

Catalogo Mostra

Lucio Fontana e la critica

Dalla vitalità delle ceramiche all'ambiente spaziale del Naviglio

Albisole e Fontana, "Omnibus", 4 giugno 1950

...Nel 1937 si ha il manifesto futurista della ceramica: ma già qualche anno prima Lucio Fontana era riuscito a portare la scultura a gran fuoco sul piano dell'arte pura, orientandosi verso il "movimento spaziale".

Le ceramiche sono ~~matta~~ mosse, frastagliate nella loro interna vitalità che si espande dentro lo spazio-ambiente. Segnano il superamento dell'impressionismo e del futurismo, in quanto del primo non hanno più il senso Sisifo dell'atmosfera e del secondo l'intellettualismo compositivo. Siamo nell'estro più libero.... nella espressività più immediata, in una sottilissima carica emotiva che parte dall'interno, in un movimento che non è di natura intellettuale o semplicemente sensitivo, ma di piani che si spezzano nella luce e rientrano e poi riemergono continuamente nella purezza del ritmo. L'oggetto figurativo può diventare un pretesto: gli arlecchini, i guerrieri, le battaglie sono forme "astratte", pur non avendo dell'astrattismo il preconconcetto rigore compositivo. Il valore illustrativo quindi viene completamente annullato: i richiami improvvisi di pieni, vuoti, luce, colore creano una immediatezza dinamica vivissima. La spazialità-ambiente di Fontana non è che pure vitalità, nel suo ritmo colto alle origini più istintive. Ecco perchè Fontana un anno fa, in una sua mostra al Naviglio, non esponeva ceramiche, ma creava un ambiente spaziale: le forme si richiamavano in una luminosità diffusa; si entrava in quelle sculture, non potevano contemplarsi da un solo punto di vista. Tutto diventava instabile e allusivo. Poteva sembrare scenografica: era una grande ceramica, dove le forme libere si richiamavano tra loro in sordina, con un

effetto suggestivo, e lo spazio diventava quasi palpabile, aderendo alle forme. Eravamo dunque alle estreme conseguenze del mito barocco.

Guido Ballo

"Omnibus", Albisola e Fontana, 4 giugno 1950

DIDASCALIA PER FONTANA

Queste sequenze di fotografie, ^{di} devute a Lorenzo Capellini, ritraggono gli Ambienti spaziali della grande mostra di ^U Lucio Fontana al palazzo reale di Milano (aprile - luglio 1972), organizzata dal Comune, Ripartizione Iniziative culturali, assessore Paolo Pillitteri. Il prestigioso successo della rassegna a cura di una commissione diretta da Guido Ballo e formata da ^R Rillo Dorfles, Tommaso Ferraris, Franco Russoli - oltre che al nitido allestimento dell'arch. Luciano Baldessari in collaborazione con l'arch. Zita Mosca, è dovuto al rigore della scelta delle 204 opere esposte, di tutti i periodi, e anche alla ricostruzione, per la prima volta, di quattro Ambienti spaziali.

Sono stati ricostruiti il primo Ambiente spaziale della Galleria del Naviglio (1949), L'Arabesco fluorescente della IX Triennale (1952), Fonti di Energia - Italia '61 (in un clima da fantascienza), l'Ambiente spaziale di Foligno (1967). Il pubblico ha potuto così rendersi conto dei vari momenti dell'attività di Lucio Fontana: e accorgersi che i buchi o i tagli, che lo hanno reso famoso, nascevano dal bisogno di andare oltre la parete, di creare già "ambienti", "environments " , di rendere con inventiva fantastica il provvisorio della nostra vita di oggi.

Introduzione al catalogo

Alle Biennale veneziana del '66, nelle sale personali, ~~Fontana era persona le cui opere erano state assegnate dalla Biennale di Venezia nel 1966~~ Fontana voleva esporre soltanto un'opera: un Concetto Spaziale bianco, con un taglio. Un'opera non vasta, tra le tante della sua produzione degli ultimi anni. Mi diceva: "Vedi, è l'idea che conta". Espose comunque pochissime opere, in un particolare ambiente ~~spaziale~~ ^{oggi} ellittico, ~~all'estre~~ ^{sue} ~~una~~ rassegna che ripropone con chiarezza i momenti dell'attività, ~~di Fontana~~ ^{non facile} diventa ~~all'estre~~ una scelta troppo esigua rischia di limitarlo, perchè le sue ricerche sono varie; se si presentano molte opere, c'è il pericolo di insistere su variazioni non vistose, difficilmente percepibili con immediatezza dal pubblico. Il fatto è che Fontana, specialmente nel periodo dello spazialismo, esaltò il gesto, ma anche l'ambientazione, l'environment, e finì però più spesso con l'esaltare il silenzio della superficie proprio quando intendeva romperla, andare oltre i limiti delle due dimensioni. Non si tratta di momenti contraddittori: ma di risultati espressivi che, pur nell'apparente semplicità, presuppongono esperienze complesse.

Lucio Fontana come indole era estroflexo: una forte spinta vitalistica gli faceva convergere l'energia nel gesto, quindi nell'attimo. Ma il gesto non poteva appagarlo: l'atto gestuale era soltanto un momento culminante: dietro, c'era una concezione della vita addirittura da "visionario". Non a caso un giorno scrisse: "Credo a Van Gogh, colore-luce. Credo a Boccioni, dinamismo plastico. Credo a Kandinsky, astrattismo concreto. Credo agli spaziali, Tempo-Spazio". Van Gogh l'attraeva appunto per l'espressività esaltata, per il valore frenetico dei tocchi dissociati, in funzione di una ^{luce} ~~intensa~~ intensa e di un effetto visionario: l'espressionismo è una componente del linguaggio di Fontana, un espressionismo che dopo l'uomo nero, primordiale, nelle sculture a gran fuoco si concreta in frenesie

dà forme aperte, di tocchi luminosi, già spaziali con urgenza emotiva. Non ha mai avuto però, degli espressionisti, la tendenza al giudizio morale: l'espressionismo di Fontana è soltanto una forte carica di tensione biologica, che altera e fa parlare direttamente i vari elementi visivi, con partecipazione totale: mentre si risolve dunque nella tensione dell'atto, fa intuire altri spazi, altri movimenti ^{ambientali} ~~ambientali~~ altra vita. Ammira Boccioni per il dinamismo, per l'invenzione mentale, ma certamente non gli sfuggono i particolari accenti visionari di Boccioni: visionarietà sconvolta, ricostruita con linee-forza in funzione del movimento, ma sempre accesa da forte partecipazione espressiva, fino alle origini primarie: proprio Boccioni, mentre tende al futuro, proietta nel futuro ^{una} ~~corposa~~ espressività ancestrale. ^{Fontana} ~~ammira~~ anche Kandinsky, ^{come} ~~come~~ inventore dell'arte non figurativa, ^{dalle} ~~da~~ premesse di un espressionismo lirico. Ed è questo espressionismo, risolto astrattamente, ad attrarre Fontana: perchè non è annullata la possibilità emotiva, l'esaltazione di un rapporto con l'inconscio, di origine irrazionale.

Eppure, l'espressionismo non può appagarlo: perchè in Fontana c'è sempre una idea fissa, di voler andare ai concetti. Proprio lui però è l'artista anticerebrale: ^e forse per questo sente sempre l'esigenza di far intervenire l'intelletto, di sorreggersi con lucidità mentale: da qui, il bisogno anche di scrivere, di stendere manifesti, di chiarirsi con le parole. I concetti, che per le sue opere chiama "spaziali", lo aprono verso ~~il~~ il significante, abbandonando i valori del motivo, del significato di rappresentazione, del racconto: il significante si ~~non~~ esprime nella concretezza dei mezzi visivi, con immediata ~~po~~ possibilità di ^{può} percezione? ^{Ma} ~~non~~ ^{fanno} intuire ~~per~~ altro, perchè presuppongono ^{eccese} ~~come~~ intuizioni cosmiche, da visionario ^{quindi} ~~che~~ poi annulla nell'atto ogni rapporto di visione per rendere "il concetto" di una nuova spazialità indefinita ~~x~~ attraversabili allusivo emblematici.

Occorre anche dire subito che tutto questo è sempre sostenuto dal più sicuro dominio dei mezzi espressivi: la sicurezza tecnica gli permette una libertà che diventa conquista, per cui la fantasia può concretarsi perentoria. Si battè nei vari manifesti per "un nuovo mezzo in arte", comprendeva che ogni novità deve poggiare sui nuovi mezzi, rispondenti al diverso clima sociale in cui si vive: usò quindi la luce al neon, la luce di Wood, colori e smalti offerti dalle industrie, ma più spesso il "mezzo nuovo" coincide col "modo nuovo" di concepire l'espressione. Fu carica gestuale ^{perforazione,} ~~perforazione~~ strappo, taglio su tela, su cartone, su zinco, su rame, o addirittura in una materia antichissima come il grès, coi più semplici e comuni strumenti ^{sempre in funzione della luce plastica, espressive}. In realtà Fontana era fondamentalmente contrario a ogni compiaciuto tecnicismo meccanico: il "nuovo mezzo" non diventò dunque un mito per lui, ma spregiudicata libertà che gli fece superare i vecchi limiti dei generi - pittura e scultura - sviluppando la pittura ^{og =} oggetto, fino all'environment degli ambienti spaziali.

In tale processo linguistico si alternano così, e spesso convivono, due componenti: da ~~una~~ una parte c'è la tendenza a una concezione barocca della realtà, che si dilata nello spazio, si muove, si agita, La premessa di un'espressionismo lirico diventa spazialità barocca, in divenire: gesto, espressione, colori accesi, vitalismo. L'altra componente, che sembra il rovescio della medaglia, risponde invece a un bisogno di silenzio, di stupore: valore della superficie come presenza, predominio del bianco o addirittura dell'acromo. Ma non si tratta di dualismo: sono momenti di un ritmo vitale, da guardare in modo ciclico, sempre sorretti da una fantasia, da una inventiva estrosa.

In questa mostra si è cercato di mettere in evidenza, con una scelta sintetica, tutti i momenti dell'^{attività} ~~attività~~ di Fontana, le varie ricerche espressive che rispondono al ritmo della vita stessa dell'artista, ai suoi umori, alle sue improvvise illuminazioni poetiche, alle più meditate con-

cezioni, sia pure risolte alla fine, con prestigiosa maestria, nella tensione dell'attimo.

Dopo il primo periodo formativo in cui è attratto dall'abilità di mestiere del padre, scultore in Argentina, e in seguito a Milano, nell'Accademia di Brera, ~~quando risente~~ dell'insegnamento di Adolfo Wildt, il quale ancora di più lo avvia ai valori del rigoroso dominio dei mezzi espressivi (ma influisce anche sullo sviluppo del segno linearistico da premesse simboliste, sull'uso di sovrapposizioni materiche diverse e in genere ^{sulla tenerezza e m'!} ~~re~~ ~~accettato~~ di arte "mentale") Fontana, già dal '31 al '34, fa la sua esperienza di linguaggio astratto e pre-informale. L'ambiente artistico milanese in quegli anni, stimolato dalla intelligenza critica di Edoardo Persico, si rinnovava con altre aperture europee: sorgeva la galleria del Milione, che esponeva nomi delle avanguardie internazionali, da Lèger a Vordemberge-Gildewart (presentato da Grohmann), a Kandinsky, ad Albers, a tutto il gruppo degli astrattisti italiani. Questo primo gruppo, con Soldati, Veronesi, lo scultore Melotti, ~~x~~ Licini, Bogliardi, Reggiani, Gino Ghiringhelli, trovava nella galleria, attraverso i vari incontri, il clima più stimolante per dimostrare come "la geometria" possa "diventare sentimento" e proporre un nuovo ordine rigoroso, ~~kt~~ l'unico vero, possibile in quel tempo, basato sugli sviluppi dei puri valori ~~pittorici~~ percettivi. Il saggio Kn di Carlo Belli, edito nel '35 dal Milione, ribadiva con accenti polemicici una poetica severa dell'astrattismo.

Fontana aderì al gruppo, espose opere non figurative, ma la sua posizione fu subito diversa dagli altri: non rinunciava alla irrazionalità dell'estro, anche quando sembrava servirsi della geometria, che quindi si alterava con una sottile carica di libero vitalismo. A distanza di ~~anni~~ ^{oggi} anni, le opere di quel periodo, ^{oggi} qui esposte, ne danno conferma: si supera già ogni idea della forma tradizionale, si giunge al segno o alla superficie incisa, scalfita, o all'ossatura più nuda, di là dalla terza dimensione,

precorrendo certi risultati spaziali del dopoguerra. La vera introduzione a tutto il periodo dello spazialismo di Fontana è costituita dall'attività di quegli anni: dal '31 al '34, negli accostamenti di ferro e di cemento colorato, le sculture di Fontana vivono per i valori dei vuoti più che dei pieni, si illuminano di colore, evocano già altri spazi indefiniti, si muovono in una tensione ritmica senza schemi fissi. L'idea del rapporto positivo-negativo, già attuato con piani concavi e convessi da Boccioni, poi ripreso attraverso il cubismo dai costruttivisti, qui è risolto come gioia di vivere: anche quando sembra che stia per risolversi in un rapporto di superfici, di linee o di segni geometrici, ogni geometria acquista un respiro vitalistico, imprevedibile. Le tavolette grafite di quegli anni fanno capire meglio, del resto, la ricerca di Fontana: ~~queste tavolette~~ precorrono con intuizione illuminante il più recente periodo informale, per il valore del segno ma anche per certi effetti materici, quasi macchie occasionali ^{che suggeriscono e alludono a} che ~~sono~~ ^{segreti} di una realtà inafferrabile, ^{ei} fermenti nascosti.

Il momento non figurativo di Fontana assume così un carattere originale nel clima europeo: gli influssi di Archipenko, di Laurens, degli altri cubisti o, in genere, degli astrattisti della scuola di Parigi esposti al Milione, o comunque conosciuti, non sono determinanti, avviano se mai a una inconfondibile libertà espressiva.

Negli stessi anni, d'altra parte, questa libertà permetteva a Fontana di non abbandonare, in altre opere, l'immagine figurativa: ma anche qui la sua ricerca, a guardare bene, non era molto diversa da quella astratta. Rompeva la forma chiusa, tendeva ^{della luce, e non una luce impersonistica, rivolta in vibrazioni} al movimento coloristico ^{che più l'opera} e il rapporto ^{fino all'estrema} tra positivo e negativo, a cui ^{di oro e nero} mirava, finiva col risolversi nei contrasti ^{vaghe} di nero e bianco, di argento e nero, o ^{un} di rottura con ~~macchie~~ macchie di colore puro, ~~antinaturalistico~~ ^{un} antinaturalistico, cioè in ^{idea} "idea" già spaziale, nel divenire del movimento. La vitalità di tale tensione si avvia a diven-

tare tocco scattante, ~~estroso~~ estroso, *si capte la luce-colore in accendibile scabre.*

Si può capire quindi come nel '35 dalle materie in ferro, cemento, gesso colorato - passi alla ceramica: ~~nella riviera ligura~~ *sulla riviera ligure* ad Albisola, trova nella fabbrica di Tullio Mazzotti, già scultore futurista e poeta, l'ambiente più stimolante per nuove, libere espressioni: nel '37 è chiamato *onese* dalle Manifatture di Sèvres a Parigi, dove esegue altre sculture a gran fuoco. Questa attività, che durò fino agli ultimi anni della sua vita e che gli fa comporre senza pregiudizi opere figurative e astratte, è rappresentata nella mostra da un gruppo di opere *in cui il* ~~creato~~ acceso cromatismo e ~~nel~~ *il* movimento inventato dei π tocchi indicano una implicita esperienza di ambientazione antiformale, in un clima che è già quello dello spazialismo: la componente barocca, con ripresa di origine espressionista, si sviluppa con *vitalità* ~~estrosa~~ estrosa. Purtroppo il Museo ~~della~~ del Duomo di Milano non ha voluto concedere il prestito dei grandi bozzetti per la quinta ~~Porta~~ *Porta* ~~presenti~~ *opportuna* solo in riproduzioni fotografiche: sarebbe stata una ~~buona~~ *buona* occasione per rivedere, nel contesto dei vari momenti di tutto il linguaggio di Fontana, gli stupendi bozzetti, carichi di vita, di luce, di colore, tanto più che non sono *stati* mai esposti in tutti questi anni, nelle sale *del museo stesso, dove si fare - possono nell'anno al più presto - e nel 1946-1947*

~~all'istituto di Milano~~

Ed ecco il momento dello spazialismo. Già nel '46, l'anno del "Manifesto blanco", quando Fontana era ancora in Argentina, alcuni disegni - come per esempio Tristeza y dolor, - indicano la ripresa di un deciso automatismo surrealista: il segno diventa viaggio all'interno, nelle zone segrete dell'inconscio, con richiami di altri spazi 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 ^{pur non} dalla pittura di azione. Non si interessa al surreali-
simo d'immagine, con ^{sp} prospettive inquietanti, di effetto onirico ma mental-
mente distaccate: ricollegandosi a certe premesse espressioniste della
componente barocca e alla spinta dinamica futurista, riprende l'urgenza
di un automatismo irrazionale, che gli farà sviluppare lo ~~xxx~~ spazialismo.

Si può capire dunque come diventi nel '46 l'ispiratore del "manifesto
blanco", ~~firmato dall'artista con altri~~. "Il cartone dipinto e il gesso
eretto non hanno più ragione di essere... L'uomo è esausto di forme pitto-
riche e scultoree. Le sue esperienze, le sue opprimenti ripetizioni atte-
stano 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 immagine inchiodate senza indizi di vitali-
tà... L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle f-
forme fisse^x. Invocando questo mutamento operato nella natura dell'uomo, nei
cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abban-
doniamo la pratica delle forme d'arte conosciuta, abordiamo lo sviluppo
di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio."

Ritengono, in queste frasi, gli accenti dei manifesti futuristi,
soprattutto di Boccioni, il quale aveva già, fin dal 1910, ^{aveva} affermato la ne-
cessità di un'arte dinamica, rispondente alla nostra civiltà meccanica, in
continuo movimento: e mentre, col manifesto del 1912, liberava la scultura
dai vecchi materiali - invocando nuove materie con la più assoluta libertà
- distingueva, nell'unità di ~~tempo e spazio~~ spazio-tempo, e quindi della
quarta dimensione, il moto accidentale dal moto universale. In altri scrit-
ti, Fontana si richiama proprio a Boccioni, che ammira anche per il vitali-
simo espressivo.

Ma in questo "manifesto blanco", di là dall'idea di spazio-tempo dalla
la 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 subconsciente, 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 subconsciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile". Questo atteggiamento, quale appare nel manifesto, può considerarsi già infermale (anche per l'espressività autonoma della materia), e risponde alla personalità di Fontana: il quale, nello stesso anno '46, riprende certi motivi del periodo astratto, preinformali.

Quando ritorna a Milano, nell'aprile del '47, egli fonda lo spazialismo (la "proposta di un regolamento del movimento spaziale", firmato da tutto un gruppo nel '50, riafferma questo concetto: "Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento spaziale"). In realtà, fin dal suo rientro, egli invita subito artisti, letterati ed architetti per "uno scambio di idee", sviluppando così, con altri giovani, i cui nomi risultano dai vari manifesti

di queste tenute,
~~con~~, tutta la poetica ~~della spazialismo~~ oltre al "manifesto tecnico dello X spazialismo", che meglio riassume le idee di Fontana, anche perché è firmato (nel 1951) soltanto da lui, altre pagine autografe con appunti e frasi sparse, *concono no e dicono le fumene linquistiche*

"La mia arte non è stata polemica ma contemporanea, come contemporaneo è l'ambiente spaziale, al quale sono arrivato come logica conseguenza dell'arte del nostro tempo e come evoluzione dell'arte attraverso il mezzo", (da una lettera del 2 novembre 1949).

Contemporaneità, per Fontana, e non atteggiamento polemico, significa interna necessità evolutiva del linguaggio: in tutto questo, come si è ^{letto} visto, risentiva della lezione dei futuristi, ~~spazialmente di Boccioni, che fin dal 1910, nei primi manifesti pittorici, insisteva sulla natura della~~ ~~guarda alla critica nuova~~ ma lo spazialismo di Fontana risulta molto di-

9

verso il futurismo: tende al continuo inorganico, e soprattutto a una spazialità "indeterminata" che non è quarta dimensione, velocità, tempo, come nel linguaggio di Boccioni, sempre teso a definire plasticamente il movimento con linee-forza. La spazialità di Fontana, più che dal dinamismo, nasce dalla tendenza all'ambientazione, già proposta dagli stessi futuristi, ora sviluppata senza rapporti naturalistici, e quindi indefiniti, in modo da caricarsi di tensione fisica, gestuale. Si spiega così il rapporto da lui sentito con l'architettura nuova: è tra i pochi artisti del nostro tempo che abbia collaborato con architetti: "La fusione di artisti e architetti - scrive un giorno - nel problema architettura-spazio, architettura-luce, porterà al Partenone dell'arte contemporanea, architettura spaziale."

Ebbene, in una mostra che intenda presentare Fontana nei vari momenti e nei vari aspetti della sua attività, non si possano escludere alcuni esempi dei suoi "Ambienti spaziali". Si è pensato dunque, sulla scorta di disegni originali, schizzi a colori, precisi plastici da lui creati, di ricostruirne alcuni di carattere e mezzi diversi, in modo da suggerire *concetti mentali* 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. Possono comprendersi meglio i vari studi - *guazzi*, disegni, *tempeste* ¹²² - 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 d'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 febbraio del '49 Fontana giunge al primo Ambiente con elementi spaziali a luce scura, di Wood, nella Galleria del Naviglio a Milano: l'effe-

to astrale, poeticamente suggestivo, dell'atmosfera liquescente, alluci-
~~nata~~ nata, dove la luce violacea rende tutto fantomatico, in forme sospe-
 se, incombenti - quasi esseri preistorici - assume per il pubblico, che
 ne resta coinvolto, una diretta tensione psichica, in viaggi verso l'in-
 conscio. La componente barocca, caricandosi di valori allusivi che esclu-
 dono ogni rappresentazione figurativa o allegorica, diventa surrealista
 in ~~un~~ 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'ar-
 chitetto Luciano Baldessari per la decorazione della IX Triennale) e og-
 gi ricostruito fedelmente quasi nella stessa misura, offre un esempio di
 verso di ambientazione spaziale: i tubi luminosi, al neon, formano un gro-
 viglio aereo di circa duecento metri di lunghezza. Ma è un groviglio
 sospeso, al di sopra degli spettatori: i quali dunque non penetrano nel-
 l'ambiente creato dall'artista, anche se la tendenza è sempre verso uno
 spazio attivo, che coinvolga il pubblico: il segno linearistico dà va-
 lore nuovo al gesto, che si intuisce nello sviluppo del groviglio stesso,
 con tensione dinamica.

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

~~L'Ambiente di Foligno, del 1967, con altre ricerche, ci riporta~~
~~infine più direttamente al valore ^{iniziale} ~~iniziale~~, di origine magica, della lu-~~
~~ce scura, e quindi del negativo, del vuoto, del nero, attraverso spa-~~
~~zi che diventano indeterminati, con segni gestuali di perforazioni~~
~~sparse: concreta ambientazione plastica dei vari Concetti.~~

~~Una mostra che non tenga conto di queste ricerche di ambientazioni,~~
~~che miravano a coinvolgere e suggestuonare lo spettatore, non può~~
~~dare ~~xxxxx~~ un'idea delle personalità di Fontana.~~

~~La serie dei Concetti Spaziali, in cui il segno-gesto buca tele,~~
~~carte, carte telate, hanno inizio nel '49, mentre compone ancora~~
~~l'altra gruppo di Nuclei o Evoluzioni, che egli chiama anche Ambienti~~
~~spaziali, dove l'idea ciclica si attua in sottili accostamenti di colori~~
~~nella tecnica dell'acquarello o della ^utempera - che evocano altri~~
~~mondi, pur risolvendosi~~ ~~—————▲—————~~

in superfici ma con valori allusivi.

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 ^{che fa intuire} ~~concettuale~~ di altri spazi ^{indefiniti} ~~indeterminati~~. I buchi infatti sono in serie longitudinale, ma senza un ordine preciso, ~~ma~~ ^{involcano} ~~per il loro effetto~~ 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 ^{imitativo} con la realtà ~~concettuale~~ sono esclusi, perchè nella pura percezione visiva lo spettatore resta spinto 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.

Altre volte 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 ordine preconstituito.

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

Su questa strada, della espressività sempre più autonoma della materia, giunge, nello stesso anno, a usare pietre vetrose sulla superficie, accanto ai buchi, alle macchie o ai grumi: è una ricerca che gli fa ottenere, con

libertà sempre maggiore, effetti vari di contrappunti spaziali coloristici, sulle superfici che diventano presenze vive.

Non si tratta però di ricerche che si fermano in determinati anni: Fontana continua a usare, fino all'ultimo, tutte le possibilità espressive, senza timori: i periodi quindi hanno un inizio, come nuova ricerca, ma non si chiudono, si arricchiscono.

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

Accanto ai primi pastelli su tela, tempere e china, ^{perforati} ~~corpora~~ dove il colore e la consistenza ^{corpora} ~~si attenuano~~ con effetti più fantomatici, nel '54 e negli anni successivi, ^{olimpici} ~~si 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 ^{minata} ~~incontenibile~~; ogni violenza gestuale, distrappo o comunque di rotura, sembra non sia mai esistita. Ma Fontana non si appaga di una sola ricerca: per contrasto, crea subito altre composizioni dove il vortice e macchie o le zone 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 possibilità di comprensione dei contrasti, che vengono così risolti nella sintesi.

Verso il '57 la varietà dei mezzi espressivi e delle materie diventa ancora più ricca, con libertà di fantasia. ^{altri} Crea "collages", della stessa materia, tanto da rompere in altro modo la superficie (che però alla fine risulta più larga, ^{perché} ~~perché~~ questa ^{e sostanzialmente} ~~subile~~ interruzione ^{modu-} ~~lata~~), con pastelli, chine, variazioni di segni perforati e richiami di spazi in colori appena diversi, di forme sagomate nel modo più vario, con contorni che si smussano o si acuiscono in una continua, quasi impercettibile dinamica spaziale. Inventava altre forme emblematiche, ~~i pastelli, chine, con buchi~~ le chiama scherzosamente, con accento popolaresco, "panettoni": ma poichè tutto si risolve in superficie, l'effetto di emblema primitivo quasi fosse prodotto dal subconscio - diventava misterioso, ricco di suggestione.

Intanto continua la serie dei quadri materici con lustrini e pietre: ^e ~~crea~~ ~~vari in ceramica opaca, di colore vivo, con segni e variazioni~~ ~~in gruppo di due, qualche coppia, i conchietti~~ ~~di segni perforati da un lato, prima ancora di concepire i suoi pannelli~~ spaziali nelle superfici in ceramica, con buchi e spruzzi di colore vivo); Crea anche le sculture in ferro a stelo, presentate su una sola superficie, nuovi segni emblematici che ci riportano ancora alle origini.

Pur parlando, come dicevo, del nuovo mezzo in arte (che usa ^{sofisticato} ~~materiali~~ ^{per} ~~gli~~ ambienti) ^{allora} alla fine i mezzi che Fontana ^{adoperare dunque} ~~usa~~ sono antichissimi: ceramica, terra, pietre, colori a pastello, e tempera, a china, usa anche lustrini, ferro, zinco, rame, tela, carta, cartone: e gli effetti, mentre sono inediti dal punto di vista espressivo, vorrebbero portarci verso l'avvenire - lo fanno intuire - ma più decisamente ci conducono ai primordi, alle tradizioni antichissime, dimenticate nei secoli. Ciò risponde con chiarezza all'uomo Fontana, che credeva di volgersi al futuro, e restava invece antico, o di tutti i tempi, coi sentimenti più semplici.

15
e petra

Nel 1958 i suoi "collages", della stessa materia, con buchi, diventano astratti paesaggi, in cui le linee di orizzonte sembrano prolungarsi all'infinito, con un senso allusivo che distende le superfici e la finezza delle gradazioni coloristiche. Ma proprio in ^{tele}questo anno avvengono le prime Attese: in queste composizioni con tagli, che richiedono sempre una tensione di superficie, l'effetto di pausa, di silenzio, diventa più ~~ma~~ ~~assoluto~~ assoluto: specialmente quando la violenza del gesto si attutisce in una precisione esecutiva e vive da solo, o appena con qualche variante, sul fondo piatto, bianco e monocromo. Ed è proprio questa necessità di tensione di tutto il fondo a renderla superficie "presenza". I primi tagli larghi rompevano veramente la superficie, facevano vedere il muro, perdendo in tensione: si accorse subito che occorreva attutire il taglio rendendolo più misterioso, con una copertura dietro, di garza nera: non in modo piatto, per un effetto cromatico, ma allentata un poco, come zona più scura. Anche in questa serie le ricerche sono diverse: i tagli diventano espressivamente più assoluti quando si susseguono in un ritmo quasi parallelo, con variazioni sottili sul fondo o se si presentano unici sulla superficie.

~~triangoli e altre forme~~ ^{plum e} Si giunge così nel '59 ai Quanta, che sono altri concetti spaziali moltiplicati in quadri di forme e dimensioni diverse, coi più vari tagli: è un altro modo di rompere i limiti del vecchio quadro da cavalletto, ma la superficie risulta spezzata in frammenti, non annullata,

perché tutto si risolve sempre a due dimensioni: ^{è nuova per la spazialità nel vago "u"} ^{l'anni di opera a più "che nel verde" l'inter-} ^{vento della Pittatore, il quale può disporre}

Nell'estate del '59 — e negli anni successivi — Fontana attua i Con- ^{le forme se} ^{prendo le} ^{me} ^{fontane}

cetti spaziali nel modo che forse risponde più profondamente alle sue segrete ^{necessità} espressive: ritorna scultore, ma rompendo ogni canone di forma. Crea la serie di Nature, ^{grandi} ~~esse~~ masse sferoidali, in grès, con cavità o tagli ottenuti con gesto di partecipazione violenta. Queste Nature sono veramente primordiali: perché danno il senso del peso, della libertà della

~~nessa materia informale~~

massa materica infoemale nella sua espansione, ci riportano alle origini
terrestri di fermenti vulcanici o, per altro verso, di silenzi ^{lunari,} ~~astrali~~
Qui Fontana, con la più assoluta semplicità di mezzi (che si rivelano tra
l'altro antichissimi) ottiene espressioni originali, del più ampio respi-
ro: ^{sono} ~~sono~~ da vedere in ^{una} ~~una~~ opportuna ambientazione, perchè si tratta sempre

forze e una inventiva poetica, che la più alta arte nei linguaggi di questo secolo.
Anche i tagli, che egli chiama solle-nature, in terracotta - di cui
inizia la serie nel '61 - rispondono a queste ricerche: ma non hanno,
ovviamente, il senso della massa imponente. Sono varianti di Concetti spa-
ziali, sviluppati nelle attese.

Fontana però non si ferma: avviato, ormai da anni, a scoprire le diver-
se possibilità di espressione materica e gestuale, affronta le lastre di
rame, di zinco, con tagli vistosi, perforazioni, strappi violenti muoven-
done le superfici nella vivissima serie che chiama New York. I valori lu-
ministici, 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 permanecome presenza incombente, suggestiva
nelle sue pause, e nei suoi segreti fermenti materici.

Giunge così agli ovali, in olio spesso, di un cromatismo acceso,
con buchi e strappi: costituiscono la serie, chiamata Fine di Dio, esal-
tazione di una spazialità in superficie ovoidale, dal risultato festoso.
Anche queste opere richiedono una particolare ambientazione, perchè han-
no bisogno di respirare sulle pareti nude, ^{nitido} ~~luminose~~. Sono, in realtà, un
altro inno alla gioia, alla luce, al colore ~~luminoso~~ timbricamente, che il
segno-gesto non contamina, ma accende di vitalità, ^{che produce l'oscuro} ~~che produce l'oscuro~~

Da qui, nello stesso anno 1962, passa agli Squarsi, oli spessi su tele
con buchi, grumi e segni gestuali, ottenuti mediante il punteruolo: sulla
superficie, lucidamente distesa, altri segni, attorno al centro di rottu-
ra, si allargano ⁱⁿ ~~grafiti~~, evocando altri spazi con emblematica sospensione

ne, accentuata dal cromatismo. Perviene così, dal gesto vitalistico, a un risultato di nuova, allucinata metafisica a due dimensioni, con effetto ancora una volta visionario, mentre tutto sembra concretarsi nella pura azione pittorica: ma questa azione non si risolve tutta, come 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 No-va - ravvivate da segni di incrinature, da tagli o buchi - dal '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 sagome in legno non fanno da semplice contorno, si sovrappongono in parte sulla tela del fondo in forme allusive, in nuovi personaggi inventati, quasi di altri pianeti, con originale effetto poetico? E' così che, mentre il quadro diventa più decisamente pittura-oggetto, Fontana ripropone nuove immagini fantastiche, superando l'arte di pura percezione, ma esaltando sempre lo spazio attivo. Il fatto è che egli non ha mai tenuto in alcun conto le distinzioni tra astratto e figurativo, tra scultura e pittura, tra segno puro e immagine: fino agli ultimi anni, nelle sue opere è assoluta l'idea di "presenza" e di spazialità indeterminata: con cui si identifica la sua arte, e quindi lo Spazialismo: perchè sempre rispondente non tanto a un programma di poetica o di tendenza, ma a tutta una vita, con libertà estrosa e dominio prestigioso della materia.

Nella mostra tutti questi momenti si susseguono, integrati dagli Ambienti Spaziali, non sempre in modo cronologico, per necessità di allestimento (ci sono però le indicazioni delle date): il pubblico, che cer-

~~comunque avrà~~

Fontana

tamente avrà modo ormai di superare molti pregiudizi che un tempo ostacolavano la comprensione dei linguaggi moderni, può svolgere un dialogo aperto, vivo, con l'arte di Lucio Fontana: tipica espressione di questa nostra civiltà senza più un punto fermo.

Guido Ballo

Milano deve essenzialmente a Lucio Fontana d'aver riacquisito, dopo decenni, ~~un~~ ruolo di avanguardia culturale in campo internazionale. A poco più di quaranta anni di distanza dalla pubblicazione del "Manifesto tecnico della pittura futurista", il "Manifesto tecnico dello Spazialismo", proclamato nel 1951 da Fontana, che riprendeva e sviluppava in chiave attuale alcune basilari impostazioni ideologiche ed estetiche ~~di quel documento~~ ^{del Futurismo}, faceva ripartire da Milano un messaggio rivoluzionario e fecondo di svariate ricerche linguistiche e poetiche nel mondo. Ma più ancora con la sua opera Fontana, già da molto tempo presente con assoluta originalità sulle linee più avanzate della cultura artistica, definitivamente in quegli anni squarciava la spessa cortina della convenzione espressiva tradizionale, aprendo al gesto dell'artista gli spazi di una totale dimensione poetica della realtà.

Con questa mostra, la prima grande retrospettiva antologica che Milano dedica all'artista, la nostra città paga un debito di riconoscenza e compie un'opera che, per la portata dell'arte di Fontana, va ben oltre il significato di omaggio, per assumere quello di contributo storico-critico essenziale alla conoscenza delle fonti e degli sviluppi dell'arte contemporanea.

Mi è grato dunque esprimere qui la riconoscenza dell'Amministrazione Civica a quanti hanno, con ogni forma di collaborazione, reso possibile questa manifestazione. Prima fra tutti, la Signora Teresita Rasini-Fontana, che ha appassionatamente e generosamente messo a piena disposizione la sua amorosa conoscenza dell'opera del marito e la raccolta di opere e di documenti che ella conserva e che destina ad una Fondazione dedicata a Lucio Fontana. Ringrazio quindi il Comitato della Mostra, composto da ~~Guido Ballo~~, Gillo Dorfles, Tommaso Ferraris, Franco Russoli, e diretto dal prof. Guido Ballo, che ne ha curato anche con la più intelligente competenza il catalogo critico.

in queste usque

2

Dato lo speciale carattere delle forme espressive di Lucio Fontana, l'allestimento della mostra presentava particolari difficoltà, che sono state magistralmente risolte dall'arch. Luciano Baldessari, che dell'artista è stato tra i più antichi amici e che con lui ha più volte creato ambienti "spaziali", assistito dall'arch. Zita Mosca. Anche a loro vada il nostro ringraziamento, come al prof. Enrico Crispolti, ~~curatore del Catalogo generale dell'opera di Lucio Fontana~~, che ha fornito gentilmente notizie e indicazioni per la mostra e per il ~~il~~ Catalogo, e all'ing. Mario Bardini, allo scultore Agenore Fabbri, al pittore Gino Marotta, che hanno dato continua assistenza culturale e tecnica alla Commissione esecutiva.

Il nostro grazie si estende, naturalmente, a tutti i Musei, gli Enti, i collezionisti, che da ogni parte d'Italia e del ~~del~~ mondo hanno risposto con entusiasmo alla richiesta del Comitato ordinatore, consentendo che la mostra riuscisse in tutto degna, per qualità e numero delle opere, dell'arte del Maestro.

Confido che questa manifestazione, per la quale tutti ci siamo impegnati con il massimo fervore, risponda in pieno ai propositi che l'hanno ispirata ed ~~all'attesa~~ all'attesa del pubblico, e che possa avere, a Milano e nelle città straniere che già hanno chiesto di presentarla, un successo vivo, come sempre più viva e attuale è la voce poetica di Lucio Fontana.

Paolo P. Pillitteri
A servizio della Ripartizione iniziative culturali
del Comune di Milano -

sulle fonti
Nota documentaria per gli Ambienti spaziali

L'Ambiente spaziale del Naviglio, creato da Fontana nel 1949, è stato ricostruito, in questa mostra, nelle identiche misure della galleria milanese, sulla scorta di fotografie e disegni, con la collaborazione dello Scultore Agenore Fabbri, il quale, come amico di Lucio, fu diretto ^{testimone} alla realizzazione dell'opera.

Per l'Arabesco fluorescente, ambientato sullo scalone della Triennale di Milano nel 1951, l'arch. Luciano Baldessari, a cui era stato allora affidato l'allestimento, si è servito oggi, per la fedele ricostruzione, oltre che di fotografie documentarie, delle testimonianze di archivio e dei materiali ^{conservati} comperati dalla "Compagnia Lampade Pastelor".

(Dagli archivi della "Compagnia Lampade Pastelor": "Lampadario Fontana", realizzato in tubo cristallo 18mm. - 100 m.A - luce 6500° K - come da modello costruito dall' Scultore presso l'officina meccanica Pastelor. Costituito da una linea spaziale rievocante "la scia lasciata da una torcia vibrata nell'aria (Fontana), era realizzato con elementi di 2,5/3 m. di lunghezza, appesi con tiranti d'acciaio al soffitto dello scalone).

□ L'Ambiente spaziale "Fonti di energia" allestito a Torino in occasione della grande mostra "Italia 61", fu progettato da Lucio Fontana in contatto con lo studio degli architetti Monti, su proposta - per l'ENI - di Leonardo Sinisgalli. La fedele ricostruzione - con qualche minima, necessaria variante di misura che non pregiudica affatto le proporzioni e i valori espressivi - è stato oggi possibile perchè, oltre ai progetti a pastello, esiste ancora, nello studio degli architetti Monti, il modello già costruito dallo stesso Fontana. Inoltre, negli archivi della Compagnia Lampade Pastelor, ora Claude, che a suo tempo fu incaricata della realizzazione, e che oggi costruisce tutto l'ambiente, sono indicati i

i materiali luminosi nei vari piani.

- 1° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - Luce verde 30 - 50mA.
- 2° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce verde 30 - 100mA.
- 3° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce blu 40 - 50mA.
- 4° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce verde 30 - 100mA.
- 5° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce blu 40 - 50mA.
- 6° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce verde 30 - 100mA.
- 7° piano luminoso : $\varnothing 18\text{mm.}$ - luce verde 30 - 100mA.

Il modello prevedeva una struttura a 7 ripiani inserita in una sala a pianta poligonale; i ripiani uscivano a sbalzo verso l'ingresso alla sala. In sede di ~~ricostruzione~~ la struttura in aggetto veniva eliminata ed i piani luminosi venivano posati solamente all'interno dell'ambiente.

Si ponevano quindi in opera solamente 820 mt. di tubo espresso contro i 1230 originariamente previsti e costruiti.

L'ambiente spaziale creato da Fontana alla mostra di Foligno nel 1967 è stato ricostruito nelle identiche misure su chiari riferimenti fotografici, con la collaborazione del pittore Gino Marotta, il quale fu diretto testimone e partecipò attivamente con l'amico Lucio all'allestimento ambientale.

La ricostruzione dei quattro ambienti spaziali è stata curata dall'arch. Luciano Baldessari con la collaborazione dell'arch. Zita Mosca.

- | | |
|----------------------------------|---------------------------|
| 1) El Curo | 26) Buenos Falso |
| 2) Párrafo itales | 27) Juegan Falso |
| 3) id. ed. yphar | 28) De Gállez |
| 4) id. ed. Falso | 29) deplay Hagen |
| 5) De Párrafo Sincron | 30) ... Alpacas e Párrafo |
| 6) Gállez | 31) Canas |
| 7) Lupa | 32) M. del T |
| 8) Sincron | 33) Párrafo |
| 9) Párrafo | 34) Apogeo |
| 10) deplay | 35) Lupa y ... ed. yphar |
| 11) Vno e phar | 36) Párrafo yphar |
| 12) Párrafo | 37) Párrafo Párrafo |
| 13) id. Gállez | 38) S.M. yphar and e |
| 14) De Párrafo itales | 39) Alacala |
| 15) Falso a itales | 40) Lupa yphar Párrafo |
| 16) Gállez Párrafo Párrafo | 41) Lupa and e itales |
| 17) Lupa yphar Párrafo | 42) Párrafo Párrafo |
| 18) Párrafo yphar | 43) Lupa yphar Sincron |
| 19) Sincron e Sincron | 44) Párrafo Párrafo |
| 20) Gállez yphar | |
| 21) id. yphar | |
| 22) id. Sincron | |
| 23) Gállez yphar 2 | |
| 24) Párrafo | |
| 25) Lupa yphar | |

Párrafo

- 1) Deluño e Párrafo
- 2) Sincron yphar
- 3) Párrafo, Sincron
- 4) Gállez
- 5) Párrafo yphar
- 6) Lupa yphar
- 7) Lupa yphar ed. yphar e itales
- 8) Lupa
- 9) Lupa
- 10) Lupa yphar Sincron
- 11) Lupa yphar Gállez
- 12) Lupa yphar Sincron
- 13) Lupa yphar Sincron
- 14) Lupa
- 15)

Nostra anni 50

Anni Cinquanta - Segue e azione

Stranieri

De Koning

Pollock

Frank Kline

Clifford Still

Gorky

Gottlieb

Rothko

Tobey

Flaxman

Guston

Thomas Louis

Reinhardt

B. Newman

Jasper Johns

Rauschenberg

Wols

Haring

Rathbone

Fautrier

Dubuffe

Yves Klein

Kobayashi

Torn

Avril

Aleksinsky

Bacon

Sutherland

Italiani

Fontana

Cosulich

Bonni

Crippa

Boj

Scasano

Arnaldo Pomodoro

Geo Pomodoro

Palani

Dova

Albi

Paes

Sollati

Versari

Reppani

Liuzzi

Tancredi

Diago

Novelli

Perilli

Vedova

Tuscano

Costanza

Paoli

Castellani

Joe Colosi

Dagels

Picari

(Rifles)

Colla

Leoncillo

Segno anni comp-ata

1. Kollock
2. Franz Klone
3. De Koonig ? Nevelson ?
4. Tobey ? Reinhardt
5. Morris Louis ? Rothko
6. Hartung ? Gutai e puppo
7. Wolf ? Nathus
8. Soulage ? Sam Francis
9. Fontana

10. Cyproni
11. Tancredi
12. Scamurro
13. Sanflippo
14. Accardi
15. Drogo
16. Perillo
17. Vedova
18. Novelli
- 19.

Precedenti

Gorky
Sutler Paul
Hoffman

Scultori

Consegna
Milani

Stati Uniti

H. HOFMANN	B. NEWMAN	A. CALDER
J. POLLOCK		D. SMITH
F. KLINE		
W. DE Kooning		
M. TOBEY		
W. TOMLIN		
A. GOTTLIEB		
J. TWORKOV		
M. LOUIS		
C. TWOMBLY		

Francia

P. SOULAGES	Giacometti
G. MATHIEU	pittore ?
H. MICHAUX	
I. SERPAN	
J. DEGOTTEX	
J. BISSIER	

Germania

H. HARTUNG
WOLS
G. SCHNEIDER
F. WINTER

Inghilterra

S.W. HAYTER
A. DAVIE
(V. PASMORE ?)

Spagna

A. SAURA	E. CHILLIDA
----------	-------------

Altri

Gruppo Gutai
K. Shiraga, J. Yoshihara

P. ALECHINSKY
ZAO-WOU KI
R. JACOBSEN

Italia

FONTANA
TANCREDI
SCANAVINO
CAPOGROSSI
SANFILIPPO
ACCORDI
DORAZIO
NOVELLI
PERILLI
VEDOVA

Spazialismo
CRIPPA,
~~PEVERELLI~~, ecc.

Arte Nuclerare
D'ANGELO, VERGA,
~~BAI~~, J; Colombo, ecc.

MILANI
CONSAGRA

FRANCHINA
A. POMODORO
G. POMODORO
~~G. CAPPALLO~~
x ~~E. MANNUCCI~~

MIRKO

~~P. GALLIZIO~~ ?
TURCATO
DE LUIGI

(~~Afro~~) ?
(~~Birolli~~) ?

NIGRO
? ~~B. LAZZARI~~ ?

no
? {
G. STRAZZA
S. ROMITI
V. BENDINI
LICINI ?

Antecedenti

KANDINSKIJ
KLEE
MIRO'

MASSON
GORKY

?
MONDRIAN
BALLA
VANTONGERLO
M. BILL
Van Doesburg

J. GONZALES

MATISSE

APPUNTI E
RICERCHE
VARIE

LICINI	7	tele + 4 disegni
SOLDATI	5	" +10 "
REGGIANI	8	"
VERONESI	10	"
MUNARI	2	" + 3 sculture
GHIRINGHELLI	3	"
BOGLIARDI	1	disegno
D'ERRICO	1	tela
FONTANA	3	tavolette graffite, 1 scultura, 9 disegni
MELOTTI	3	sculture
MAGNELLI	5	tele
RADICE	7	"

Totale n. 82 opere

Caro Guido,

ti mando le poetiche e il mio
piccolo testo introduttivo. Spero tanto
ti piaccia, lo cercherò di fare un
buon lavoro.

A presto. Corradino

Fotografie di

Soldati:

Licini:

Reffiani

Veronesi

Neloni:

Galleria del Risone

x Radice

dalla mia ~~micro~~grafia di Fontana (1876)

fig. 13
fig. 7 } Fontana

fig. 10 Radice e Fontana

pag. 18 Casa del Fosco a Como - di Tenaglia in dir. di Radice

1) dal libro Radice.

x fig. 10 - Radice e Fontana

x fig. 11 Ruffiani, Bordon, Radice, Piccinelli, Do-

no fig. 5 Zucchi Radice, signa M. Trobi, Rho, M. Trobi, Temogno

x fig. 6 M. Trobi e Radice

x fig. ~~12~~ 13 - Fontana e altre

dal libro Fontane.

fig. 14 - Lino a Pombenister
dal libro di Pombenister

C.F. 187 - Radice - dal cat. no d. Radice (Pombenister)

filino	scultura	cubismo astrattismo	astrattismo
Dalí De la	dibegno	anti-futurista	Saggi primo
Comento e C.			prova di colore

nel primo scaffale - libri sotto all' - in basso
arte antica
arte fino a fino il Novecento e ~~il primo~~ anni del 2° dopoguerra

nel nuovo scaffale: in alto - a se porre se - dove - a als. saggi, opere
in basso - altri opere se, altre - dove
seve di collane (Einaudi, Rizzoli ecc.) Teatro
Saggi e arte più recente -
R

E' opportuno oggi una mostra sull'Arte degli anni Cinquanta
a Milano. Così delimitata nel tempo e nel luogo acquista una
sua linea non dispersiva. Dallo Spazialismo di Lucio Fontana,
al Mac, alla pittura oggetto, all'arte programmata, l'arte italia-
na che confluisce a Milano in quegli anni può essere spiegata
nel suo sviluppo al pubblico anche più vasto. ~~Ma~~ Occorre ~~che~~ però
che questa mostra si svolga non come generica antologia ma in una
serie di sale personali dei più vivi artisti di quel tempo.
Per non escludere nomi come Burri o Capogrossi, bisogna chia-
rire che nella mostra milanese saranno presenti anche pittori
e scultori che, pur non vivendo in Lombardia, hanno fatto mostre
importanti a Milano negli anni Cinquanta. Milano sarebbe intesa
così come centro attivo di cultura.
Da Fontana a Burri, Capogrossi, Afro, Roberto Crippa, Scanavino,
Vedova, Tancredi, Baj, Dangelo, Milani, Dorazio e altri esponenti
di quegli anni, le opere da esporre non dovrebbero superare il
limite di duecento, compresi eventuali disegni.
Il costo della mostra escluso il catalogo che sarà a carico
dell'editore, si aggirerebbe attorno ai 250-300 milioni.
Si richiede come necessaria la sede di palazzo reale.

(Guido Ballo)

Guido Ballo

Milano - 18.12.86