

## Gli ambienti spaziali di Fontana

Lucio Fontana è famoso specialmente per i buchi e i tagli: la grande retrospettiva al palazzo reale di Milano ~~nella scelta da una commissione formata da Derffles, Ferrari, Russoli e da me diretta (il nitido ed estroso allestimento è dovuto all'arch. Lucieno Baldessari con la collaborazione dell'arch. Zita Mosca)~~ ha presentato questo geniale artista in tutta la sua complessa attività, che non può ridursi a una formula schematica. Il prestigioso dominio tecnoco ed espressivo, che ha fatto ~~distinguere~~ *imporre* Fontana come uno dei maggiori scultori di oggi, è reso evidente dagli stupendi bozzetti per la "Quinta Porta" del Duomo di Milano; *e gli altri* i vari momenti, dal primo gruppo di opere astratte e preinformali, a quelle figurative alle ricerche spaziali - con buchi, tagli, effetti materici, sculture a stelo, rami, ciclo delle "Nature" - risultano criticamente chiari in tutto il percorso delle numerose sale ~~e saloni~~ *e lo sala* del palazzo. Ma *già* per la prima volta sono stati ricostruiti - con l'aiuto di scultori e pittori come Agenore Fabbri e Gino Marotta, *che erano stati vicini* all'artista - quattro ambienti spaziali, che affasciano il vasto pubblico e fanno capire meglio lo spazialismo: il successo della mostra, organizzata dall'Assessorato Ripartizione iniziative culturali, è dovuta anche al richiamo di questi ambienti.

Sulla scorta di disegni originali, schizzi a colori, precisi plastici creati a Fontana, si è pensato di ricostruire i più significativi ambienti ~~spaziali~~ di carattere e mezzi diversi, in modo da suggerire concretamente l'idea degli "environments": della tendenza, da parte di Fontana, di andare oltre il quadro o la scultura e di attrarre lo spettatore in forme aperte, suggestive di luci, usando "il mezzo nuovo", a cui si riferiva nei manifesti. Pos

sono comprendersi meglio i vari studi - guazzi, disegni, tempere - che in quegli anni l'artista continuò ad eseguire in funzione di uno spazio attivo. "Vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione di arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità. Faremo apparire nel cielo forme artificiali, arcobaleni di meraviglia". "Forme luminose attraverso gli spazi".

Dalla serie di Evoluzioni, iniziate nel '48, con nuclei circolari o ellittici, emotivamente deformati nella espansione di colore-luce, il 5 ~~fr~~ febbraio del '49 Fontana giunge al primo Ambiente con elementi spaziali a luce scura, di Wood, nella Galleria del Naviglio a Milano: l'effetto astrale, poeticamente suggestivo, dell'atmosfera liquescente, allucinata, dove la luce violacea rende tutto fantomatico, in forme sospese, incumbenti - quasi esseri preistorici - assume per il pubblico, che ne resta coinvolto, una diretta tensione psichica, in viaggi verso l'inconscio.

La componente barocca, caricandosi di valori allusivi che escludono ogni rappresentazione figurativa o allegorica, diventa surrealista in modo nuovo. Non si poteva fare a meno, nella mostra, di questo Ambiente, fondamentale in tutta la storia del linguaggio di Fontana e del dopoguerra europeo: la serie documentata dei disegni e soprattutto delle fotografie anche a colori ne hanno permesso un'accurata ricostruzione.

L'Arabesco fluorescente, eseguito nel '51 (quando collaborò con l'architetto Luciano Baldessari per la decorazione della IX Triennale) ~~sixxixxxxx~~ e oggi ricostruito fedelmente quasi nella stessa misura, offre un esempio diverso di ambientazione spaziale: i tubi luminosi, al neon, formano un groviglio aereo di circa duecento metri di lunghezza, rievocante - come diceva lo stesso Fontana - "la scia dei movimenti di una torcia vibrata nell'aria". Ma è un groviglio sospeso, al di sopra degli spettatori: i quali dunque

non penetrano nell'ambiente creato dall'artista, anche se la tendenza è sempre verso uno spazio attivo, che coinvolga il pubblico: il segno linearistico dà valore nuovo al gesto, che si intuisce nello sviluppo del groviglio stesso con tensione dinamica.

Fonti di energia - Italia 61, ricostruito in proporzioni un po' ridotte da un plastico dello stesso Fontana e da disegni originali, offre invece un altro esempio di ambiente: risulta di tendenza più costruttivista con linee di luce tese, in apparenza più rigide, a vari piani. Ma la geometria e la struttura non annullano il colore ~~em~~ emotivo, l'indefinito spaziale, e quindi il diverso groviglio: lo spazio si dilata, in funzione delle luci colorate, varie, non appena il visitatore, sempre coinvolto nella forma aperta, si sposta e cambia i punti di vista: la struttura diventa ancora suggestiva, con vitalismo di origine barocca e altri effetti allusivi, surreali, volti a provocare l'inconscio.

L'Ambiente di Foligno, allestito nel 1967 ma da un'idea del '49, con altre ricerche ci riporta infine più direttamente al valore irrazionale di origine magica, della luce scura, e quindi del negativo, del vuoto, del nero, attraverso spazi che diventano indeterminati, con segni <sup>in</sup> fughe astrali, allusive: concreta ambientazione plastica dei vari Concetti. Proprio per questo ambiente Fontana si preoccupò anche del problema di comportamento: il visitatore alla fine si trova costretto in un meandro che gli fa sentire il bisogno di altre fughe spaziali.

Una mostra che non ~~tenga~~<sup>tiene</sup> conto di queste ricerche di ambientazioni, che mirano a ~~esprimere~~ suggestionare lo spettatore, non avrebbe potuto dare un'idea della personalità di Lucio Fontana, che così s'impone come uno degli esponenti più vivi delle nuove avanguardie internazionali.

## LUCIO FONTANA E LO SPAZIALISMO

»

"Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo in arte.

"Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio, iniziano la sola grande e vera evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico); gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura né scultura; forme colori suoni attraverso gli spazi.

"Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso".

Queste frasi, contenute nel Manifesto tecnico che Lucio Fontana, creatore di questo movimento, scrisse in occasione del I° Congresso internazionale delle Proporzioni alla <sup>Nona</sup> ~~XI~~ Triennale di Milano, spiegano la poetica dello spazialismo. Impostato in questi termini, lo Spazialismo segna l'evoluzione delle premesse futuriste di Boccioni. C'è però una differenza fondamentale: Boccioni, pur tendendo al dinamismo, partiva dall'oggetto che si espandeva nello spazio; lo stato d'animo costituiva una mediazione tra coscienza soggettiva e fatto di rappresentazione. Il primo Futurismo tendeva ad una organicità di strutture in movimento: il mito della macchina, la dinamica compositiva e l'aspirazione verso nuovi materiali espressivi, non distruggevano "l'immagine". Precorriti astratti, tra i primi futuristi, si ebbero soprattutto con Balla: che più decisamente di altri superò i valori tonali per gli accordi timbrici.

Lo Spazialismo, e debbo riferirmi specialmente a Lucio Fontana, al quale questa tendenza si addice, è inorganico: affidato più

a um )  
 gesto per il quale lo spazio non è ambientazione d'immagine, ma luogo dove si attua o si espande come segno-strappo o segno-taglio: come pura vitalità astratta.

C'è stata di mezzo l'esperienza dadaista, specialmente di Arp, e l'esperienza del valore espressivo autonomo del segno, del colore, della forma, al di là di ogni concetto di rappresentazione.

In questi ultimi anni la personalità di Lucio Fontana si è imposta sempre più all'attenzione critica internazionale: è in lui una estrosa urgenza di rompere ogni schema preconstituito, una felicità di sperimentare, un bisogno di avventurarsi oltre: sempre con un candido, rinnovato stupore che riscatta nell'attimo la prestigiosa abilità delle mani.

Fontana è l'artista tipico di questo nostro tempo, che non ha più un punto fermo e tende alla ricerca più che al fatto compiuto, al movimento più che alla stasi contemplativa, allo spazio intravisto e non definito.

Nel volume sullo "Spazialismo" di Giampiero Giani (1956, Milano), sono raggruppati, oltre Fontana, vari artisti: Bacci, Bergolli, Capogrossi, Crippa, De Luigi, lo scultore Bruno De Toffoli, Donati, <sup>Morandi,</sup> Gino Morandi, Peverelli, Scanavino, Sottsass. A distanza di qualche anno appare evidente che non tutti questi artisti, di origini culturali e di temperamento diversi, potevano stare in una stessa corrente: l'azione critica di Giani è stata positiva nel cogliere i fermenti di una nuova esigenza di linguaggio e nel puntare su alcuni valori nuovi, che l'ambiente della milanese Galleria del Naviglio, diretta da Carlo Cardazzo, metteva già in risalto con vive possibilità d'incontri. Ma nella concretezza i linguaggi di questi artisti sono diversi, se non addirittura contrastanti: una

prima differenza é tra pittori che tendono all'immagine e pittori che non si preoccupano della immagine. Le premesse, tra il primo gruppo, sono in genere surrealiste: ma di un surrealismo non descrittivo. La problematica dello spazio diventa un motivo cosmico, da risolvere in immagine antinaturalistica.

Emilio Scanavino, per esempio, pittore di primo piano, ha esigenze <sup>d'interiorità</sup> ~~d'interiorità~~ espressive, che lo portano alla proiezione fantomatica di simboli attraverso il segno concitato, che trae valore dai silenzi degli spazi, dalle pause, dai grigi quasi monocromi. C'è l'esigenza, in Scanavino, di dar valore agli spazi: ma sempre in funzione dell'immagine inquietante e tesa. L'origine surreale lo fa tendere al segreto, all'evocazione di attese, di incubi sospesi o di grovigli.

In modo diverso Aldo Bergolli, attratto da una materia corposa, tende a nuove immagini: gli effetti spaziali sono da lui percepiti, ma in funzionz sempre più di una immagine surreale. Anche Cesare Peverelli, valendosi del segno, in spazi rarefatti, dopo la serie degli insetti giganteschi, tende ad immagini medianiche; l'intonazione surrealista é evidente, con inventiva rinnovata. Il segno di Sottsass, concitato e libero, non rinuncia alla formulazione di paesaggi evocati con acceso ritmo. Sono tutti pittori che, in modo diverso, tendono alla immagine. Decisamente spaziali, ma sempre come motivo lirico, possono apparire Edmondo Bacci, Enrico Donati, Mario De Luigi, Gino Morandi: gli ~~dei~~ "Avvenimenti" di Bacci, con una dinamica cosmica, evocano più esplicitamente il senso dello spazio; De Luigi carica il segno di luce, fino a farlo diventare prezioso; Donati, con nuove fantasie surrealiste, ci riporta a spazi lunari; Gino Morandi spezza i ritmi in arabeschi di spazi e segni cromatici.

Lo spazialismo di Fontana elude invece l'immagine: fa un colloquio diretto con lo spazio; sente il bisogno di superare il quadro e la scultura. La perforazione e il taglio sulla tela muovono il segno in una dinamica concreta. Il nuovo mezzo diventa necessario: la pura luce nel suo fluire e il taglio sulla tela *acquistano analogo valore di possibilità* espressive. Il provvisorio è reso nel modo più diretto.

Roberto Crippa ha avuto un periodo, dal '50 al '54 circa, in cui il segno lineare, affidato al gesto con immediatezza corsiva, assumeva *di* valore spaziale: uno spazialismo puro, proiettato in superficie. Però già dal '54 il viluppo linearistico di Crippa si concretava in immagine totemica: la sua pittura di gesto diventava pittura di visione, con accenti surreali.

L'astrattismo di Capogrossi, per molti versi, tende *anch'esso* ad un particolare spazialismo, differente da quello di Fontana. Nelle sue composizioni, simili a ideogrammi, la ritmica è dissociata in contrappunto con un movimento di rigoroso arabesco in superficie. Gli elementi costitutivi, suggeriti anche da esempi di remote civiltà, sembrano sempre gli stessi: varia però il tessuto ritmico, e quindi *variano* gli spazi e la luce, con un cromatismo raffinato, in accordi puramente timbrici, luminosi.

Capogrossi *mira* ~~tende~~ così, implicitamente, all'applicazione di questi suoi *ideogrammi* ~~colloqui~~ in nuove materie, in nuove *dimensioni* con un senso spaziale nuovo; le sue composizioni non esigono la pura contemplazione, come immagini liriche; sono piuttosto l'archetipo di un prodotto in serie, che può trovare nuovi sviluppi - come elemento grammaticale - e rinnovarsi all'infinito; non solo nelle copie ma nelle diverse applicazioni. Il soffitto e le altre decorazioni di Capogrossi alla X<sup>a</sup> Triennale di Milano rispondevano già a questa esigenza inerente agli sviluppi dello Spazialismo. Fin dal '49, quando Capogrossi iniziò questa sua fase diventando astrattista, la vera novità delle sue "Superfici", *e'* nel ritmo che non chiude definitivamente il quadro; lo ~~chiude~~ *chiude*

~~da~~ con un taglio che sembra provvisorio. Il nuovo elemento grammati-  
cale va al di là del quadro e tende all'uso di nuove materie.

Ma chi ha sviluppato lo spazialismo <sup>con</sup> ~~come~~ inventiva spregiudicata  
e varia é, come dicevo, Lucio Fontana. // Un'arte di visione, negli  
spiriti più inquietamente attivi di oggi, é raro possa trovare ri-  
spondenza di stimoli: da qui il superamento di ogni naturalismo ri-  
cettivo, ma anche di ogni genere di distinzioni. Nella concretezza  
delle opere di Fontana non é possibile stabilire i limiti dei generi:  
pittura, scultura, decorazione, purezza lirica. Ha bruciato, nella X  
sua incessante attività, ogni distinzione: tutto é fatto risalire al-  
le origini, al momento inventivo quando gli schemi non esistono o  
sono soltanto proiezioni provvisorie.

Le <sup>poet</sup> poetiche stesse, coi miti critici, esclusivi, sono state per lui  
stimolanti premesse di un rinnovamento culturale: ha percorso nuo-  
ve poetiche, per coerente intuito più che per fredde esigenze d'in-  
telletto. La libertà é diventata speranza, ottimismo: candore di un  
nuovo operare, in armonia coi mezzi più nuovi del nostro tempo.

Nei vari momenti dell'attività di Fontana, se si volesse, potrebbero  
trovarsi innumerevoli poetiche: ma il programma esula dal suo tem-  
peramento, si brucia nell'invenzione; né lo appaga la conquista di  
un mestiere abilissimo, di una tecnica sapiente. Quando si accorge  
di averé raggiunto il pieno dominio della materia, di avere sfrut-  
tato gli effetti più imprevisi e suggestivi, castiga la materia  
stessa, riduce ancora il suo linguaggio ai mezzi più essenziali:  
per un bisogno di liberazione.

E' un fatto che Lucio Fontana é <sup>Sempre</sup> ~~stato~~ in continua tensione di rinno-  
vamento: lasciando disorientati gli stessi suoi ammiratori, che spes=

so lo avrebbero preferito nel genere della ~~scultura~~ scultura, in cui egli ha dato prove originali. Ma Fontana ha, più di tanti altri, sentito e vissuto i fermenti di una cultura nuova: oggi è vicino ai giovani, ne ha già precorso con libertà certe poetiche.

La crisi del linguaggio di visione lo ha sempre fatto tendere, fin dalle prime opere non figurative dopo il '30, alla mobilità emotiva degli spazi, all'urgenza di una espressività affidata non a uno spazio volumetrico, chiuso, ma di linee e superfici, con interni richiami di vuoti, senza il peso, quasi, della materia. L'idea di scultura organica era già superata: ma Fontana evitava anche ogni mentale schema geometrico di origine neoplastica; la dinamica estrosa delle composizioni suggeriva valori spaziali in sottile movimento. Da queste premesse, con coerenza, si sono sviluppati i suoi segni mobili, la rottura sempre più decisa della materia, il bisogno di superare la scultura come forma chiusa, di tendere al colore nella sua espressività varia.

Era chiaro che su questa via dovesse precorrere quella tendenza, oggi in evoluzione nel linguaggio internazionale, che si attua nel gesto: gesto, segno, espressività autonoma della materia, nuova dimensione.

Il movimento delle "Spazialismo", creato da Lucio Fontana col manifesto del 1946 a Buenos Aires, poi ripreso in Italia, oltre che sulla ricerca di nuove dimensioni, si svolgeva all'evoluzione del mezzo in arte, all'esigenza di usare mezzi tipici del nostro tempo, di là dai generi di pittura e scultura: ogni arte nuova non può nascere che usando nuovi mezzi tecnici.

"L'ambiente spaziale", da lui inventato nel '49 alla galleria milanese del "Naviglio", si valeva di un nuovo mezzo<sup>270</sup>, la luce al neon, creando forme libere, suggestive, in un'atmosfera lunare: non più singola

sculture in mostra, né oggetti o quadri, ma l'emotività di tutto un ambiente con forme, colori, luci in movimento, dentro cui penetrava il visitatore: l'arte di visione era superata, per un'arte di suggestione, di totale partecipazione <sup>a</sup> <sup>emo</sup> emotiva.

"L'arabesco fluorescente", creato da Fontana per lo scalone del Palazzo dell'arte alla IX Triennale, rispondeva ancora a questi principi di dinamica spaziale. Non più l'immagine, o uno spazio definito da organizzare nelle arsi e nelle tesi, nei pieni o nei vuoti organici, ma la tensione di forme libere, con mezzi nuovi, nel continuo movimento di spazi emotivi. Dopo queste esperienze risultano comprensibili le composizioni in cui la materia, con strappi e perforazioni, supera la dimensione del quadro da cavalletto, e anche la distinzione di scultura e pittura: il segno diventa gesto, stabilisce nuove cadenze di ritmi, evoca spazi indefiniti, grovigli di sottile emozione, con nuovi effetti decorativi e lirici a un tempo.

Tutto, nelle recenti composizioni spaziali di Fontana, è ridotto ai mezzi più elementari, più semplici: si attua con estrema chiarezza nell'urgenza della voce: che è ~~la~~ voce di artista inconfondibile, sempre teso a rinnovarsi per una essenzialità di pure origini.

Nel panorama dell'arte contemporanea, la personalità di Lucio Fontana s'impone come artista nuovo, veramente libero: che trova nell'estro, nel dominio dei mezzi espressivi, l'interna sola misura: una misura in continuo divenire, come lo è la fantasia stessa.

Lo Spazialismo, dopo Fontana, ha trovato <sup>ulteriori</sup> ~~nuovi~~ sviluppi tra i giovani che operano nell'ambiente milanese di avanguardia.

Il più conseguente è Piero Manzoni: superando il concetto tradizionale di quadro, egli tende all'invenzione di nuove "idee spaziali"; dopo le sue "Superfici acromatiche", dove, pur eliminando gli accordi coloristici, <sup>rivela</sup> un largo e raffinato senso pittorico in ritmi mossi, ecco le variazioni in rilievo di spazi-luce che superano i generi pittura o scultura, ed infine, con ripresa dadaista, le "Linee" di diversi metri, in rotoli che si chiudono dentro scatole. Evidentemente questa idea della



## Lo spazio attivo in Richter

Il mutarsi del concetto di spazio, fino alla quarta dimensione, alla dinamica dello spazio-tempo, è alla base di tutta l'arte moderna: e del resto le diverse concezioni dello spazio fanno variare ogni possibilità sistematica del reale stesso. Già Leonardo, componendo con moduli a piramide entro cui muoveva i ritmi elicoidali, in atmosfere dove il degradare dello sfumato suggeriva altre segrete mobilità della sostanza, aveva per primo intuito che lo spazio, in continuo divenire, ~~richiedeva~~ richiedeva uno sperimentalismo di ricerca e, ciò che più conta, una molteplicità di punti di vista. "Per tutto ciò che si vede - scriveva Leonardo - bisogna considerare tre cose: la posizione dell'occhio che guarda, l'oggetto visto e la luce che la rischiarà". Era già una prima intuizione del relativo e quindi della mobilità del reale e dello spazio.

Nel Manierismo la *Tensione* del relativo si fa strada: i ritmi si spezzano, si esasperano, lo spazio fa sentire il vuoto, che diventa sempre più psichico, con una *inquietudine* che già per la prima <sup>volta</sup> ~~vista~~ deforma e quasi sconvolge con coscienza critica l'oggetto.

Finché, poi, nel barocco la dimensione dilatata sommerge le arti e le tesi del ritmo in uno spazio che non sta mai fermo, con dinamica aperta. Ma si tratta ancora di concezioni spaziali che, pur cogliendo un movimento continuo, derivano da sistemi di origine *eucledea*; esiste ancora il punto fermo del mondo, e il provvisorio è solo apparenza: l'oggetto è integro nella sua entità. Non c'è ancora la *Coscienza* critica della relatività soggettiva del reale, e quindi dello spazio, che è inteso ancora esternamente anche se Giordano Bruno, già in quel tempo, affermava che ogni punto dell'universo è il centro dell'universo, con una intuizione dinamica sorprendente.

Nel mondo più vicino a noi - dopo l'Empirismo, dopo Kant e il primo Idealismo vicino ai romantici - il concetto di spazio diventa sempre più soggettivo: intuizione pura, <sup>organizzazione</sup> ~~osservazione~~ della mente umana. Occorre dire però, ad evitare equivoci, che in pittura, in

scultura, in architettura tutto ciò si fa sentire in modo indiretto: quando, cioè, diventa acquisizione di costume. Il rapporto tra l'arte e il pensiero dei filosofi, infatti, non è quasi mai immediato, diretto: bisogna che prima certe *concezioni* filosofiche entrino nella vita, *diventino appunto costume* in senso largo. Per fare un esempio, nessun artista oggi, è lecito supporre, conosce tutte le teorie di Einstein : ma non c'è artista contemporaneo che non abbia coscienza della relatività del ~~reale~~ reale, del provvisorio dei punti di vista, perchè tutto ciò è ormai diventato costume . E così è avvenuto per l'esistenzialismo: il *divenire* del reale, l'angoscia e tutto ciò che implica l'*evoluzione* <sup>esistenza</sup> non è *degli* <sup>dagli</sup> artisti <sup>di</sup> oggi *conosciuto* con chiara teoria, anche se spesso si fanno i nomi di Kirkegardt, di Husserl, di Sartre, ma è *sentito* come *costume* di vita.

Ebbene, già nella seconda metà dell'Ottocento, <sup>con</sup> l'Impressionismo <sup>osservazione</sup> il concetto di spazio si rinnova non soltanto per la *dimensione* e la *compenetrazione* cromatica, ma perchè si fa strada la soggettività del reale, che si concreta in un plasma pittorico *mobilissimo* per la vibrazione.

Ma il concetto di spazio attivo, nel senso più preciso, ha inizio col Neoimpressionismo: perchè lo spazio attivo *richiede* il concetto chiaro di ~~un~~ ritmo in movimento. Seurat e Signac - *il quale* *ultimo* affermava già che la pennellata doveva essere in rapporto con la *dimensione* di tutto il quadro - *iniziano* lo *Strutturalismo* pittorico: per cui i segni e i vari spazi tra loro sono in un rapporto di *richiamo segreto*, di *tensione interna*. Lo spazio, *specialmente in Seurat*, *per ridursi a due sole dimensioni*, è costruito con leggi di ritmo, *cadente*, *arso* e tesi che acquistano analogie di leggi musicali. L'astrattismo - specialmente nello sviluppo neoplastico - nasce dal  *tessuto* *punto* pittorico - *si* *ritmato* nelle strutture compositive - di Seurat.

Certamente con ~~il~~ cubismo il concetto di spazio attivo, nella scomposizione ritmica del reale, diventa più evidente: ma il cubismo è volto più all'essenza ~~più~~ che al divenire dell'esistenza. Lo spazio

cubista dunque, pur nei richiami delle <sup>arti</sup> ~~arti~~ e delle tesi del ritmo, nella moltiplicazione dei moduli - ed è proprio qui il movimento, nelle assonanze dei richiami spaziali e ritmici, i quali, nel momento analitico arrivano ad essere frenetici e nel periodo più sintetico, fino ai collages, sono chiaramente strutturali - lo spazio cubista, dicevo, (a parte, è ovvio, le dinamiche *orfeiche* di Delaunay), finisce col fissarsi nell'essenza oggettiva: in sostanza lo spazio è attivo per il segno e gli interni e i richiami delle superfici. Anche se tendono al di là dei margini del quadro, le composizioni cubiste schematizzano l'essenza. Con questo, però, non mi sento di essere in tutto d'accordo con Boccioni, il quale, mirando a un movimento più aperto e sconvolgente, considerava con accesa polemica, il cubismo troppo statico e lo vedeva come una conseguenza ancora neoclassica.

Ma Boccioni - e il futurismo di cui fu senza dubbio l'esponente più vivo, tendevano a uno spazio dinamico nel modo più esplicito: le sue linee-forza - che non si trovano nel Cubismo - suggeriscono l'idea di un continuo moto potenziale in pittura e in scultura. Tuttavia proprio Boccioni parte da un centro organico, e al di là dell'idea dinamica, risente invece di miti preistorici, in cui la madre e i sentimenti più antichi sono il movente <sup>e compositi</sup> psichico che gli fa precorrere, per tanti *versi*, le incumbenti atmosfere di certo surrealismo.

Dovrei soffermarmi a questo punto sul Blaue Reiter, su Kandinsky e su certi sviluppi dell'astrattismo e del costruttivismo russo: ma siamo già al clima in cui opera agli inizi Richter. Mi premeva qui far notare alcuni problemi dello spazio, inteso in senso attivo: l'esigenza del continuo sperimentare, che è alle origini delle avanguardie moderne, è in rapporto alla *mutabilità* delle concezioni spaziali. Per cui, alla fine, interessa il rinnovamento dei mezzi, nei vari rapporti tra scienza, arte, industria, società: tra realtà interna e realtà apparente, tra vita vissuta e sogno; tanto che la frase già definita, l'immagine dipinta, il segno attuato, sembra interessino

meno della frase che si deve ancora scrivere con altri mezzi, dell'immagine o del segno che debbono ancora farsi. // La ragione, com'è noto, è nella concezione, ormai comune a tutto il pensiero moderno, che il movimento, il divenire, e quindi la possibilità di continua relazione e di consumo, sono i veri attributi dell'esistere. Hans Richter, in questo senso, è certamente una delle personalità più significative. La sua importanza si rivela sempre maggiore nello sviluppo dei linguaggi del nostro secolo. Fin dagli inizi ha reso "sperimentale" ogni suo atto, ogni proposta, quasi che l'immagine dovesse allargare i mezzi e le possibilità del linguaggio. Non c'è ricerca di avanguardia viva a cui Richter non abbia partecipato attivamente: e alla fine, come necessaria conseguenza di tale "sperimentalismo", ha portato la dinamica della pittura e del segno ai nuovi mezzi del cinema: non per rinunciare alla pittura, ma per rinnovarla con coerenza strumentale e portare il racconto al più libero movimento, rendendo attivo lo spazio in un ritmo di rapporti dinamici.

// Spazio attivo, si badi, non come l'immagine o segno fisso, come dinamismo potenziale, suggerito sul foglio o sulla tela a due dimensioni: ma spazio concretamente attivo, come susseguirsi di movimenti ritmici, come tempo.

Nel 1912, attraverso "Der Sturm", si accosta ai problemi più inquietanti dell'arte contemporanea: ma è già implicito in lui un atteggiamento espressionista, il cui carattere visionario, già chiaro nel Kurfürstendamm del 1911, attraverso Operai dello stesso anno, si carica di vitalità, con inedita partecipazione etica, in Operai del '13. Proprio nel '13 Richter è coi futuristi: Marinetti e Boccioni sono a Berlino per il Salone d'Autunno organizzato da Walden di "Der Sturm", e Richter, come racconta egli stesso, "distribuisce il manifesto futurista ai cocchieri (nella Postdamer Platz e nella Linkstrasse)" con "fallimento completo". Più che un influsso linguistico, questo accostamento al futurismo gli lascia l'entusiasmo dell'avventura,

la violenza della provocazione - che poi sarà sviluppata dai dadaisti - ma anche la necessità di rompere certi schemi per effetti più dinamici.

E' così che il rapporto col "mucchio di frammenti" del cubismo, operato nel '14, mentre risponde a un bisogno di ordine unitario, finisce col risolversi, come nel Suonatore di violoncello (1914) in una rigorosa scomposizione dinamica, che certamente sarebbe piaciuta a Boccioni. Ma già nel Nudo del '15 il cubismo acquista una tensione larga, dove il ritmo è rapporto espressivo: il fatto è che l'espressionismo è un sottofondo a lui congeniale. La serie dei ritratti espressionisti del '17 concludono infatti una attività che, sin dalle origini berlinesi, è stata sempre sentita come urgenza visionaria, come partecipazione totale al soggetto: per cui l'Autoritratto del '17, ma anche Autunno, sintesi di paesaggio dello stesso anno, diventano due momenti di tensione lirica diversa, ma sullo stesso piano di partecipazione visionaria, con fantasia inventiva.

Da questa esigenza di espressività tutta interna, e dal bisogno di rompere ogni immagine già costituita, appare conseguente l'attiva partecipazione al dadaismo: Richter si era già interessato al gruppo Dada di Zurigo fin dal 1916. "Affermo la validità delle leggi del caso e della spontaneità. Poco dopo, i primi esperimenti astratti. Sono incerto fra il caso e la coscienza, tra l'improvvisazione e l'ordine superiore."

In realtà l'esperienza dadaista si risolve, per lui, oltre che nella aggressività ironica del collage - di cui Justitia minor (1917) è un esempio tra i più significativi - in una semplificazione dei mezzi, superando ogni pittoricismo e orientandosi verso il nitore caustico del bianco e nero, intesi come "positivo e negativo". Orchestra Dada, le varie Teste dada, Astrazione - tutte del '18 - indicano un nuovo valore espressivo del segno, con una

immediatezza, una libertà di umori e di invenzione fantastica, che si oppongono a ogni atteggiamento naturalistico, tanto perseguito in quel periodo nell'Europa: Nei ritmi di questi segni in bianco e nero lo spazio attivo si fa strada con chiarezza: nei rapporti dinamici, appunto, di negativo e positivo.

Il dissidio, già sentito qualche anno prima, tra attrazione pura e figurazione, può essere così superato dall'esigenza anti-naturalistica, e soprattutto dalla espressività del ritmo: "Mi avvicino ai principi del Contrappunto di Ferruccio Busoni". Contrappunto che è già movimento e implica attività interna dello spazio.

Dopo l'incontro con Eggeling (1918), "che lavorava nella stessa direzione ma che era più avanti di me", ecco dunque le "migliaia di esercitazioni nel tentativo di scoprire tutte le relazioni elementari possibili tra linea e piano, di variare e orchestrare elementi più semplici". Ed è in questo puro "sperimentalismo" che Richter può scoprire il "principio di continuità": nasce la serie dei Rotuli e dei Preludi (1919-20), nell'esigenza di rendere il movimento, e quindi il tempo, "nei suoi corsi e ricorsi". Il concetto di spazio attivo <sup>è reso, come si vede,</sup> nel ~~sense~~ concreto.

"I rotuli, scrive ancora Richter, contenevano tracce di movimento, ma esigevano un movimento autentico. In principio dipingevo figure fatte di sottili pezzi di gomma, che si allungavano avanti e indietro come una fisarmonica. Era impossibile! Decidemmo di accostarci al cinema. Primo film astratto Ritmo 21 a Parigi, dove io veniv<sup>o</sup> presentato come danese! Fu proiettato solo nel 1924 a Berlino nel Teatro Ufa sul Kurfürstendamm insieme a Entr'acte di René Clair e al Ballet mécanique di Léger. Il pubblico, già irritato da questi ultimi due film dei quali non aveva capito niente, reagì con una furia indicibile a Ritmo 21 che presentava solamente rettangoli".

Ecco dunque il passaggio, con coerente chiarezza nella ricerca sperimentale di altre possibilità espressive attraverso nuovi mezzi, dalla pittura - messa già in crisi da Richter e dai suoi amici come visione da contemplare - ai Retuli, che esigevano un movimento autentico, al cinema astratto, azione pura di ritmi.

Qui lo spazio attivo si identifica con chiarezza nel movimento ritmico delle forme che si richiamano dall'interno: in una quarta dimensione, con uno spazio-tempo che non ha bisogno di sconvolgere l'oggetto figurativo, perchè tutto si risolve già con analogie puramente musicali, in assonanze di richiami, in *armonie* e dissidi di forme, <sup>può</sup> nella dinamica del divenire stesso della vita, astratta e però originaria.

E' così che *la* partecipazione di Hans Richter alla cultura più nuova, la sua lucida tensione inventiva, rivelano sempre <sup>una</sup> questa coerenza tutta interna; che è la coerenza del vero "sperimentatore" lirico, <sup>il quale</sup> che ha portato lo spazio attivo alle estreme conseguenze, *identificando pittura e cinema nella forma in divenire.*





Domini differenziati a poco a poco sul Blake Richter e su Kandinsky: ma hanno più  
al clima in cui opera agli inizi Richter. Mi viene ora per far notare alcuni ~~dei~~  
problemi dello spazio inteso in senso attivo: l'engorgo del continuo spaziale,  
E' quindi che è alle origini delle avanguardie moderne, e che si rapporto alla matrice  
lepra delle espressioni spaziali. Per cui ~~matrice~~ <sup>alla</sup> fine ~~era~~ interessa il rimando  
vivamente alle origini, nei suoi rapporti tra scultura, arte, industria, lavoro! Tra  
realtà interna e realtà apparente, Tra vita vissuta e sogno; Tanto che la frase  
già definita, l'immagine dipinta, il segno attuale

Se c'era una cosa che all'estero ci invidiavano era proprio la Biennale veneziana: piena di difetti, d'accordo, perché i tempi non sono più quelli della prima metà del secolo, ma senza dubbio viva. L'italiano però ~~non~~ può fare a meno di autodistruggersi, è un vizio ormai. Hanno cominciato gli stessi artisti, con la contestazione alla Biennale del '68: allora era di moda contestare, ed ecco pittori e scultori, lanciati premiati coccolati dalla Biennale, gridare che si doveva distruggere tutto. Ma nel '70 la contestazione non era più attuale, ed ecco gli stessi artisti rientrare con disinvoltura e brigare per esporre o essere comunque presenti. Per questa nuova gestione della Biennale sembra però che l'idea contestativa di distruggere tutto non sia ancora passata: con l'alibi di nuove aperture verso altro pubblico, ha finito col chiudere ogni porta e anche ogni finestra: almeno per l'arte, non tanto per il cinema o per il teatro, <sup>m</sup>essi oggi un poco più a fuoco. Si era atteso per anni ~~il~~ nuovo statuto, avevamo tutti scritto che occorreva per rimettere un poco di ordine, per dare una struttura economicamente provvisoria: da parte mia temevo che col nuovo statuto non si riuscisse a superare un grande equivoco di base, della commissione di larghe rappresentanze. E così infatti è avvenuto. Teoricamente le larghe rappresentanze sembra diano un avello di obiettività e quindi di ~~una~~ <sup>vera</sup> libertà: ma nelle cose d'arte - ed è bene convincersi di questo una volta per sempre - con le larghe rappresentanze non si conclude niente, perché tutto si risolve in un contrasto o in una convivenza di forse <sup>2</sup> che si annullano, col risultato dell'inerzia. La commissione ~~U~~rappresen-

tativa" oggi è larghissima, e praticamente blocca tutto, mentre intenderebbe dare maggiore libertà: e blocca tutto perché diventa un calderone di forze e di interessi vari: non parlo, intendiamoci, di interessi in malafede, ma di simpatie, antipatie, umori, ripicche, punti di vista. Insomma, più è larga la commissione da cui sono eletti e poi controllati con continui interventi i membri delle commissioni tecniche, e minori risultano le responsabilità: si continua a frenare ogni atto, ogni libertà della commissione tecnica, perché tutto si perde nell'anonimato. Questo è il primo grande difetto: la mancanza di veri, diretti responsabili che paghino di persona per le loro scelte, i loro programmi, le loro idee. L'altro equivoco, oltre la commissione larga, riguarda la commissione tecnica, e quindi presidente, direttori, membri: sono ancora in un'atmosfera troppo ambigua. Dicono: una certa Biennale è morta, andiamo verso nuove strade. Ma che cosa è morto, della Biennale, e quali sarebbero queste nuove strade? Sarebbero le tendenze di puro comportamento, il gesto, l'annullamento dell'oggetto per rendere il provvisorio di oggi (tranne le "macchine celibi" o altre arbitrarie ricostruzioni)? Tutto questo non basta per rispondere alle funzioni della Biennale: si tratta solo di qualche tendenza che può, se mai, occupare un settore. Ci vuole altro. Si è riparlato, anche troppo, di "fine dell'arte": ma il fatto è che queste inquietudini o irrequietezze non fanno affatto morire l'arte, che si trasforma continuamente, con nuove ricerche. Insomma, non si prendano come unico, assoluto sbocco certe proposte che annullano il concetto visivo di "mostra". Nel nostro tempo continuano a convivere tendenze opposte: alcune sembrano a un tratto quasi in letargo, ma poi risorgono con nuove forze in altri aspetti: proprio

l'oggetto, e anche la pittura, la scultura, l'immagine visiva, rinascono continuamente. Si vuole allargare la Biennale anche al design, all'architettura, all'urbanistica? Benissimo: allargare, ma non restringere, non eliminare, non chiudere, come avviene oggi a Venezia. La Biennale per rinascere con nuova vitalità non può che essere fondamentalmente Biennale di arte: e se vuole riavere una funzione non può rinunciare a una grande mostra-incontro sulla situazione generale dell'arte del nostro tempo. Al di là di questa grande mostra, con vernice e incontri culturali sul piano più internazionale, si possono "anche" fare altre mostre durante i due anni: soprattutto mostre didattiche, si possono fare anche in altre sedi, ma senza eliminare la grande rassegna. Insomma, <sup>argere</sup> ~~argere~~ se si vuole, aggiungere, ripeto, ma non distruggere quel poco di buono che ancora oggi può essere vivo culturalmente. Si tratta con questo di ritornare agli anni prima della contestazione, come se niente fosse avvenuto? No. Bisogna dare nuove aperture, con diverse mostre didattiche, fare intervenire un pubblico sempre più vasto: coinvolgere altri interessi, ma senza rinunciare alla particolare funzione della Biennale che è funzione di cultura viva. Si è visto infatti che tutte le manifestazioni mercantili di questi ultimi anni rispondono ad altre funzioni, appunto più mercantili, non possono sostituire manifestazioni culturalmente più libere come la Biennale di Venezia, le rassegne di Kassel o altre simili: d'accordo, l'influsso mercantile può farsi sentire anche qui, indirettamente, ma non è mai esclusivo. Anche per i libri, il lancio degli editori è spesso determinante: ma la cultura non va avanti solo per il lancio pubblicitario. E' tempo dunque

di *responsabili* che, nei vari settori, rispondano di persona, pronti a pagare se sbagliano nelle scelte, nei programmi: con l'anonimato o con le commissioni generiche o di larghe rappresentanze non si conclude nulla, si chiude ogni apertura, come sta avvenendo nel clima di questa Biennale veneziana. Le larghe rappresentanze possono e debbono esserci, ma a turno e nei diversi settori: per una semplice ragione organizzativa, se si vuole operare e concludere.