema architettura spazio,
architettura luce, porterà al Partenone dell'arte contemporanea, archi-
tettura spaziale " .

E', questa, un'altra nota originale della poetica di Fontana: si accorge
che l'incontro ^{fra} ~~fra~~ architetti e artisti deve avvenire superando, da un lato,
^{l'esclusività del} ~~il~~ problema funzionale, e dall'altro, i vecchi generi di pittura e scultu

ra: la luce ^è una spazialità attiva, con nuovi mezzi, possono mediare altre
collaborazioni. Ma alle ^{fine} ~~fine~~, come architettura del futuro, esalta il

missile, che supera la linea di orizzonte: qui il suo accento diventa candidamente visionario.

"L'arte non è una decadenza ma sta penetrando lentamente nella nuova evoluzione del mezzo per l'arte. La pietra, il bronzo ~~ma~~ inesorabilmente 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 evoluzione nell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, televisione, solo l'artista creatore deve trasformare queste tecniche in arte".

Il solo mezzo dunque non basta, per creare nuovi linguaggi: Fontana si accorge con chiarezza che spetta sempre all'artista creatore, il dominio di ogni tecnica.

Si chiarisce così il clima dei manifesti spaziali: e come Fontana giunga, nel '49, al ^{primo} Ambiente Spaziale della Galleria del Naviglio a Milano.

In altre note ^{definisce} questo ambiente con precisione anche critica: "Né pittura né scultura, arte immediata". L'immediatezza, effetto a cui ha sempre mirato Fontana, in questo ambiente diventa la caratteristica principale: i centri emotivi di chi guarda sono colpiti nel modo più diretto.)

«Suggestione libera dello spettatore in un ambiente spaziale creato da un artista, concetto di un'arte basata sull'evoluzione del mezzo nell'arte»

□ Questo mezzo, in tale ambiente, è la luce scura, che gli permette risultati di ⁿ environment nuovi. (Ma)

X ~~che~~, mentre ~~si~~ ~~si~~ insistere ancora sul concetto che l'arte, dal graffito di Altamira a oggi, si ^{rinnova} ~~concreta~~ solo nel mezzo, ^{alla fine conclude che affermando} ~~la~~ ~~si~~ ~~si~~ ^{la} relatività di ogni linguaggio: " Per l'uomo vivente interessa l'arte del suo tempo, l'altra è documentaria, culturalismo, perchè non esiste l'eternità

dell'arte". *(che però "non nega i valori dell'arte del passato", come dirà lui stesso)*
 Questo senso del provvisorio, del relativo *(è un'altra intuizione illuminante nella poetica di Fontana: X spiega l'attualità del segno che diventa gesto, o dell'ambientazione che si risolve nell'incontro con lo spettatore, il quale è attratto continuamente dalla dinamica dei vari punti di vista. "Gli spaziali concedono all'individuo la facoltà di immaginazione, la liberazione dell'individuo dalla retorica pittorica e propagandistica". Tutto ciò, in modo chiaro e coerente, risponde dunque al linguaggio dello stesso Fontana, nei vari periodi (escluso quello più novecentista, da lui considerato soltanto una necessaria esperienza formativa e, in Argentina, è sollecitato da un particolare ambiente.)*

Ma c'è un'altra nota, tra i fogli autografi, che merita di essere messa in evidenza: "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 tendenza a superare il quadro o la scultura, come oggetti di merce. "Perciò ritengo di mediocri gli artisti che sorrisero e di imbecilli quei critici che scrissero facendo dello spirito sull'^{en}ambiente spaziale."

Gli spaziali non si ritengono geni, s'ambientano nella loro era".

Anche in questo precorre, ~~con limpida intuizione~~, lo stato d'animo diffusosi ^{negli} ~~in questi~~ ultimi anni, di contestazione contro "l'arte merce": Fontana, superando la parete e il ~~singolo~~ *singolo* → oggetto di mercato, tendeva già a superare ogni mercificazione ~~in~~ ⁱⁿ ~~estetica~~: ma in realtà anche lui, facendo quadri e sculture spostabili, alla fine - ma soprattutto dopo la morte - entrerà in un inevitabile giro mercantile. Le sue idee però sono contro il mercato: del resto, regalando generosamente, ~~e~~ opere anche impegnative, non ha mai

contribuito a far salire i prezzi. Per questo nessun mercante poteva legarlo con un contratto rigido. 56

Può apparire evidente, a questo punto, il suo contributo alla stesura dei vari manifesti.

Quando Fontana, nell'aprile del 1947, ritorna a Milano, trova tutti gli artisti ansiosi di rinnovare i linguaggi con una cultura volta finalmente

ad incontri internazionali; ^{e)} di far sentire anche in arte gli orrori e le ingiustizie ^{(delle guerre. Non appena riaperte le frontiere, si} di una guerra inutile. Si guardava a Picasso di Guernica come

all'esempio primo. ^{Sorgeva} ~~si formava~~ "il Fronte nuovo delle arti", dove predominava una radice espressionista ^{e populista,} ~~espressionista~~ accanto al post-cubismo

ormai diffuso. Si formò ^o il gruppo ^{"Altre Guernica"} ~~"Fronte Nuovo delle Arti"~~, o si cercava di assimilare tutte le tendenze di pura percezione visiva. Fontana si oppose in

modo deciso ad ogni ripresa cubista, o comunque geometrica: anche quando si accostava ai non figurativi del "Movimento arte concreta", precorre già l'informale, perchè esclude dalle sue composizioni ogni rapporto geometrico.

E' vicino ai più giovani e trova, nella nuova galleria del Naviglio ^{di} ~~che~~ Carlo Cardazzo ^{aperto} ~~ha aperto~~ in via Manzoni a Milano, l'ambiente più libero.

□ Nella bozza della lettera inedita, del 2 novembre 1949, all'amico Gianni, ~~e Giuseppe Gatti~~, cui ho già accenato, spiega tutto lo sviluppo dei vari manifesti.)

" I miei collaboratori del primo manifesto sono stati alunni miei all'Accademia di Buenos Aires e i 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 negli studi degli architetti Peressuti, Rogers ^e Belgioioso, si fecero molte riunioni alle quali parteciparono attivamente Joppolo, Tullier, Kaiserlian, Sassu, Fabbri, e anche Cagli e Birolli però di questi non so cosa ne pen-

sino ". Certamente in Argentina " la vicinanza continua di giovani alunni " come scrive egli stesso - dopo un periodo in cui " si era lasciato andare ~~" - ~~per non essere tutti i primi manifesti di ~~avanzare~~"~~ → stimola ~~il~~ ~~se-~~~~

"Il suo istinto di creatore", per cui " accetta come perfette, logiche tutte le polemiche ": a Milano, avendo fatto da tempo le sue esperienze non figurative, e di automatismo informale attraverso il movimento del segno, può dominare indicando una precisa linea da seguire: muovo mezzo in arte, senza cui non ci può essere vero rinnovamento, " niente Medardo Rosso, ma piuttosto dinamismo plastico di Boccioni - perciò macchie assolute di colore sulle forme per abolirne il senso della staticità e della materia, niente di concluso in quel senso, ma ripresa di certe ricerche astratte - e sarebbe meglio dire informali - delle ^{tavolette} ~~grafite~~ grafite del '31 ~~'34~~ ;

non più Brancusi, né Arp o Van tongerloo, niente volumi, ma profili nello spazio", e ^{quindi} dinamica di forme aperte.

Sulle date ^{le} e sequenze dei vari manifesti, Tristan Sauvage, (nel volume Pittura italiana del dopoguerra, Schwarz, Milano, 1957), " da colloqui avuti con diversi firmatari ", porta alcune rettifiche alle date e all'ordine, quali risultano nel volume Spazialismo di Giampiero Giani (Conchiglia Milano, 1956) : qui la data del primo manifesto è fatta risalire al 1947, ma il primo manifesto fu in realtà quello datato 18 Marzo 1948, citato da Giani come secondo. Fu redatto da Tullier, Kaiserlian e Joppolo, e discusso in casa di Aligi ~~Sassu~~ Sassu con Cagli, Fabbri e Birolli.

Il secondo manifesto, pubblicato senza data alla fine del 1948 o agli inizi del '49, fu redatto da Beniamino Joppolo: in Spazialismo, da Giani è retro-datato, " allo scopo di far risalire il primo manifesto spaziale al 1947 " . Così, ~~con~~ ~~la~~ ~~data~~, nota Sauvage: ma Giani, e soprattutto Fontana, inten=

devano se mai indicare tutto il clima di ricerca e di colloqui, che avevano avuto inizio non appena Fontana era ritornato in Italia: del resto, il primo manifesto dello Spazialismo resta sempre quello ispirato da Fontana in Argentina nel 1946. Giani, d'altra parte, non era incline alla precisione delle date: e non lo faceva per uno scopo, ^{divergente,} ma per indole.

X Anche il ^{sesto} ~~secondo~~ manifesto, pubblicato a Venezia nel settembre del 1953 in occasione di una collettiva di Bacci, Capogrossi, Crippa, De Luigi, De Toffoli, Donati, Dova, Fontana, Guidi, Matta, Morandis, Peverelli, Serpan, Vinicio ⁱⁿ nelle sale del Ridotto ^è pubblicato da Giani nel suo volume come quinto, ma porta la data giusta; ~~è~~ il quinto, per una trasmissione televisiva di Lucio Fontana, a Milano, del 17 Maggio 1952, ~~a Milano,~~ è da lui presentato come sesto: sono evidenti dunque gli errori di sequenza.

□ Nel primo manifesto, anche se le parole si rivelano più ricercate, risale all'influsso diretto di Fontana, perchè risponde a tutta la sua poetica, l'affermazione secondo cui, eliminando ogni polemica esteriore, non si intende "abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millenio." Da qui, la necessità di usare il "nuovo mezzo", offerto dalle risorse della tecnica moderna". "Faremo apparire nel cielo: forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose".

Il secondo manifesto mira a svincolare l'arte dalla materia. "E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millenio".

L'ispirazione di questi concetti, anche se espressi con una dialettica più letteraria, risale sempre a Fontana: affermato il reciproco rapporto

tra arte e scienza, la conclusione, risponde alla sua poetica e al suo linguaggio spaziale: " né radio né televisione possono essere scaturite dallo spirito dell'uomo senza ~~che~~ un'urgenza che dalla scienza va all'arte. E' impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa, come fu impossibile che dalla grafite non passasse alla tela, al bronzo, al gesso, alla plastilina, senza per nulla negare la validità eterna delle immagini create attraverso grafite, bronzo, tela, gesso, plastilina. Non sarà possibile adattare a queste nuove esigenze immagini già ferme nelle esigenze del passato. "

Appare sempre più chiaro qui lo sviluppo concettuale della necessità del nuovo mezzo in arte, base della poetica di Fontana: *anche se poi, nella concretezza della sua arte, egli con libertà usa spesso materie e mezzi antichissimi.*

Tutto questo è spiegato ancora nel terzo manifesto, che è una proposta di " regolamento del movimento spaziale ", ~~oltre il concetto ormai noto~~

~~della evoluzione del mezzo in arte - la grande rivoluzione degli spaziali sta nell'evoluzione del mezzo in arte " (radio, televisione, luce nera, radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire)~~

che afferma ^{idea} ~~un'altro concetto~~, ispirato da Fontana e spiegato in modo nuovo:

" l'artista spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve. " ^{ciò} ~~questo concetto~~ presuppone l'ambiente spaziale creato da Fontana, con luce nera, al Naviglio: ma indica già l'avviamento all'opera aperta, alla partecipazione attiva dello spettatore e quindi al superamento di un'arte nata dalla visione contemplativa. ✧

60

Da qui nasce l'altra affermazione, di una nuova coscienza estetica: "Nel= l'umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rap= presentare ~~più~~ un uomo, una cosa, o la natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali ": che è quanto altre volte Fontana afferma nei suoi appunti, mentre indica come lo Spazialismo sia volto a stimolare " la facoltà d'immaginazione" nello spettatore.

La sera del 26 novembre 1951, alla Galleria del Naviglio, si svolge un'altra discussione tra vari artisti, che sottoscrivono ~~per~~ il quarto manifesto, *in cui si afferma, con sottile, il* ~~importante~~ ~~il~~ *(nuova)* intuizione, ~~del~~ valore della espressività materica. « Ab= biamo assistito a una serie di manifestazioni che si sono impegnate ad aggredire la nuova visione del creato nel micro immenso degli spazi; cercando di rappresentare figurativamente quella energia, oggi dimostra= ta * stretta materia* e quegli spazi creati come * materia plastica*. »

□ Dopo il manifesto per la televisione, in cui si intuisce la voce di Fon= tana, quando si parla di moltiplicare « all'infinito, in infinite dimen= *le linee d'orizzonte* »), sioni, (perchè " il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura" e il sesto manifesto scritto da Ambrosini in occasione di una mostra di artisti spaziali a Venezia, importante per chiarire altri aspetti della sua poetica, è infine il manifesto tecnico, letto da Lucio Fontana in oc= casione del Primo Congresso delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano nel '54 : ne rivela, tra l'altro, l'immediatezza, anche per l'uso di certe parole tipiche del suo modo di parlare, che mescolava spesso argentino, italiano e dialetto milanese.

" E' necessaria la superazione della scultura, della pittura... il baroc= co ci ha diretto in questo senso, lo rappresenta come grandiosità anco=

X

ra non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo , le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. "

Questa ripresa dello sviluppo barocco risponde in realtà ^{(come ho già detto (a una particolare)} alla ricerca spaziale di Fontana ^(a una componente fondamentale, anche se non esclusiva, delle sue aspirazioni) ma egli intende il barocco come forma aperta che si

ambienta, nella nudità ~~è~~ espressiva, non come sovrapposizione di elementi aggiuntivi, ornamentali. In altri termini, per Fontana il barocco diventa ~~una~~ espansione di forme aeree, aperte all'infinito: "né pittura, né scultura, forme, colore, suono attraverso gli spazi. "

Ecco perché

~~È~~ , dopo aver chiarito ancora una volta la necessità dell'evoluzione del mezzo, (" il trionfo del fotogramma , ad esempio, è una testimonianza definitiva ^{preso} dallo spirito verso il dinamico"), ed aver ~~ri~~ riassunto alcuni concetti già espressi nel "Manifesto Blanco", tra cui la funzione del subcosciente, Fontana può concludere che, "passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico arriva il momento della sintesi", e che questa sintesi è da concepire ~~come~~ come una somma di elementi fisici; colore, suono, movimento, spazio, integranti ~~in~~ un'unità ideale e materiale. 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 contiene le quattro dimensioni dell'esistenza ~~». »~~).

Si tratta di intuizioni poetiche, più che di teoria ~~filosofica~~, spiegata con nessi logici: tutto è affermato con candido stupore, come atto di fede: ed è facile ^{notare} ~~accorgersi~~ che altre affermazioni, ^{come} ~~per~~ per esempio, "la pittura è descrizione ", sono soggettive. Ma nel complesso, ~~è~~

~~si~~ si rivelano intuizioni^x opportune per illuminare il linguaggio stesso di Fontana: « Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, segno e spazio i concetti della nuova arte »[»]. Servono dunque, come del resto tutte le poetiche dei singoli artisti, come "fonti", per chiarire lo sviluppo linguistico.

□ Ma la sua poetica si chiarisce di più mettendo in evidenza ^{anche} le risposte ad una inchiesta che Sauvage riporta nel volume della * Pittura italiana del dopoguerra *. Alla prima domanda: " Quali sono le ragioni della sua pittura? »[,] intuiamo già la risposta di Fontana: " Attualmente per me non vi sono ragioni di pittura e scultura, le mie ricerche sono per un'arte che si deve rinnovare attraverso il mezzo." Ma alla seconda domanda: " Qual'è, secondo lei, il ruolo dell'arte e il compito dell'artista? ", ^{la} ~~la~~ risposta di Lucio Fontana indica un altro aspetto della sua 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 mantenere viva la ragione di essere uomo. " Ed è una ^{risposta} ~~affermazione~~ che chiarisce nel modo più libero tutta la sua poetica, di ^{la} ~~si~~ dai vari manifesti.

La prima esperienza di collaborazione con gli architetti, dopo il ritorno dall'Argentina, avviene per la facciata del palazzo di via Senato, nel 1947. Gli architetti sono Zanuso e Menghi, coi quali Fontana può stabilire un colloquio aperto: non si tratta ^{del} ~~di un~~ rapporto novecentista, ^{- tra architettura,} ~~scultura o pittura~~ in un falso ritorno all'antico. La decorazione con elementi in grès brunita, monocromi ma striati in modo da ottenere, per la scabrosità, sommesse variazioni di luci, partecipa alla struttura, non è sovrapposizione aggiuntiva: la superficie modulata del palazzo acquista ^{così} ~~con~~ una severità che non esclude ^{originali} ~~i nuovi~~ effetti coloristici. Fontana ha dunque compreso le esigenze dell'architettura del nostro tempo: a questo si riferiva nei suoi scritti, come si è visto, ^{architetti e} quando parlava di un nuovo rapporto tra artisti, che debbono comprendere la ^{di oggi} ~~nuova~~ architettura, ~~e architetti~~.

□ Ma certamente questa sobrietà, ^{chiusa} ~~chiusa~~ ancora nelle due dimensioni della facciata in superficie, non risponde alle sue più vive aspirazioni ambientali: anche se è molto soddisfatto degli elementi decorativi in grès che s'innestano nelle strutture, tanto da chiamarli già ^{"concetti"} ~~ambiziosi~~ "spaziali", tende a superare, a rompere, la parete. Nel 1948 comincia infatti la serie ^{delle Evoluzioni,} ~~di disegni~~ con nuclei circolari o ellittici ^{che si espandono,} ~~in espansione~~, prime idee di ambienti dove lo spazio diventa attivo: giunge così, il 5-2-1949, al primo ambiente con elementi spaziali a luce scura, nella Galleria del Naviglio.] Io lo vidi, questo ambiente, e ricordo ^{che} ~~tutti~~ restavano ^{mo} ~~colpiti~~ dall'effetto lunare, poeticamente suggestivo, o da atmosfera liquescente, allucinata: si entrava in una specie di grotta dove la luce violacea ci rendeva spettrali, tra forme sospese, incombenti - quasi esseri preistorici - o elementi subaquei, che ci avvolgevano: come fossimo penetrati in

in una sua grande ceramica a luce scura. Non c'erano confini, tutto ci riportava alle zone dell'inconscio, dove lo spazio non ha un centro e la superficie non esiste: più che quarta dimensione, dello spazio - tempo, a cui spesso negli scritti alludeva lo stesso Fontana, era un'altra dimensione, ^{oltre il} ~~fuori del~~ tempo, in una specie di viaggio all'interno.

□ Fuori si faceva ancora del post-cubismo, o si parlava di un neo realismo ~~tutto~~ * ~~contenuto~~ sociale; troppo spesso ~~risolto~~ in modi scopertamente falsi, o si ricercavano nuovi rapporti formalistici: qui Fontana apriva, con questo suo ambiente, altre possibilità espressive, avviandosi verso l'environmentⁿ, che negli anni successivi si svilupperà nei vari Paesi.

(All'origine, l'idea proveniva da sviluppi barocchi, per la spazialità attiva con effetti di suggestione, ma Fontana la risolveva attraverso una carica più surreale, di tensione psichica, di viaggi verso l'inconscio.

□ Nel 1951 collabora con l'architetto Luciano Baldessari per la decorazione spaziale, ^{luminosa,} ~~al neon,~~ dell'ingresso del Palazzo dell'Arte alla IX Triennale: i tubi al neon formano un groviglio aereo di duecento metri di lunghezza. Ma è un groviglio sospeso, ^{al} di sopra degli spettatori: i quali dunque non penetrano nell'ambiente creato dall'artista, lo guardano, anche se la tendenza è sempre verso uno spazio attivo, che coinvolga il pubblico.)

(Il fatto di usare già il segno linearistico - sia pure luminoso - da però valore nuovo al gesto, che si intuisce nello sviluppo del groviglio stesso. * Ma alla fine tutto diventa una grande sigla, dinamica e tesa: si passa così da una concezione spaziale di origine barocca, senza limiti, al segno gesto luminoso più essenziale e linearistico. ~~Il fatto è che~~ ^{ha dovuto} Fontana non lavora più da solo, come al Naviglio, ~~ma~~ fare i conti con ~~architetti~~ gli ambienti architettonici di Baldessari. ~~Non è~~ =

□ Nello stesso,

usando,

so anno crea un'altra decorazione spaziale in un appartamento, ~~catubi~~ al neon che si svolgono nell'ambiente con un linearismo senza grovigli: l'analogia musicale diventa qui più evidente, in un'atmosfera sospesa, con modulazioni limpide. ^{Anche il} particolare della decorazione luminosa all'ingresso della IX Triennale rivela questa ricerca di modulazione larga, che supera ogni impeto del gesto, per un movimento più simile a un "andante" musicale. Ciò dimostra, in Fontana, una fantasia ^{decorativa} che si rinnova nel colloquio con le possibilità offerte dallo spazio - ambiente.

□ per un teatro, eseguita nel '52, si arricchisce ⁱⁿ un contrappunto ^{nel fondo,} di ~~luci~~ - ^{sembra riportarci} luci - segni spezzate, su cui il movimento linearistico ~~si~~ ~~si~~ ancora al fluire ^{quasi} ~~scende~~ dall'inconscio, e quindi come automatico: effetto studiato con accortezza, nel dominio tecnico del materiale nuovo, luminoso.

^{Ancora} Con l'architetto Baldessari ^{crea} ~~crea~~ altri "ambienti spaziali": al neon e in acciaio, per un cinema alla fiera, con diverse ^{effetti} ~~soluzioni~~ in varie ^{edizioni} ~~edizioni~~.

Usa segni luminosi al neon con angoli acuti, sparsi nell'ambiente, in contrappunto ai ^{fori} ~~fori~~ del fondo; oppure sagoma un soffitto con ^{altri} ~~altri~~ fori piatti o in rilievo, in un richiamo di ritmi che suggeriscono segreti movimenti spaziali. Altre volte, per altre decorazioni, libera il linearismo al neon in più ^{larghi} ~~larghi~~ grovigli. Ma sempre, come avviene del resto per le superfici dei quadri, il segno, lineare o spezzato, assume ~~come~~ ~~di~~, analogie musicali: con un ritmo che si modula o si contrae senza apparenti leggi, ~~con~~ con movimenti in cui la tensione è sempre carica di vitalismo.

Giunge così agli ambienti spaziali, ^{più costruttivisti} ~~più costruttivisti~~, Fonti di energia ^{milanesi} ~~milanesi~~ Italia '61, a Torino, in collaborazione con gli architetti ^{Monti} ~~Monti~~: come rivelano anche i vari studi, le linee luminose si ambientano in funzione coloristica, superando dunque ogni limite di sigla segnica, per giungere

a uno spazio attivo in ogni parte: lo spettatore non ha modo di contem-
plare l'opera, è coinvolto nell'environment, restandone preso suggestiva-
mente.

Anche per la ^{narregna} ~~mostra~~ allo Stedelijk Museum di Amsterdam, nel 1967 le sale
spaziali, ^{che precedevano la} ~~prima della~~ mostra delle singole opere sulle pareti, facevano
superare ogni possibilità contemplativa, perchè si risolvevano in am-
bienti di luci colorate - tutta verde, oppure tutta gialla, o ^{nera} ~~rossa~~ - con
^{fori} ~~fori~~ o altri elementi di sollecitazioni emotive, in modo da non permet-
tere al pubblico alcun distacco, ^{coinvolgendolo totalmente} ~~perchè coinvolto profondamente~~.

Qui consiste l'ascendenza barocca del suo linguaggio: in questa spaziali-
tà che, attivamente, va oltre ogni margine e suggestiona lo spettatore, il
quale resta preso e non ha possibilità di sfuggire alla partecipazione
psichica.

Eppure si tratta di una componente ^{non esclusiva} della personalità di Lucio Fontana:
Fontana ha anche altre aspirazioni, che non si spiegano con il barocco*.
~~la tendenza alla purezza o, come risultato ultimo, la superficie come~~
~~spazio.~~

67

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

~~Si è parlato troppo di barocco per Lucio Fontana, da varie parti; nei suoi~~
~~magli scritti, ~~esalta il barocco, avallando il mito di una esclusiva~~~~
~~aspirazione. Ma~~ ^{infatti} ~~è un'altra componente nello sviluppo del suo linguaggio, e~~
che risponde a una ~~diversa~~ ^{diversa da quella barocca.} esigenza espressiva. E' l'aspirazione alla pu-
rezza, alle origini. Guardiamo i risultati ^{della maggior parte,} delle opere: c'è poco da dire,
la superficie resta; resta con tagli, strappi, buchi, ma quasi tutte le
sue opere spaziali - tranne gli ambienti, ^{Le Nature} le nature plastiche e qualche
altra ceramica - tendono a risultati in due dimensioni, altezza e larghezza:
anche certe sculture a stelo. Alla fine il buco, il taglio, lo strappo,
o anche le sovrapposizioni in vetro, o comunque materiche, accentuano il
senso della superficie: eppure Fontana cercava di romperla, di andare
oltre, almeno a parole. In realtà - sia pure inconsciamente - la ricerca
era però un'altra: era l'idea di presenza, quasi di apparizione, che di-
ventava più tesa, più fantomatica, restando superficie: su cui i buchi, il
taglio, il grumo coloristico con strappo, acquistano valore di segno,
anche se carico di tensione gestuale. E', in sostanza, una componente
opposta a quella barocca: se mai, più simile all'astrazione bizantina, che
dava valore alla superficie cromatica e alla grafia.

Questa componente gli deriva, culturalmente, dagli sviluppi dell'astrat-
tismo, il quale tende più alla stesura timbrica o ad effetti materici che
si risolvono in superficie: abbiamo visto come ammirasse Kandinsky. Ma
risponde a una sua segreta ^{aspirazione verso la purezza.} ~~aspirazione verso la purezza.~~
~~X bianche o acrome, che il segno-gesto non~~

Non a caso ama le superfici ^{X bianche o acrome,} che il segno-gesto non

contamina ~~ma~~ rende più pure; e non a caso, quando si riproducevano i suoi Concetti Spaziali, mentre lui era vivo, non si curava affatto dell'effetto coloristico: al posto del verde, poteva esserci l'azzurro o un altro colore, me lo diceva con chiarezza varie volte. A lui interessava la presenza del segno gestuale sulla superficie, il rapporto tra questo segno e tutta la superficie: insomma il valore grafico nella misura dell'insieme.

Quando doveva allestire la sala alla XXXIII Biennale, nel '66, ^{come ho già detto,} voleva ~~prese~~ presentare un'opera sola, bianca, con un taglio, rendendo ellittica ma neutra la sala stessa. Mi ~~diceva~~ ^{ripeteva}: "Conta l'idea, basta un taglio".

Tutto questo, come si vede, era in contrasto con ogni senso di spettacolo, di espansione barocca.

E' certo che, visitando una mostra dove siano esposti vari quadri di Fontana, si resta presi soprattutto da questa purezza delle superfici: che i vari segni - gesti, ^{ripeto} ~~come dicevo~~, non contaminano o non distruggono, perchè anzi le accentuano. Da qui, nella serie delle superfici bianche, acrome, o di un solo colore disteso, una nuova idea di presenza bidimensionale: ciò spiega come alla fine, più del risultato temporale di uno spazio in movimento - ricercato già dai futuristi - Fontana giunga a effetti suggestivi di una spazialità indeterminata: ma si tratta di una indeterminatezza suggerita idealmente, e in realtà risolta nella superficie. Sono i vari buchi, o i lustrini materici, o il senso ciclico dei Nuclei, oppure il rapporto di continuità oltre i margini. Tutto questo non ha ascendenze barocche: è una ripresa, in modo nuovo, di aspirazione bizantina. ~~E~~ l'effetto di gemme, con vetri dai colori vari, o di cromatismo lucente, alternato a quello opaco in altre opere, risponde a una concezione che esalta appunto la superficie e richiama l'Oriente.

□ Ho nel mio studio un quadro di Fontana con buchi e colori tenui, in un taglio di continuità all'infinito: di fronte ai quadri di altri artisti, è quello che, nel tempo, resiste di più per questa "presenza" ^{purissima} ~~primitiva~~; i buchi stessi, che pure sono nati da una ~~gestuale~~ tensione gestuale, diventano segni, quasi in sordina; la superficie si distende come un'apparizione, diventa appunto ^{<presenza>} ~~"spaziale"~~, di là da ogni concetto di contaminazione della ^{bidimensionalità} ~~spaziale~~. Direi anzi che non vuole affatto contaminarla ma rispettarla profondamente, per accentuarne l'astrazione purezza.

Ecco perchè, quando sceglievo ^{mo} assieme a ~~Fontana~~, delle opere per varie mostre, ^{Fontana} (si entusiasmava per i quadri anche piccoli, dove la superficie, toccata da segni-gesti in varie file non rigidamente ordinate, faceva già sentire purezza come presenza: basta considerare, del resto, le prime opere spaziali, dal '49, bianche, o gialle o blu oppure grigie, e poi la serie con le gemme, i tagli più limpidi, fino agli ultimi Concetti Spaziali con sagome in rilievo (ma, concretamente, nella tendenza a ^{risolversi} ~~isolarsi~~ anch'essi due dimensioni, per l'appiattimento dei vari elementi compositivi): la superficie alla fine, nei risultati, è sempre esaltata da Fontana. Ciò risponde a una sua esigenza, espressa già negli scritti; ~~per l'atteggiamento dei vari elementi compositivi~~); ~~la superficie alla fine nei risultati, è sempre esaltata da Fontana~~ che l'immaginazione possa svilupparsi meglio nello spettatore.

Si tratta dunque di un dualismo, tra aspirazione barocca, che fa tendere a all'ambientazione spaziale, all'ⁿenvironment, e aspirazione alla superficie ~~in~~ ^o -presenza, alla ripresa, quasi, di una nuova concezione bizantina.

(Questo dualismo c'è: ma, a ^{parte} ~~solo~~ il fatto che non è per nulla restrittivo,

perchè - se mai - offre alla fantasia ~~diverse~~ diverse possibilità espressive, è un dualismo che risponde alle inquietudini del nostro mondo di oggi, dove non esiste più un punto fermo, ma la molteplicità dei punti di vista, e quindi di aspirazioni. ~~Il~~ ^{unitario} Soprattutto, trova un legame ~~istintivo~~ nella vitalità del segno - gesto dello stesso Fontana, e quindi dell'espressione come presenza.

Per questo è opportuno non chiudere la complessità del suo linguaggio nella sola aspirazione barocca: l'altra aspirazione, alla purezza della superficie, la integra, rispondendo meglio, così, per interna opposizione, alla ~~esatta~~ personalità dell'artista

I vari momenti del linguaggio spaziale

A questo punto non resta che precisare le diverse ricerche, nei vari periodi, ^{del particolare} ~~che rendono fantasticamente vive le~~ Spazialismo di Fontana. Mentre crea la serie, in acquarelli e tempere, di ^{o Evoluzioni,} Nuclei ^{anche} che egli chiama Ambienti spaziali, - dove l'idea ciclica si attua in sottili accostamenti di colori che evocano altri mondi, pur risolvendosi ~~sono~~ in superficie * ma con valori allusivi, ^{inizia} ~~concreti~~ * nel '49* i primi Concetti spaziali; ~~nel~~ il segno - gesto ~~con~~ buca tele, carte, carte telate. L'intenzione, come ho già detto, è di andare oltre la parete: il risultato finisce con l'accentuare il valore della superficie, che però acquista una risonanza nuova, di presenza evocatrice di altri spazi indeterminati. I buchi infatti sono in serie longitudinale, ma senza un ordine preciso, fanno intravedere lo strappo materico nella forza del gesto che rompe, oppure sono in serie ciclica, ma senza rapporto di misura, in modo da presentare analogie con mondi astrali, ignote vie lattee, galassie delle origini: a luce radente, le ombre dei vari segni gestuali producono effetti nuovi, di suggestione spaziale. Tutto però è evocato, perchè la stesura della superficie resta; ed accentua anzi, con l'idea di vastità incombente, il valore di altri spazi "da immaginare"; ogni rappresentazione, ogni rapporto con la realtà da imitare sono esclusi, perchè nella pura percezione visiva ^{lo spettatore} ~~resta~~ ^{spinto} ~~solliecitato~~ a liberare la sua facoltà d'immaginazione. I fondi monocromi in giallo, blu, grigio ⁻ oppure acromi- contribuiscono ad accentuare il senso della superficie, e quindi delle possibilità immaginative.

volte)
 □ Altre (i segni dei buchi - rotondi o quadrangolari - si susseguono in ritmi di parvenza geometrica: ma gli effetti, alla fine, evocano sempre spazi indeterminati, con nuclei più fitti di segni e altri più radi, senza un ordine preconstituito.

Verso il '51, i fondi delle superfici sono mossi da macchie, ^{da} spruzzi di lustrini, che, specialmente nei Concetti Spaziali più ciclici, suggeriscono con maggiore immediatezza espressiva movimenti di astri in ~~altri~~ spazi ^{non definiti!} nel '52, questa ricerca diventa più chiara, usa anche macchie nella tecnica del "flottage" | colore gettato in modo radente - o del "dripping", dello sgocciolamento, per ottenere nuovi effetti di occasioni materiche.

Su questa strada, della espressività sempre più autonoma della materia, ^{nello stesso anno} giunge, ~~verso il '52~~, a usare pietre vetrose sulla superficie, accanto ai buchi, alle macchie o ai grumi: è una ricerca che gli fa ottenere, ~~senza~~ con libertà sempre maggiore, effetti vari di contrappunti spaziali e coloristici, ~~senza~~ sulle superfici che diventano presenze vive.

Non si tratta però di ricerche che si fermano in ^{determinati} ~~certi~~ anni: Fontana continua a usare, fino all'ultimo, tutte le possibilità espressive, ~~con~~ ^{senza} timori: ~~la più assoluta libertà di fantasia~~ i periodi quindi hanno un inizio, come ^{nuova} ~~una~~ ricerca, ma non si chiudono, si arricchiscono.

Nel '53 continua infatti coi segni di perforazione gestuali, ma ~~con~~ ^{assieme a} rilievi di "collages" di pietre e di colore spesso, che rende la ~~materia~~ ^{materia} più aggressiva espressivamente, anche se il risultato ~~alla fine~~, è sempre di fuga lirica, di evocazione astrale). ^{però} Comincia (a farsi strada l'idea di un viaggio nei misteri della natura, che sboccherà nella serie delle stupende Nature, elementi sferoidali plastici, dove il gesto impetuoso taglia o penetra, crea ^{ndo} i più suggestivi effetti che richiamano crateri, vulcani,

scuotimenti
~~svuotimenti~~ tellurici.

Accanto ai primi pastelli su tela, tempere e china, con buchi, dove il colore e la consistenza della materia si attenuano con effetti più fantomatici, nel '54 e negli anni successivi, Fontana continua a produrre quadri materici, spessi, a tecnica mista, con pietre in rilievo, segni gestuali e macchie.

Quando il fondo resta bianco, o tutto scuro, uniforme, le pietre lucenti, sovrapposte, diventano varianti in contrappunto 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 contrasto, crea subito altre composizioni dove il vortice a macchie o le zone ~~geometriche~~ ^{materiche} ruvide, perforate, indicano un'esigenza più aggressiva nell'espressione: eppure, anche qui, spesso la dinamica delle macchie, dei buchi, delle pietre, nel loro inquietante rapporto spaziale, acquista respiro dalle zone di riposo, a cui sempre Fontana tende: perchè sembra pronto al grido, ma ha una voce distesa, limpida, in cui l'estro non annulla ~~la quiete~~, la possibilità di comprensione dei contrasti, che vengono così risolti nella sintesi.

Verso il '57 la varietà ^{dei} ~~dei~~ mezzi espressivi e delle materie diventa ancora più ricca, con libertà di fantasia. Crea "collages", della stessa materia, in modo da rompere in altro modo la superficie (che però alla fine risulta più larga, proprio per questa sottile interruzione modulata), con pastelli, chine, variazioni di segni perforati e richiami di spazi in colori appena diversi, di forme sagomate nel modo più ~~estremo~~ ^{vario}, con contorni che si smussano

o si acquiscono in una continua, quasi impercettibile dinamica spaziale. Inventa altre forme emblematiche, in pastelli, chine, con buchi: le chia= ma scherzosamente, con accento popolaresco, "panettoni": ma poichè tutto si risolve in superficie, l'effetto di emblema primitivo - quasi fosse 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, con colori terrosi e variazioni di segni perforanti, (un anno prima aveva già concretato i suoi Concetti spaziali nelle superfici in ceramica, con buchi e spruzzi di colore vivo): e crea anche le sculture in ferro a stelo, presentate su una sola ~~superficie~~ ^{superficie}, nuovi segni emblematici che ci riportano ancora alle origini.

Perchè, considerando lo sviluppo del linguaggio di Fontana, di là da ogni scritto, da ogni poetica, si può constatare questo: parla del nuo= vo mezzo in arte - e lo usa anche, in certi ambienti spaziali al neon o a luce scura - ma alla fine i mezzi che egli usa sono antichissimi: ceramica, terra, pietre, colori a pastello, a tempera, a china, usa anche lustrini, ferro, tela, carta, cartone; e gli effetti, mentre sono inediti dal punto di vista espressivo, vorrebbero portarci verso l'avvenire - ~~ma~~ lo fanno intu= ire - ma più decisamente ci conducono ai primordi, alle tradizioni antichis= sime, dimenticate nei secoli. Ciò risponde con chiarezza all'uomo Fontana, che credeva di volgersi al futuro, e restava invece ~~antico~~ antico, o di tutti i tempi, coi sentimenti più semplici.

Nel 1958 i suoi "collages", * della stessa materia, * con buchi, diventano astratti paesaggi, in cui le linee di orizzonte sembrano prolungarsi al= l'infinito, con un senso allusivo che distende le superfici e la finezza

delle gradazioni coloristiche. Ma proprio in questo anno avvengono i primi

Tagli su paesaggio

Ricordo di essermi recato nel suo studio, stava per preparare una personale al Naviglio, avevo visto vari quadri coi buchi: aveva-
mo parlato a lungo di questa mostra, ^{anche} e della scelta dei quadri da esporre, me
ne indicava diversi. Poi, ^{avvenne} il giorno della vernice, ^{non nasceva più dal punteruolo ma della lama decisa.} la sorpresa, i quadri erano
tutti con tagli, il segno-gesto ~~era diventato un taglio.~~

Nella serie di queste composizioni con tagli, che richiedono sempre una
tensione di superficie, l'effetto di pausa, di silenzio, diventa più assoluto:
specialmente quando la violenza del gesto si attutisce in una ~~decisa~~ precisio-
ne esecutiva e vive da solo, o appena con qualche variante, sul fondo piatto*,
bianco o monocromo. Ed è proprio questa necessità di tensione di tutto il
fondo a rendere la superficie "presenza". I primi tagli larghi rompevano vera-
mente la superficie, facevano vedere il muro, perdendo in tensione: si accor-
se subito ^e anche di questo parlammo ^{as} insieme, conversando nel suo studio da-
vanti agli alberi del giardino - che occorreva attutire il taglio rendendo-
lo più misterioso, con una copertura dietro, ^{di garza nera:} con ~~tela scura~~, non in modo piat-
to, per un effetto cromatico, ^(allentata un poco) ma come zona più scura.

Ecco dunque la serie di Concetti spaziali, da lui chiamate Attese: con
tagli che diventano espressivamente più limpidi quando si susseguono ^{ono} in
un ritmo quasi parallelo, ~~ma~~ con variazioni sottili sul fondo, o ^{se} (si presenta-
no ~~visivi~~ unici sulle superfici: perdono ^{invece} ~~l'assolutezza~~ ^{di} ~~di~~ ritmo
quando i tagli sono in vari ~~versi~~ versi, suggerendo rettangoli, triangoli,
o altre forme. Si tratta però sempre di ricerche, per muovere i vari effetti
espressivi: come avviene nel '59, coi Quanta, ^{che sono} altri Concetti spaziali ~~che si~~
moltiplica ^{ti} in quadri di forme e dimensioni diverse, coi più vari tagli: è

un altro modo di rompere i limiti del vecchio quadro da cavalletto^X, ma la superficie risulta ~~però~~ spezzata in frammenti, ~~ma~~ non annullata, perchè tutto si risolve sempre a due dimensioni

Nell'estate del '59 - ~~epoi~~ negli anni successivi, ~~come avviene dal~~ ~~note per le~~ ~~Attese e primarie ricerche~~ Fontana attua i Concetti spaziali nel modo che forse risponde più profondamente alle sue segrete esigenze espressive: ritorna scultore, ma rompendo ogni canone di forma. Crea la serie di Nature, grosse masse sferoidali, in grés, con cavità o tagli ottenuti con gesto di partecipazione violenta. Queste Nature sono veramente primordiali: perchè danno il senso del peso, della libertà della massa materica informale nella sua espansione, ci riporta^{no} alle origini terrestri di fermenti vulcanici o, per altro verso, di silenzi astrali^X

Qui Fontana, con la più assoluta semplicità di mezzi (che si rivelano tra ^{l'altro} ~~antichissimi~~) ~~l'altro~~ ^e ottiene espressioni originali, del più ampio respiro: sono da vedere in una opportuna ambientazione, perchè si tratta sempre di opere che tendono ad espandersi, ~~si ambientano~~ come presenze vive.

Anche i tagli, che egli chiama Zolle - nature in terracotta^{di} ~~di~~ cui inizia la serie nel '61, (rispondono a questa ricerca: ma non hanno, ovviamente, il senso della massa imponente. Sono varianti di Concetti spaziali, 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, bucandole o muovendo_{ne} le superfici: le espone per la prima volta nel '62 alla galleria dell'Ariete. I valori luministici, coi segni

più evidenti per la maggiore resistenza della materia, danno a queste lastre effetto di grido più vistoso: ma a guardare bene, la superficie della lastra permane come presenza incumbente, suggestiva nelle sue ~~parti~~ pause.

Giunge così agli ovali, in olio spesso, di un cromatismo acceso, con buchi e strappi: costituiscono la serie, chiamata Fine di Dio, esaltazione di una spazialità in superficie ovoidale, con risultato festoso. Anche queste opere richiedono una particolare ambientazione, perchè hanno bisogno di respirare sulle pareti nude, luminose? Sono, in realtà, un altro inno alla gioia, alla luce, al colore limpido timbricamente, che il segno-gesto non contamina, ma accende di vitalità.

Da qui, nello stesso anno 1962, passa agli Squarci, olio spesso su tele con buchi, grumi e segni gestuali, ^{ottenuti} mediante il punteruolo: sulla superficie lucidamente distesa, altri segni, attorno al centro di rottura, si allargano ^{grafiti} evocando altri spazi con emblematica sospensione, accentuata dal cromatismo. Perviene così, dal gesto vitalistico, a un risultato di nuova, allucinata metafisica a due dimensioni, con effetto visionario, mentre tutto sembra concentrarsi nella pura azione pittorica: ma questa azione non si risolve ^{tutta,} come ~~per~~ ^{per i pittori} americani, ^{dell' action painting} (in un atto pragmatistico, finisce col distendersi e diventare immagine inventata, nuova visione panica.

Dopo la serie di ceramiche ovali - da lui chiamate scherzosamente Uova - ravvivate da segni di incrinature, da tagli o buchi - nel '63, mentre continua le Attese e ^{le} lastre di rame con tagli - sviluppa altri Concetti spaziali, detti Teatrini, in un contrappunto fra sagome di contorno in legno laccato e fondali ^{di} tela con buchi: anche questa volta, pur svolgendosi tutto su due piani paralleli, la superficie risulta alla fine esaltata; ma le sago=

me in legno non fanno da semplice contorno, si sovrappongono in parte sulla tela del fondo in forme allusive, in nuovi personaggi o emblemi inventati, quasi di altri pianeti, con ^{originale} ~~eccezionale~~ effetto poetico.

Soprattutto, nelle opere spaziali degli ultimi anni, fino alle più *misurate* — Ellissi del '67 - '68, diventa assoluta l'idea di "presenza": con cui si identifica l'arte di Lucio Fontana, e quindi il suo Spazialismo; perchè sempre rispondente non tanto a un programma di poetica o di tendenza, ma a tutta una vita, con libertà fantastica e dominio prestigioso della materia.

fine