

NAC

notiziario arte contemporanea

31

15 - 2 - 70



quindicinale

direttore responsabile:
Francesco Vincitorio

Sommario

Il magistero di Fontana	3
E. Crispolti: Una incessante avventura	4
P. Fossati: La razón no crea	7
L. Caramel: Disponibilità sperimentale	10
L. Vinca Masini: Lo "spazio-oltre"	12
G. Bruno: Esercizio di libertà	14
V. Fagone: Spazio come esperienza	16
G. Schönnenberger: Le profezie	18
M. Emiliani Dalai: Appunti per una bibliografia	21
Tre testimonianze: Fausto Melotti	24
Enrico Baj	25
Giulio Paolini	26
Fontana e Balla	27
Manifesto Blanco	28
Bibliografia	30
Biografia	30

Abbonamento annuo:
Italia L. 4.000
Estero L. 5.000
c.c.p. n. 3/23251

Numero speciale dedicato a Lucio Fontana

IL MAGISTERO DI FONTANA

Questo numero è interamente dedicato a Lucio Fontana. Per quale ragione?

Facendo tesoro dell'insegnamento di Fontana stesso, potremmo maliziosamente rispondere che abbiamo voluto dare un pò di imprevedibilità alla nostra rivista; altrimenti, con la sua "micidiale puntualità" finirebbe per diventare monotona.

Oppure che questo numero speciale è stato fatto perchè vogliamo onorare anche noi un artista che stimiamo, prendendo spunto dalla grande retrospettiva che la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino ha voluto dedicargli.

Ma, in realtà, la ragione è un'altra. E, cioè, il desiderio di effettuare una specie di verifica della linea finora tenuta da NAC. Chi ha avuto la pazienza di seguirci dall'inizio, sa che nostra costante preoccupazione e ambizione è stata quella di proporre un discorso pluralistico, composito, un civile incontro-scontro di opinioni che stimolasse, innanzi tutto, il senso critico del lettore. Ma per ragioni pratiche, tutto questo si è svolto, per così dire, quasi sempre a distanza.

Ora noi, almeno per una volta, vorremmo verificarlo più direttamente.

E l'occasione di Fontana ci sembra propizia.

Non perchè sulla personalità di questo artista si possano, oggi, a nostro avviso, ipotizzare grossi dissensi. Ma perchè la sua opera - specie ora che la sua vita si è conclusa - consente un discorso particolarmente aperto. Forse uno dei discorsi più aperti oggi possibili.

Essa, infatti, proprio per la sua intrinseca varietà e complessità, ci sembra che addirittura solleciti questa indagine pluralistica.

E in tal modo, ci pare che possa essere adombrata anche una indicazione generale di carattere metodologico. Soprattutto quello di un lavoro organico di gruppo, una serie di ricerche che, pur nella loro autonomia critica, confluiscono a dare una immagine a tutto sesto dell'artista. Cosa che, con le nostre limitate possibilità organizzative, noi non potevamo che fare molto imperfettamente. Ma forse - anche così com'è - potrebbe costituire un modesto, utile esempio di come affrontare seriamente il problema Fontana.

Un problema, ripetiamo, poliedrico, che qui, appunto, si è tentato di saggiare con un lavoro collettivo. Senza intenti agiografici, bensì con la volontà - attraverso vari punti di vista - di comprendere meglio il significato di una operazione estetica che, volere o no, ci riguarda tutti.

Perchè questo è il punto che non ci stancheremo di ribattere. Non è certo il mito Fontana che perseguiamo. Quello che ci preme è che sia compreso il senso del suo anticonformismo, del suo sperimentalismo, della eticità del suo operare.

Ci interessa, insomma, che sia capita la importanza della sua lezione.

Il magistero di un uomo del nostro tempo, alle prese con i nostri problemi. Di un artista che, a nostro avviso, costituisce e tuttora costituisce un esemplare modello di comportamento.

UNA INCESSANTE AVVENTURA

Non v'è dubbio che Fontana risulti fra i maggiori artisti in Italia e in Europa nei decenni centrali di questo nostro secolo. Negli ultimi anni la statura della sua personalità si è andata profilando in tutte le sue dimensioni: voglio dire di fronte alle avanguardie storiche dalle quali nasceva, come nel vivo dei movimenti più recenti, da quello ormai storicizzato anch'esso dell'Informale, alle nuovissime avanguardie, di ricerca visuale e plastica quanto d'orizzonte 'pop'. Nel vivo di queste ultime Fontana è entrato con una disinvoltura ignota ai grandi protagonisti dell'Informale, fra i quali pure molto tempestivamente egli si era affermato (e per i quali in realtà la stagione informale ha finito per concludere la loro stessa più acuta creatività, come Dubuffet, o De Kooning, o Burri stesso, per esempio, quando non li ha bruciati precocemente, come Wols, Pollock, Gorky, Kline, o in fondo lo stesso Fautrier). Vi è entrato voglio dire, con l'esperienza di un uomo che veniva da più lontano, che non era nato problematicamente alle soglie o entro il dramma bellico, bensì che conosceva le prospettive di drammatica ma confidente tensione innovativa dei protagonisti delle prime avanguardie storiche (nato in certo modo a loro contatto di gomito). Negli anni Trenta Fontana aveva consumato infatti una sua intensa stagione di protagonista della nuova generazione dell'avanguardia europea, fra corruzione attivistica e corsiva di strutture d'astrazione geometrica (del Concretismo), con aperture verso soluzioni d'automatismo grafico e spaziale parasurrealiste, e contestazione della tradizione d'immagine della scultura, in un'inedita immersione materi-

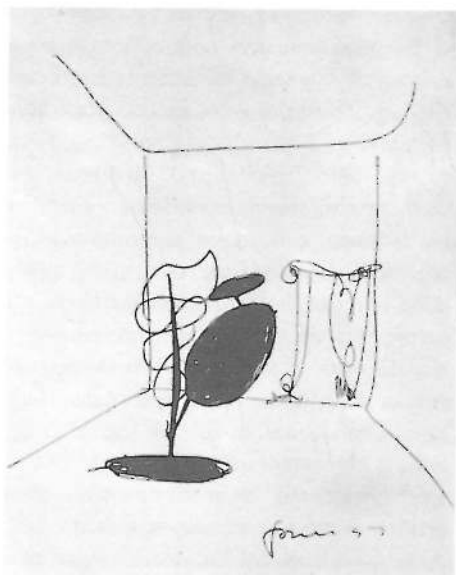
ca e spaziale (così anche nelle numerose ceramiche).

Ora che la sua vicenda creativa è, dolorosamente, conclusa è importante intenderla nella sua interezza, nella sua grandezza, nella sua complessità data dall'irrequieto ricercare ed addurre immaginativo, entro tuttavia un filo conduttore di coerenza che ci appare, alla distanza, estrema e sorprendente, così da chiudere infine in una parentela strettissima l'intero arco di tale vicenda in tutti i suoi salienti episodi: proprio, paradossalmente, sotto il segno della coerenza e fedeltà ad una dimensione costante, seppure inventivamente instancabile, di proiezione immaginativa creazionistica.

Spero che ciò apparirà in tutta la sua evidenza in una ampia retrospettiva come questa realizzata infine nella Galleria Civica di Torino (l'unico museo italiano d'arte contemporanea a livello europeo d'attività, e che già propose nel 1963 l'opera di Balla, con ben altra misura e qualità di presenza della dissennata e inflazionistica divulgazione - o degradazione ? - degli ultimissimi anni: Balla un antenato diretto di Fontana, nella gran linea di un'avanguardia peculiarmente italiana). Appare già infatti molto bene in quella che fino a questa torinese è rimasta l'unica retrospettiva italiana dell'opera di Fontana: quella che realizzai proprio nel 1963 stesso nel Castello Spagnolo di Aquila (e che svolgeva una prima, embrionale, proposta del 1959 all'Attico, a Roma, provocando allora la ripresa d'interesse per la presenza di Fontana, non gradita a Venturi, nell'ambito della critica romana, a cominciare da Argan).

Fontana, uomo dunque che proveniva dalle avanguardie storiche, e che l'eredità direttamente assunta di quelle, apportava alla generazione più giovane, nell'ambito delle prospettive problematiche nuovissime si mosse con eccezionale capacità di dialogo e al tempo stesso di indipendenza, e complessivamente, per molti aspetti, di vero e proprio nuovo magistero: si consideri il precoce interesse per il 'monocromatismo', per esempio, con le 'Attese', dallo scorcio degli anni Cinquanta; si consideri il determinante stimolo fontaniano nel creazionismo di un Yves Klein, per esempio; si considerino le intuizioni di figuralità 'pop' all'inizio degli anni sessanta, per esempio. Il modo poi più tipico della risposta di Fontana alle sollecitazioni immaginative del fronte 'pop', voglio dire i cosiddetti 'teatrini' dal '64, sono oggi in realtà alla distanza ipotesi già d'una prospettiva di figuralità 'post-pop', quale soltanto negli ultimissimi anni è sul tappeto e arrovela la più recente generazione come una via d'uscita e una prospettiva di lavoro attuale e futuro.

Insomma la tradizione della più autentica e genuina, umanamente e intellettualmente arrischiata avanguardia, in Italia e fuori, ha in Fontana una sorta di suo simbolo, tuttora più che mai vivo, e non soltanto nella sua ultima ed estrema formulazione immaginativa e creativa, ma proprio nell'intero corpo della sua opera, il cui profilo assume dunque un deciso risalto storico, fra le vicende capitali dei centrali decenni dell'avanguardia del nostro secolo in Italia e in Europa. Un'eredità e una lezione che non dovrà andare perduta, la sua: e che fu piuttosto anzitutto di etica culturale (nell'estrema continua volontà e responsabilità, direi vera insofferenza d'indipendenza), che semplicemente di repertorio formale, che egli infatti continuamente rinnovava al di là della cristalliz-



Progetto scultura al neon 1951

zazione in formula. Dire Fontana è dunque dire un capitale esempio di volontà e gioia dell'avventura continua, di slancio inventivo senza freni, come espressione vitalistica di pienezza creativa. Fontana è stato in modo tipico l'uomo che ha contribuito fundamentalmente a creare delle situazioni problematiche, per poi, quando ne aveva raggiunta l'affermazione, subito abbandonarle per nuove avventure. La continuità della sua opera è proprio nel senso dell'invenzione inesausta, della continua creazione. Egli ha creduto perciò al linguaggio come ipotesi creativa, non come modulo, cifrario, o convenzione; egli ha inventato ogni volta un nuovo termine di linguaggio, una nuova ipotesi di comunicazione.

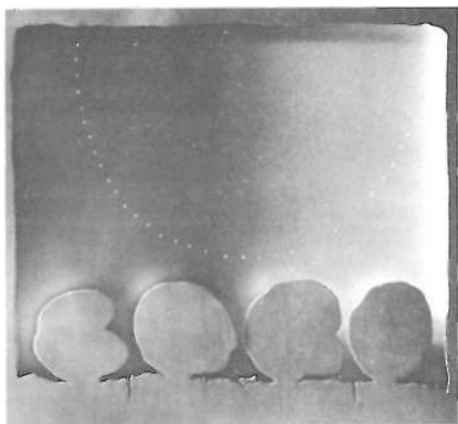
Il 'buco', il 'taglio', il segno grafico, dal 'ductus' spesso errante, hanno un aspetto di primordio; ricordano (e nei celebri 'palioni' di terracotta il riferimento è della massima evidenza) i fori che costellano, con significato esorcistico, immagini animali o umane su pareti di grotte preistori-

che: ne ripropongono l'atto eccitante della penetrazione, del colpire e segnare e persino del possesso erotico; ma hanno anche un aspetto di essenzializzazione concettuale; ed è qui proprio forse che la tematica dello "spazialismo" di Fontana si dichiara con maggiore evidenza e precisione. Il 'buco' o il 'taglio' corrompono l'integrità di un piano spaziale, quale quello della tela del dipinto. Questa superficie è perciò resa da assoluta relativa, perchè rimanda oltre la sua stessa dimensione: lo spazio è infinito, indimensionato, indimensionabile, e il 'buco' o il 'taglio' accennano a immettere in tale infinità.

Lo "spazialismo" significa negazione della gravità come l'accettazione cubista della pura superficie del dipinto ha significato negazione della prospettiva di tradizione rinascimentale. Lo spazio cosmico entra nella tematica fontaniana, come elemento emblematico fondamentale, allo stesso titolo del dinamismo fenomenologico. E' il nuovo 'mezzo' proprio ad ogni ipotesi dell'uomo contemporaneo; ed è simbolo di assoluta libertà. Fontana esalta nello "spazialismo" questo campo dell'attività creativa umana; attività che si realizza e manifesta appunto soltanto nel dinamismo. Lo spazio è l'area dell'attività creativa u-

mana e il dinamismo ne è dunque la prova. Lo intuirono molto bene sia Balla che Boccioni. Ma Fontana non vuole rappresentare il dinamismo sintetizzandone la visione; il suo dinamismo è l'attivismo stesso, il creazionismo dell'uomo moderno. A una fenomenologia figurale di simboli del dinamismo esistenziale subentra in Fontana un dinamismo schiettamente fenomenologico, appunto come creazionismo inventivo, in diretto rapporto con il carattere essenzialmente artificioso del mondo moderno. Il Futurismo esaltò il mito della macchina, chiave della "modernolatria"; Fontana ha elevato a mito l'artificialità del mondo moderno. Ma mentre la fede dei futuristi era assoluta, essendo fede nello strumento operativo dell'uomo moderno, in Fontana alla fede subentra piuttosto una forma di fiducia perchè l'accento non è portato sullo strumento (la 'macchina') bensì sul prodotto: quella seconda natura che attraverso la 'macchina' l'uomo moderno crea come suo spazio vitale. Ma questa seconda natura, intimamente 'artificiale' (come prospettai nella presentazione ricordata del '59: e Fontana è realmente all'origine della problematica della "natura artificiale") è anche essenzialmente effimera: il dinamismo attivistico esaltato da Fontana è in diretto rapporto con la consapevolezza di tale inevitabile carattere effimero. L'esaltazione del mito ha dunque la sua controparte di caducità: Fontana è preso nel gioco dell'esaltazione, ma ne intuisce anche un aspetto di tristezza; ed a questa tristezza cerca di sfuggire in un nuovo impegno creativo, che, tuttavia, a sua volta, riproporrà questa ineliminabile consapevolezza. In questa sottile ambivalenza è la straordinaria vitalità e umanità della sua opera, della sua affascinante avventura creativa, dal cuore degli anni Trenta alla fine del '68.

Enrico Crispolti



Concetto spaziale

LA RAZON NO CREA

La razòn no crea. En la creacion de formas su funcion esta subordinada a la del subcociente.

Manifiesto Blanco 1946



Di fronte a un omaggio a Fontana vien fatto di chiedersi da quale lato stia il più gran numero di debiti da saldare con la sua opera. Ed allora è naturale pensare che buona parte del lavoro critico su di lui è massimamente strumentale, perchè si è messo più che tutto l'accento su ciò di Fontana che i casi a lui contemporanei della pittura rendessero indispensabile trarre in campo. Mentre non solo il suo lavoro era più ricco e complesso, ma a fruirlo con più vantaggio si sarebbe anche gettato un fascio meno angusto di luce appunto su quei casi contemporanei, e tali lungo quasi un quarantennio. Nè certe impennate, alle intenzioni antistrumentali, oggi vulgate, han fatto molto di più che confermare questa conduzione critica: e basti legger le parti lasciate a Fontana dal magnetofono di Carla Lonzi nel suo ancora fresco *Autoritratto*. Tutto ciò ha una

lodevole eccezione, ed è lo scavo paziente di Crispolti, che i tasti fontaniani li ha toccati un poco tutti: e basti ricordare qui, a modo d'esempio, quel suo insistere sulla ricchezza della 'imagerie' in stretto connubio ai dati operativistici di Fontana, per misurare l'intelligenza di quelle sue osservazioni.

Ora, un utile avvio alla breve circumnavigazione che qui si tenta, è il ricordo di un passo di Dorfles che meritava, anni fa, qualche udienza, intanto dal suo stesso autore, se questi ne avesse esteso a Fontana l'implicazione. Dorfles, trovandosi a discorrere di ultime tendenze nell'arte di oggi, si diede a tratteggiare un capitolo su 'la pittura spaziale' (si era nel '61), toccando i casi di Rothko, Fontana, Scialoja più distesamente di altri. E, a proposito del primo, scrive che 'aveva saputo restituire alla pittura una delle sue qualità: quella di suscitatrice di atmosfere non terrene, immateriali, sublimite dal colore e dalla luce'. Aggiungendo subito: 'è, a mio avviso, un genere di arte non ancora dei nostri tempi'. E' vero che per inciso era ricordato accanto a Rothko, Fontana 'in alcune sue tele monocrome e in alcuni dei suoi migliori tagli e fori', ma non v'era poi traccia di ciò nel paragrafo dedicato a Fontana nè, in sostanza, negli altri suoi scritti. Lasciamo pur perdere le atmosfere non terrene, che ad ogni buon laico, quale Fontana resta, suona stonato, ma l'osservazione è pungente. Nè si pone solo per il periodo post bellico, dal *Manifiesto blanco* in avanti.

Basti riflettere al primo decennio di Fontana e a come le condizioni di un preciso

eccitamento esistenziale giochino nelle scelte operative. In un periodo pregiudicato da tensioni complicate da dipanare: ch   se il futurismo   un antefatto ben utile a richiamarsi per lui, il naturale riscontro, da cui cultura ufficiale e approccio accademico lo portano a partire,   il mazzetto delle derive metafisiche e chirichiane. Del resto era la condizione divaricata della pattuglietta astratta agli inizi, e per qualche anno, tra presenze che il tempo aveva reso alternative pi  che non volessero le mozioni di partenza. Ed i nostri astratti, tra di loro cominciarono a saldare una frattura, che non poteva restare impregiudicata, tra costruzione empirica sanamente legata a un preciso fare (e l'antefatto ne era il futurismo) ed entroterra che se non si vuol definire aperto a epifanie, certo era denso di fenomenologie autres che solo nei pi  deboli cattur  l'idealismo, con una bella confusione (in quei deboli) tra poetica e pensiero plastici. E tocc  proprio a uomini come Fontana dipanare e chiarire questa confusione nei fatti. E' vero, molto successo della cadenza metafisica va assegnato a confusione, e politica e tattica (il ruolo dell'intellettuale come fuga nel mito mediterraneo   ancor da studiare), ma tale cadenza per quanto fosse sintomo talora degradato era pur sempre sintomo di esponente fenomenologiche ed epifaniche. E vien da chiedersi, da un simile punto di vista, quanto distasse certo psichismo, che Calvesi ha ben delimitato nei futuristi, da certo ricercare metafisico, e quanto psichismo futurista arrestatosi con la guerra e la morte di Boccioni non defluisca per compromesso ed osmosi in taluni caratteri successivi (come una lettura di *Valori Plastici* probabilmente indicherebbe). L'apparizione pi  clamorosa, negli anni di formazione di Fontana,   il mitologismo, che pu  esser martiniano, novecentesco o purista del post-cubismo a seconda delle fonti d'informazione. E' una situazione che va meditata, perch  al debutto, negli anni trenta, si assiste allo sfor-

zo di Fontana di passare da una spazialit  occupata miticamente a una riduzione di impulsi pi  circostanziata e individuata: basti confrontare i disegni di grandi nudi con le tavolette in cemento. In cui la percettivit  materica   condotta a pulsazioni di un'esplicita provvisoriet  temporale che   di ordine emotivo, psicologico, con ben altro discorso dal costruttivismo sempre tirato a mezzo. Il quale sarebbe nella strutturazione spaziale, nel legame delle parti delle sculture: ma questo, a meno di non aver visto male, va sentito tutto in funzione della labilit  della materia, tanto decongestionata da esser relativa, addirittura episodica nel gran contesto dello spazio, ma anche legata e connessa in momenti diversi di una medesima presenza. Sicch  il parallelo con Calder di recente messo avanti da Barilli, pur esso come il costruttivismo,   fuorviante. C'  in Calder una esplicita ed ironica allusione allo sviluppo organico, fitologico, sorpreso in un punto e bloccato per sempre, sicch  la resa   quella di un moto nella sua pi  astratta facondia; mentre in Fontana c'  proprio la dichiarazione di un moto determinato da motivazioni 'subconscie' per dirla con il termine adottato da Fontana stesso nel *Manifesto* del 1946: di qui la disintegrazione non solo della forma (reale o virtuale che sia) ma del ritmo geometrico ad esempio, a cui altri in Italia si affida lungo gli anni trenta, in modo da liberare quelle motivazioni da una storia puntualmente riconoscibile nella vicenda dei casi artistici e dei suoi elementi linguistici e restituire ad esse una disponibilit  e polivalenza effettivamente usabile od attuabile. Che   poi il ragionamento implicito nel *Manifesto*, ancora una volta come pi  tardi (1951) nel *Manifesto Tecnico*: e non sar  difficile, a ben studiare oggi, a ciclo fontaniano concluso, quei documenti, coglier la continuit  fra una dialettica sostanza-accidente ('Presentamos la sunstancia, non los accidentes') del *Manifesto* e una dialettica tra creativit  e tec-

nica come si profila più avanti (si legga fra le dichiarazioni raccolte da C. Lonzi: 'La materia è sempre un compromesso per l'artista, eppure, come ti ho detto, una documentazione: a quello non ti puoi ribellare... Allora, vedi che è la creazione, la tecnica ha un'importanza secondaria'). Il passo, dunque, del *Manifesto* che s'è citato come motto d'apertura di queste righe, non suona poi tanto come aggiornamento scienziatista di una serie di dati dell'esperienza artistica di Fontana, quanto come puntuale centro motore di tutto il suo discorso. Né giova qui insistervi ancora. Piuttosto può interessare un altro fatto, una volta che ci si sia liberati da una visione di Fontana troppo meccanica nel suo vitalismo e interventismo attivistico: che è poi, temo, la nozione di Fontana più vulgata. E l'altro 'fatto' è ciò che finora ho definito esibizione, ed altri ha chiamato teatralità, immettendo una luce nuova nel termine barocco tanto impiegato per Fontana: la natura esibitiva del lavoro di Fontana, e la sua implicita meraviglia, ricade puntualmente, con il suo stupore di motivazione isolata dal contesto e francamente definita, in uno scatto fenomenico complesso che di per sé (ecco la meraviglia) è impregiudicato ed implica quindi una decisione volontaria e culturalmente arbitraria. Osservava negli anni cinquanta Giani che lo sforzo di Fontana è quello di 'riassumere in forma plastica un momento fatale di energie prese dalla natura', e Del Guercio, in una bella pagina per il catalogo di Arezzo del 1967 è pronto a rilevare che il termine barocco è giustificato dal modo con cui Fontana assume una certa artificialità: 'per negarla non su un terreno di incondita natura, ma sul terreno di una teatralità che proietti in oggettivazione tangibile i dati del problema - la sua necessità e pericolosità, il suo fascino e la sua malinconia, il suo carattere inedito e i suoi profondi richiami subconsci, la sua possibilità liberatoria e il suo gravame'. Ora, sottolineerei proprio la penultima cop-

pia citata da Del Guercio: 'carattere inedito' e 'richiami subconsci' perché in questa doppia faccia di un'identica energia individuata da Fontana sta il discorso che qui si viene tracciando. Quale sia poi la connessione tra questo elemento e lo 'spazialismo', o meglio la nozione corporeo mentale del comportamento spaziale di Fontana, sia lecito abbandonarlo per ora a questa osservazione di F. Fornari: 'I fattori inconsci sono direttamente legati alle vicende corporee istintive (pulsioni), elaborate attraverso fantasie inconscie. Freud ha affermato che ogni scoperta umana è riconducibile ad una elaborazione di una funzione corporea'. Quello che, invece, mi preme sottolineare, è quale importanza assuma, giustamente, agli occhi di Fontana quel 'carattere inedito' che s'è visto: come cioè proprio qui (e, diversamente da Dorflès, con qualche vantaggio sul luogo di Rothko) ci sia il punto più vivo e nuovo di Fontana: cioè come Fontana colga quanto di impregiudicato rispetto alla pulsione c'è nella volontà di agire, di fare: ed è proprio questo che esibisce più esplicitamente. Con una conseguenza che forse aiuta a comprender meglio l'imagerie tanto felicemente messa innanzi da Crispolti, e cioè che il liberarsi da un positivismo meccanicistico (ed è ciò che Crispolti definisce talora il romanticismo di talune cadenze di natura dell'arte recente: né gli si può menar torto) lo conduce ad un'arbitrarietà, cara ai linguistici per altro, del segno e della figurazione che ho la netta impressione sia il punto meno compreso di Fontana, ma il più importante. Ma a ciò preme una revisione dei materiali di Fontana, specie quelli grafici: e chi si prenderà la briga di esaminare i fogli di questo artista che ho riuniti per l'editore Einaudi e saran tra breve in volume, ne trarrà non inutili precisazioni. Specie per il periodo decisivo che segue gli ambienti spaziali del 49-51: come la splendida suite appunto del '51 rivela appieno.

Paolo Fossati

disponibilità sperimentale

Una storia della letteratura critica su Fontana sarebbe per gran parte la storia delle reazioni all'imbarazzo che questo artista ha sempre suscitato con la sua imprevedibile libertà, spesso addirittura irritante per chi, anche in una dimensione di scelte non scontate, senta tuttavia il bisogno di un procedere rigoroso e conseguente. Fin dall'inizio Fontana ha infatti mostrato d'essere refrattario ad ogni schema, di qualsiasi genere esso fosse, evitando perfino l'insidia più sottile e, per lui, più pericolosa: quella di far diventare l'asistematicità un "metodo" rigido, dimostrativo, non controllabile - e quindi non critico ed anzi riduttivo -, con il conseguente scivolamento dall'ipoteticità alla "certezza" e quindi con la ricaduta in formulazioni di fatto preconcepite e contraddicenti una reale problematicità.

Ed è appunto questa assoluta e sempre rinnovata disponibilità, su di ogni piano, che caratterizza Fontana tra i nostri primi "astratti", distaccandolo da tutti gli altri e dandogli un posto non confondibile. Come rifiuta la consequenzialità d'una logica narrativa ed imitativa che sente convenzionale ed inattuale, allo stesso modo egli non accetta di passare dalla libera utilizzazione delle forme ad una qualsiasi loro nuova codificazione. Il che, come è facile capire, dà una rara autonomia al suo rapporto con le avanguardie non-figurative europee, che non è approssimativo od occasionale - come potrebbe far pensare un confronto affrettato tra i suoi lavori e quelli, ben diversamente "esatti", dei maestri europei -, ma quanto mai cosciente ed originale.

La disponibilità di Fontana non è però gratuita, generica, disimpegnata. E neppure semplice conseguenza del prevalere di una intenzionalità fantastico - inventiva (che pure è in Fontana quanto mai viva e

ricca). Essa è invece legata alla coscienza della varietà e singolarità del reale, al di là di ogni metafisica o anche solo di ogni classificazione a priori. Nasce di qui lo sperimentalismo di Fontana, il suo "eclettismo", la ricerca mai ripetitiva sulla forma ed i materiali, volta ad indagare la realtà fuori delle "apparenze" e quindi a trovare situazioni e nessi non scontati. Così, come già nel 1939 ebbe ad osservare l'Argan, le sue prime sculture "astratte" - e la osservazione vale anche per gli altri lavori eseguiti dall'artista nella sua lunga attività - hanno "essenzialmente un valore sperimentale: sono sondaggi per determinare una nuova dimensione, indefinibile con le categorie consuete della profondità e del piano". In esse Fontana - sono parole scritte nel 1940 da un altro dei suoi primi recensori, il Morosini - ripete "con l'esaasperante insistenza della grafia e del colore la sua volontà di porre con ogni mezzo sul terreno dell'esperienza tutti i possibili rapporti fra le cose". Ecco lo spazio inteso non idealisticamente; ecco la materia posta come concreta, "vera" realtà; ecco la riduzione dell'esperienza estetica al fare immediato; ecco infine la negazione del passato, della tradizione, appunto riferibile ad una bruciante sete di attualità, di presente.

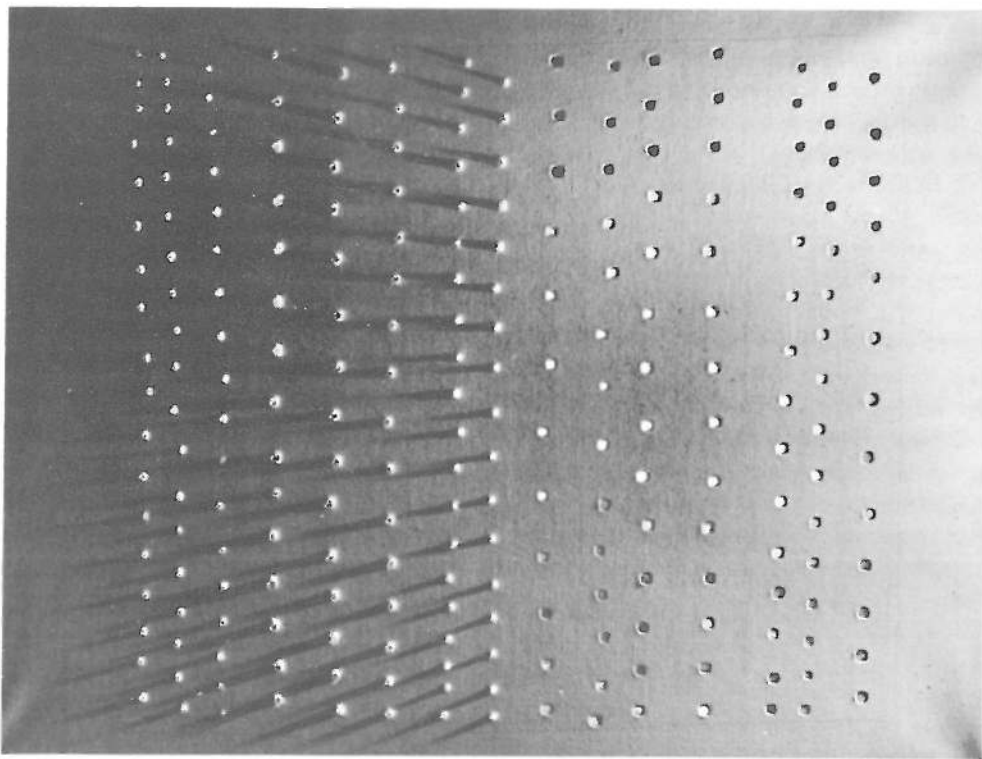
In quest'ambito si spiega bene come lo scopo di Fontana non sia stato mai - come invece in molti pittori e scultori non-figurativi, anche italiani - quello di raggiungere un risultato che del processo operativo sia insieme la conclusione e la giustificazione, ma piuttosto quello di caricare della massima intensità proprio il processo operativo, non fase "preparatoria", ma già esso "conclusione" e "giustificazione". Per cui l'opera non appare come la soluzione di un problema, ma la fissazione in una singolare e non limitante "durata"

dell'agire medesimo dell'artista. Agire da Fontana sempre inteso come operatività nel contingente, nel relativo, non come assoluta costruzione razionale o come astorico e solo soggettivo attivismo istintivo. Ne risulta un fare flessibile, non programmato, alieno dalla formula appunto perché alieno dall'astrazione: un fare legato alle cose, sempre entro una misura fenomenica e quindi asistemático e, come più volte è stato rilevato, anche labile, effimero, con un'indubbia partecipazione - lo ha per primo messo in evidenza il Crispolti - alla "artificiosità (come appunto effimerità, ma anche come pluridimensionalità, e quasi possibilismo dimensionale e di livelli, con chiara intuizione fenomenologica) del mondo contemporaneo".

E' in questo che si realizza quell'unità di arte e vita che, fino da Persico, è stata indicata quale "punto di arrivo di Fontana": nel modo più intimo, con risultati di vera

identità e senza ricorso a romantiche forzature o a sovrapposizioni d'un impegno solo di contenuti. Se, come è stato detto, Fontana "ha agito continuamente in maniera rivoluzionaria" (Celant), lo ha fatto graffiando i suoi gessi, equilibrando in modo inconsueto le sue composizioni, buttando all'aria convenzioni spaziali e temporali, affrontando empiricamente la materia, come poi violentando la superficie della tela o intervenendo attivamente su di una scala ambientale. E con ciò, nonostante il sostanziale disinteresse per le nuove metodologie ed i materiali industriali, nonostante il distacco critico dal pragmatismo razionale che ebbe il suo centro nella Bauhaus, egli, già negli anni Trenta, si è posto di forza tra quegli artisti che hanno saputo non inaridirsi in ricerche unicamente e limitatamente "formali".

Luciano Caramel



Concetto spaziale

LO SPAZIO - OLTRE

Credo si possa affermare che a Fontana, più che a molti altri protagonisti dell'arte contemporanea spetta, di diritto, il nome di Maestro. Il suo metodo di lavoro è stato, sempre, altamente educativo, in quanto ha inteso, continuamente, chiarire comportamentisticamente il proprio intervento artistico - e da questo lato quasi tutti gli operatori nell'ambito delle nuove tendenze gli sono fortemente debitori - e in quanto ha colto, con una finezza straordinaria di intuizione, il significato autentico e il "campo" più esatto di intervento per chi agisca esteticamente nel nostro tempo, che è lo spazio, ma un particolarissimo tipo di "Spazio", lo "spazio mentale", concepito come "durata" nel tempo.

A parte la forma vagamente avanguardistica e futuristoide del "Manifesto Bianco" dello Spazialismo del 1946 egli ha veramente intuito tra i primi che il significato di spazio, oggi, si può cogliere solo a livello utopisticamente poetico e "astratto". Si tratta, in ultima analisi, di uno spazio di una nuova società che ancora non esiste e che non può, proprio per questo, definire concretamente il "suo" spazio, che, quindi, solo la capacità di intuizione di un poeta e di un artista possono prevedere e auspicare.

Del '49 è il famoso "ambiente spaziale" a luce nera, presentato alla galleria Il Naviglio di Milano (e che la mostra *Lo Spazio dell'Immagine*, tenutasi a Foligno nel '67 ha giustamente riproposto, non solo come esempio di anticipazione, ma come attualissima ed esatta interpretazione di un tema che poteva offrirsi anche a pretesto di evasività velleitaristiche).

Il tema dello "spazio-oltre", come realizzazione visiva, come "immagine" di uno spazio mentale, come "durata" si realizza-

va in un "campo" che assumeva l'ampiezza e l'arco di durata del gesto esistenziale, di quel gesto che, enucleandosi da una iniziale immaginazione barocca, già traspuesta in certi moduli vagamente art-nouveau (che gli derivavano da ascendenze tra wilddtiane e martiniane), scattava, già nel '48, nei "buchi" sulla carta e poi sulla tela, che rappresentavano la trasformazione dallo spazio esplosivo, già "aperto", di un barocco degenerato in "rabesco" (e non a caso questo del "rabesco" inteso come sfrangiatura dilatata tornerà a motivo delle ultime opere grafiche di Fontana), nella nuova concezione dello "spazio-oltre", e costituivano, allo stesso tempo, il suo tributo più diretto all'informalismo intenzionale. Scriveva M. Calvesi nella presentazione al catalogo del 7° Premio Modigliani dal titolo *Informale in Italia*, nel 1963: "È quello di Fontana, secondo un'istanza tipicamente informale, uno spazio nel quale il fare artistico denuncia il suo intervento, come una presenza continuamente riproponibile e attuale, uno spazio di cui l'artista partecipa mentalmente come manualmente. La tela, su cui l'artista interviene forandola, non è più dunque una superficie, ma una materia, come la terracotta, o la lamina di ferro. Una materia soggetta a divenire, cioè anche a trasmutarsi e a deperire, una materia che denuncia la sua effimerità; e il buco che l'attraversa ha anche questo significato di contingenza temporale, di anti-monumentalità, di realistico disinganno (non più necessariamente di beffa, come per i futuristi) nei confronti di un concetto di temporalità metafisica, cioè d'immobile eternità".

Lo scatto ulteriore, i tagli, gli squarci sulla tela, prima regolari e seriali (1958-59), poi isolati e calibrati con un'esattezza pitagorica nel "campo" monocromo, timbrica-

mente purissimo e graduato armonicamente, rappresenta l'accentuazione del concetto della "durata" del gesto, che si cala inesorabile e perfetto, provocando una scansione della superficie che incide, secondo rapporti armonici con le misure della dimensione della superficie stessa. Fontana, pure operando in funzione di una purissima bellezza ideale, è sempre riuscito a non divenire un "classico" nel senso tradizionale e accademico del termine. Ricordo una sua osservazione, espressa in tono tra ironico e lievemente allarmato, durante la mostra di L'Aquila *Aspetti dell'arte contemporanea*, del '63, che conteneva, tra l'altro, una sua mostra-omaggio: "Che volete? ! Ormai siamo dei classici! ..", ed era un'osservazione non priva di una certa civetteria, proprio perché egli sapeva benissimo di non correre tale rischio, di esser capace di non riproporre mai l'accademia di se stesso, pur mantenendo, nella continua attivazione della fantasia e dell'invenzione, una coerenza straordinaria, tenuta sul filo di un continuo rischio, tanto più stimolante quanto più direttamente sfiorato.

Nella presentazione a Fontana nel catalogo della rassegna di Foligno del '67, cui ho già accennato, Argan scriveva: "Se c'è un artista che raggiunga sempre, infallibilmente, il valore, ed il cui modo di procedere non lasci margini al caso, questi è proprio Fontana: tutte le sue opere splendono di una bellezza così scoperta e incontestabile che soltanto l'ottusità del pregiudizio può impedire di scorgerla. Non è la bellezza della cosa in sé o dell'immagine della cosa, ma del percorso netto, senza errori, deviazioni, incertezze; di una lucida successione di atti, di un'operazione-modello. Fontana non scarica nell'arte la propria esperienza di uomo, i propri sentimenti e risentimenti, complessi, desideri: in quarant'anni e più di presenza nella situazione artistica italiana, la sua posi-



Manifesto mostra al Naviglio 1949

zione è stata sempre di avamposto, mai di avanguardia. Artista, presta al mondo la propria opera di artista, come un medico la propria opera di medico".

E' questo che ne fa, infine, un Maestro: l'aver liberato e chiarito al mondo attuale la condizione ultima, la funzione "intellettuale" dell'esperienza estetica, rendendola inalienabile dal sistema culturale della nostra civiltà, come solo strumento di salvezza della civiltà stessa, e dell'uomo. C'è da aggiungere infine, degno coronamento, l'atteggiamento umanissimo di Fontana verso i giovani artisti, l'incoraggiamento e l'aiuto che tutti hanno sempre ricevuto da lui.

E' certo che la grande rassegna del Museo d'arte moderna di Torino giunge doverosa quanto poche altre retrospettive. Giunge, semmai, per colpa di tante, certo insuperabili circostanze, un po' in ritardo rispetto alla morte di Fontana, della cui perdita, anche sul piano dell'amicizia, e di un meraviglioso rapporto umano, non ci rammeremo mai abbastanza.

Lara Vinca Masini

ESERCIZIO DI LIBERTA'

La vocazione di Fontana appare precisata sin dagli esordi nei lontani anni milanesi. Il gioco delle molteplici influenze, la curiosità intellettuale che caratterizzano la sua formazione, quel suo inquieto aggirarsi tra gli estremi d'ogni esperienza, senza mai provarvisi in totale adesione, sono il segno di un procedere sperimentale, non ricerca di uno stile che sia cifra o sigla d'esistenza, ma traccia o progetto d'una possibile dimensione al di fuori dei consueti limiti dell'espressione plastica e pittorica. E già da allora il suo problema si precisava estraneo alle necessità espressive che muovevano altri giovani egualmente impegnati in una difficile ricerca d'Europa: nel reperimento di una dimensione nella quale fosse possibile fare arte come ininterrotto esercizio di libertà. E i richiami culturali, frequenti, non erano altro che "notazioni a margine, episodi grafici di una tenace e prontissima memoria visiva"; il suo segno, assente ogni preoccupazione di qualità, si giustificava per quanto riusciva a indicare oltre la sua circoscritta cadenza: un fluire di spazio nel quale l'oggetto plastico si prospettava in divenire, mero accidente di luce e colore. Quell'attingere spregiudicato, che già Persico chiaramente vedeva come un "pretesto di liberazione", diceva l'ansia di giungere ad una condizione che significasse per l'artista possibilità di sperimentare in libertà assoluta il gesto eterno del fare arte. Da qui l'estrema disponibilità nella scelta dei materiali: nella convinzione che il valore non consista nella durabilità dell'oggetto quanto in quel magistero di civiltà che è connesso all'esercizio dell'arte. Nelle opere di Fontana tra il

1930 e il 1940 è impossibile trovare indicazioni d'una immediata coerenza: i ritratti del '30/31 segnano la convergenza su esperienze che vanno da Despiau a Laurens, Zadkine, Archipenko e Picasso, ma coesistono con i graffiti che denunciano l'interesse per un contaminato primordio dell'espressione. Tanto sono apparentemente distanti queste citazioni tra loro, altrettanto vi appare comune lo slancio e l'interesse verso un problema che pare trascenderle nella loro specificità storica e significativa: l'instabilità scivolosa del segno dei graffiti, come delle sculture astratte del '34; l'ambigua plasticità degli "Amanti" del '33; la fluidità luminosa di una scultura come il "Pescatore" del '34; la continuità ritmica affermata nelle "Ospiti" del '33. Dove lo spazio non appare inteso come risultato d'una dialettica dimensionale dell'oggetto, ma come estensione infinita, campo sconfinato la cui esperienza può attuarsi con qualunque mezzo, e dunque anche quelli dell'arte, i più antichi come i più recenti. Ora, se Fontana in quegli anni poteva approdare a provvisorie conclusioni, esse rappresentavano solo il fuggevole concentrarsi nel campo vasto dello spazio delle tensioni più vive - di segno, di colore, di luce - che animavano la sua ricerca. Ma come al colmo di un respiro, non v'era sostanza a mantenere in durabilità e continuità di soluzioni la forma. Pronta a sfaldarsi e cadere immediatamente riassorbita nel fluido, essa era momento di un'accertamento dello spazio che poteva darsi entro gli estremi del pieno come del vuoto assoluto. In tale caso, pur entro i termini di una plastica ancora in parte attuata con

mezzi tradizionali, Fontana liberava "compiutamente l'immagine dalla condizione empirica dello spazio" (Argan). Da qui l'assenza di un'apparente continuità, in quanto l'immagine poteva attuarsi entro i minimi del segno dei graffiti, come nella larvale monumentalità della "Vittoria dell'aria"; il mezzo, oscillare dalle risorse d'una piena modellazione all'esilità sottile di un plastico ritagliato, dalla lavica densità di materiali poveri, gesso e cemento, alla riflettente preziosità di una scultura a gran fuoco. Infine l'immagine proporsi in una probabile configurazione naturalistica, oppure secondo astratti alfabeti: tanto il problema primario dello spazio veniva a togliere significato ad ogni polemica tra astratto e figurativo, quindi a rendere possibile coesistenza e ritorni di entrambe le esperienze.

Rosso aveva dato figura al disfacimento del volume modellando dall'esterno la forma: la convergenza dello spazio sulla materia, lenta a farsi luce, s'arrestava ad uno schermo sottile, pittorico, luogo d'equilibrio tra i due termini dialettici. Fontana taglia d'un colpo solo materia e spazio. Materia non significa volume, ma ulteriore qualificazione dello spazio. E' possibile allora che nell'immagine si stabilisca quella continuità di ritmo che potrà eludere la presenza del volume, sostituire l'immateriale al materiale, all'oggetto la sua ombra.

Il "Ritratto di Paulette", del '38, sembra affermare una problematica espressionistica, in accordo con analoghe ricerche nell'ambiente di quegli anni. Ma é ancora una scultura che pervade di un tremito lo spazio in cui appare, lo trasforma con intensità. Fratta in una ritmica di sussulti, trova la sua realtà nell'assimilarsi alla più incorporea qualificazione di luce-colore dello spazio protagonista. Già nella "Sala della Vittoria, alla Triennale del '36, il



"Vittoria dell'aria" nel salone d'onore della VI Triennale di Milano 1936

gruppo statuario ideato da Fontana si inseriva perfettamente nella rarefatta purezza dell'ambiente studiato da Persico. La risposta al 'Novecento era implicita in quell'apertura di una dimensione di spazio-luce, dove dei volumi non restava che il velo incorporeo. Nella purezza delle forme pensate in momentaneo, mutevole equilibrio di luce, si metteva in questione ogni retorica affermazione di esteriore monumentalità. Nella successiva opera di Fontana la poetica dello spazio e del suo divenire rompeva netto con anacronistiche riprese di moduli tradizionali, affermando chiaramente l'autonomia dell'arte dalla politica, e il diritto a un libero esercizio della fantasia. In accordo con quanto le migliori intelligenze in quegli anni andavano proponendo in Italia, nella ricerca di un'orizzonte veramente europeo.

Gianfranco Bruno

SPAZIO COME ESPERIENZA

Se astrazione, simbolismo e concetto di spazio sono stati identificati alle origini del pensiero occidentale, se ne possono anche segnare sviluppi e determinazioni come costanti di riferimento del mondo dell'espressione plastica.

L'analisi che il "Manifesto Blanco" dichiara (e che il *manifesto tecnico* del '51 riporta testualmente) a proposito del concetto di spazio, della sua evoluzione nella storia dell'arte occidentale agli inizi del XIV secolo, delle sue declinazioni con il concetto di tempo nell'arte barocca, della nuova dimensione che assume nel mondo contemporaneo, è indicativa di una corretta e progressiva capacità di conoscenza, ma più di una decisa e non inerte direzionalità poetica. La preoccupazione di muoversi in una *esperienza dello spazio* appare in Fontana evidente e primaria ancora prima della formulazione dei manifesti dello spazialismo. Una ricognizione delle influenze formative deve perciò tener conto delle diverse poetiche dello spazio, che si toccano per punti congruenti nel lavoro dell'artista degli anni '30-'40, e l'uso del colore, un uso particolare e poi tipico dello spazialismo di Fontana, ne costituisce più che un elemento dispersivo una dimensione significativa. Accanto alla poetica futurista del dinamismo (la dimensione psicologica del dinamismo e quella dello spazio non hanno punti invalicabili di distanza) vale tentare di riportare a una giusta evidenza l'incontro di Fontana con il mondo di Archipenko soprattutto perché può costituire non solo il punto di partenza per una spazialità non bloccata, non chiusa dal volume, ma anche il luogo dove vengono a ripiegarsi le poetiche dello spazio costruttiviste, di Pevsner e Naum Gabo. Si tratta di indicazioni che oltre l'apparente "cortocircuito" rimandano non solo a una crisi di uno spazio di rappresentazione (contro il quale oppongono diverse e dilaganti "immagini mentali") ma a un nuovo criterio di esperienza, a un nuovo operare nello spazio. Lo spostamento da un momento contemplativo a uno attivo (quando non attivistico) è un carattere riconosciuto del percorso di Fontana e il

bilanciamento delle diverse esperienze, tenace oltre l'apparenza iconoclastica, è diretto verso questa finale omogeneizzazione.

Se Gabo e Fontana dichiarano programmaticamente il valore della relazione spazio-tempo (valore di percezione prima che di rappresentazione), la obsolescenza di una *linea descrittiva*, l'attiva riconciliazione con uno "spazio d'incontro" viene conseguita secondo un'operatività discordante e opponente. Da parte di Gabo c'è il ristabilimento di una forma, di una profondità nella spazialità, di uno spazio ottico compenetrato in uno "spazio interno"; in Fontana l'esperienza dello spazio-primitiva, originaria, irriducibile - è legata invece a una particolare dimensione della visione, l'estensione. Cioè Fontana vive nella sua esperienza un dato complesso e non discriminato che la ricerca scientifica ha molte volte registrato, soprattutto dal versante psicologico.

L'oscillazione tra una ricerca plastica e una determinazione pittorica, che già Persico aveva indicato nel 1936 e che Argan ha messo in evidenza come punto di non contraddizione, ci pare il senso di una esperienza della quale è possibile indicare come corrisponda a certe analisi scientifiche del mondo della sensazione (si pensi a Ernst Mach). E per usare la terminologia di Mach è certo interessante registrare come l'omogeneità di uno spazio ottico e tattile (la materia colorata della superficie di Fontana) è ribaltata verso uno spazio virtuale, uno spazio che è campo dell'immaginazione. Così del lavoro di Fontana il punto più interessante, dove raggiunge la sua fisionomia neobarocca, risulta lo spostamento di una "temporalità" dell'opera, oltre il suo stesso farsi. Nella pressante ripetizione di dichiarazioni dei manifesti, questo della dilatazione temporale di una esperienza dello spazio è d'altra parte uno dei punti più esplicitamente insistiti. Ed è certo un luogo operatorio, di risolutezza per una ricerca.

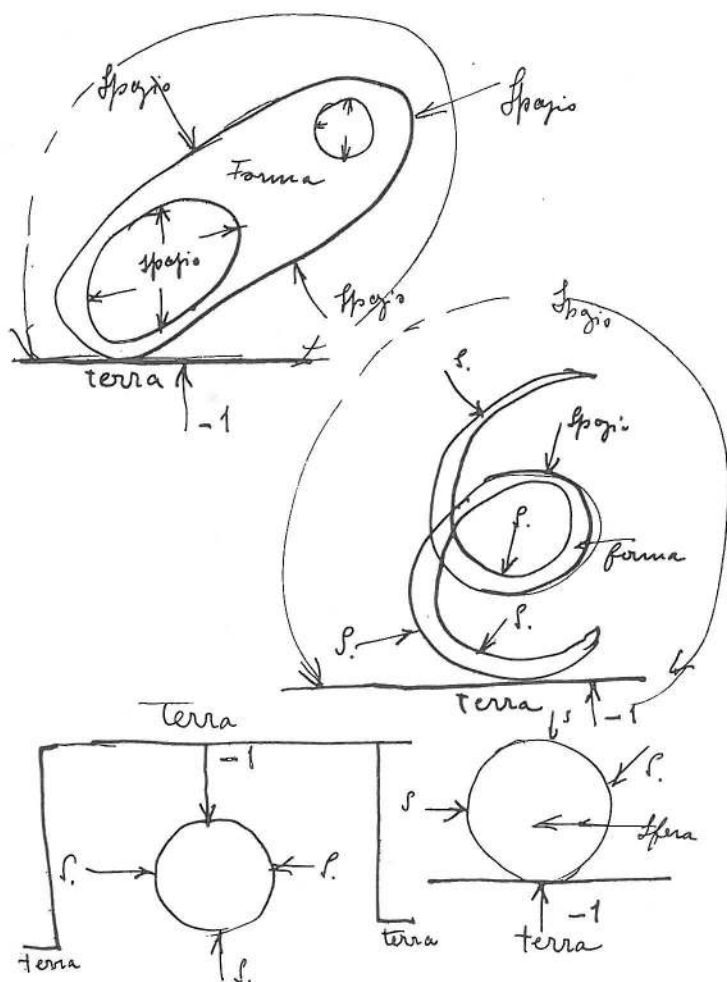
Se si accentua questa prospettiva di lettura, l'ambiguità illusoria del lavoro di Fontana, della quale è stata fornita una lettura

emozionata e non positiva, viene a decadere. A chiamare lo spazio "libera creazione dell'immaginazione umana, mezzo progettato per una più facile comprensione della nostra esperienza sensibile" è stato il fisico più acuto del nostro secolo; l'artista che avverte il senso della conoscenza della civiltà in cui vive, opera molte volte sulle stesse nozioni nella misura in cui queste coinvolgono una coscienza della propria identità in una più ampia realtà.

Un discorso per quanto sommario e "orientato" su Fontana non può tralasciare di considerare quanto non abbia coinvolto di "alone semantico" l'aver puntato se non sul gesto, sull'atto, l'aver accentuato

un momento pragmatico fino a rischiare la "desimbolizzazione" dell'opera. Le pause "teatrali" alla più acuta e verticale ricerca di Fontana, sono probabilmente non solo una estensione lineare di una operatività, ma la necessità di sfuggire a un assorbimento automatico. Perché del lavoro dell'artista, della sua arrischiata e inesaurita possibilità di influenza e risonanza, quello che più colpisce (contro le stesse generiche dichiarazioni di alcuni manifesti dello spazialismo) è l'evidenza antimetafisica, la scelta antidogmatica; la necessità di conoscere, di "esperire" il mondo prima di spiegarlo.

Vittorio Fagone



Manifesto Tecnico, 1951

LE PROFEZIE

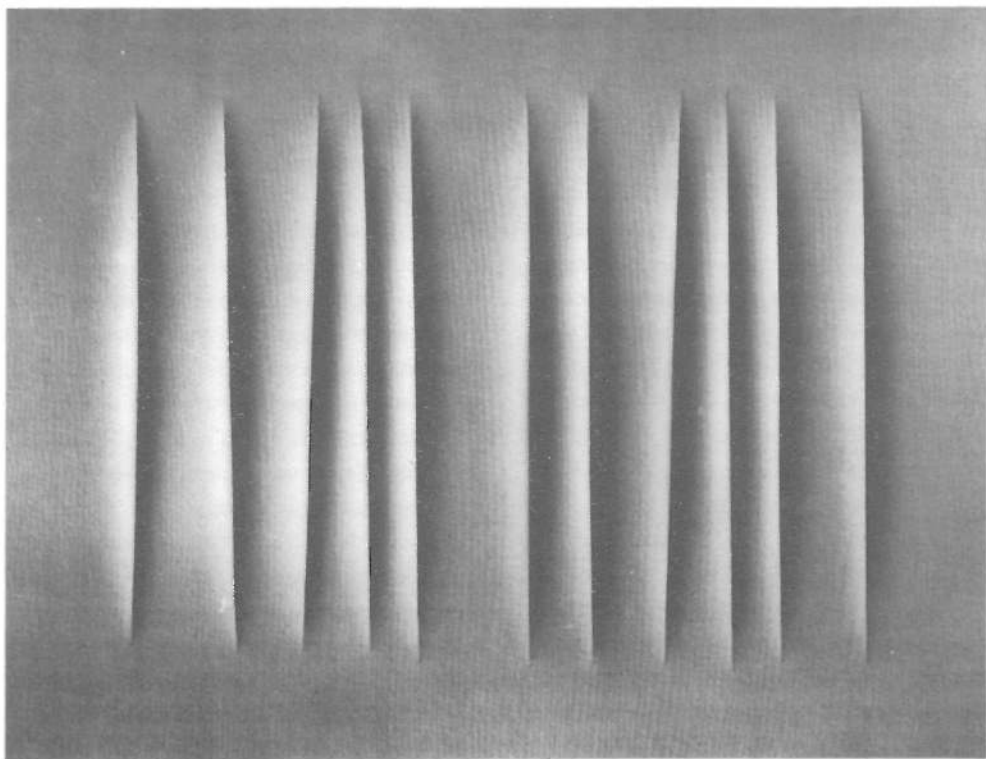
Lucio Fontana ha avuto fortuna tardi; il suo riconoscimento su scala mondiale è avvenuto soltanto in tempi recenti. Sotto questo aspetto può essere paragonato a Kandinsky, che percorse rapidamente il cammino verso la non figurazione dopo i quarant'anni e durò fatica a farsi capire nella Francia in cui era riparato.

Il primo manifesto dello spazialismo apparve nel 1947; Fontana aveva 48 anni. Tre anni dopo, l'artista italo-argentino era riconosciuto "iniziatore" e "fondatore" del Movimento Spaziale nel mondo. Se osserviamo i nomi dei firmatari del sesto manifesto dello spazialismo (17 maggio 1952), fra gli artisti troviamo rappresentanti del gruppo romano, che avevano, in certo qual modo, avuto la strada aperta da quelli di "Forma I" - come Burri -, rappresentanti della corrente staccatasi dal neorealismo milanese - come Crippa, Dova, Peverelli -, artisti dell'ambito veneto - come Guidi, Tancredi, Deluigi - cui tanto avrebbero dovuto in seguito i gruppi non figurativi milanesi. Figurazione fantastica (Peverelli, Dova, Matta e, fino a un certo punto, Tancredi), luminismo non descrittivo (Deluigi, Guidi, Morandi, Bacci), assemblage materico (Crippa), si trovano riuniti accanto a proposte più rigorosamente astratte (Capogrossi) nella collettiva allestita nel ridotto della Fenice a Venezia, nel 1953, che provocò la pubblicazione di un settimo manifesto. Insomma, artisti abbastanza diversi l'uno dall'altro, e che in seguito avrebbero sviluppato

la loro ricerca in direzioni ancor più divergenti; tuttavia accomunati dalla necessità di superare le concezioni tradizionali del quadro e della rappresentazione, difese in quegli anni dai realisti, ma anche dai più nuovi informali ed espressionisti astratti (riscopritori dello "specifico" pittorico). Nel manifesto pubblicato a Milano nel 1951 dal solo Fontana, troviamo alcune proposte abbastanza profetiche, almeno per quanto concerne il mondo artistico italiano. Fontana vi annuncia una nuova arte, che non sarà "né pittura, né scultura", ma "forme, colore, suono attraverso gli spazi". Egli mette l'accento sul movimento, proprietà base della materia, in cui si verifica l'unità del tempo (suono) e dello spazio (colore). In modo più empirico, avverte il fatto che i nuovi mezzi tecnici portano all'uso di nuove materie e che queste nuove materie, usate dall'artista, portano a una diversa concezione dell'opera d'arte: "il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso"; "il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa". Il nesso fra "le trasformazioni dei mezzi materiali della vita" e "gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia" è stato chiaramente individuato dall'autore del manifesto spazialista, e così il rapporto di interdipendenza fra le scoperte delle nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio e la rappresentazione che l'uomo si fa della realtà e dello spazio. I problemi dello spa-

zio e del movimento, il suggerimento di una realtà non statica, in divenire, interessarono Fontana più di ogni altro aspetto della storia dell'arte e spiegano la sua predilezione per l'architettura barocca (che mette in crisi lo spazio statico rinascimentale) e le ricerche dei primi futuristi. Eppure non fu un creatore di opere cinetiche od ottico-luminose, bensì l'autore di quadri e di sculture (da lui denominati "concetti") che contenevano l'esigenza di un divenire delle forme in una formulazione statica - solo apparentemente statica. Contrariamente ad altri artisti che negli stessi anni andavano sperimentando le prime proposte cinetiche ed ottico-luminose, magari sviluppando le premesse di posizioni più rigorosamente scientifiche (l'astrattismo concreto e il suo graduale trasformarsi nella "op-art"), o più romanticamente éversive (l'aggressione ironica delle accumulazioni e degli assemblaggi post-dadaisti), Fontana lavorò sul quadro e sulla scultura tradizionali, svuotandole del loro contenuto e della loro funzione precedenti. Non creò altre cose, parallele, ma operò su quelle e in quelle che aveva, con un atteggiamento d'artista - più che d'operatore - che rammenta quello del creatore soggettivo (di estrazione romantica), ma, nel contempo, aprendo un varco alla creazione di gruppo. Se è giusto ricordare che, appena uscito da Brera, nel 1929, il giovane artista "contestava" la linea espressiva wiltdiana con il suo celebre "Uomo Nero", o che, pochi anni più tardi, a Milano, alla Galleria del Milione, polemicamente esponeva sculture fatte di vuoti, più che di volumi pieni, bisogna però arrivare al 1952, dopo la sequela dei manifesti, per

vedere le prime tele bucate: cioè, la negazione dello spazio illusorio, offerto da una superficie, mediante un'azione che è gesto, segno e superamento della materia. Fontana aveva sì presentato alla Triennale del '51 il suo soffitto animato con tubi al neon: ancorchè realizzato con materiali nuovi, era tuttavia un "gesto" pittorico che si librava nello spazio suscitando nuove relazioni (la derivazione barocca, come in altri aspetti dell'opera fontaniana, è evidente). Il seguito della sua ricerca, come si è già accennato, torna alla tela, alla carta, alla terra plasmata, trattate però in modo da oggettualizzare l'opera; ogni mimesi, ogni simbolismo sono aboliti. Il colore (che per Fontana è luce soltanto, ma non naturalistica) può diventare astratta superficie uniforme su cui si iscrive il gesto (buco, taglio), senza riferimenti ambientali: il gesto crea il proprio spazio. Fontana apre la strada alla monocromia e all'acromia, alla modulazione di superficie. Senza di lui non si possono comprendere proposte come quelle di Manzoni e di Yves Klein. Ma il suo gesto, diventato intervento preciso nello spessore della tela, modificante l'assoluto luminoso della stesura monocroma (e non più raffinato ideogramma, come in Hartung, per esempio, che qualche volta gli può assomigliare), ci porta alle modulazioni della superficie adottate da Castellani, Bonalumi, e anche Alviani. Ma c'è di più: lo scatto espressivo del taglio, trasformatosi in un risultato di una perfezione paragonabile all'intervento meccanico, è l'ascendente diretto del "design" senza sbavature e scattante (contenente una precedente linea più espressiva) che caratterizza alcuni artisti del gruppo milanese,



Concetto spaziale. Attese

cui appartengono Aricò, Marzot, Emma e Cordioli. E non a caso troviamo l'attuazione di intuizioni fontaniane anche in artisti che più frequentemente si sono valse di apporti cinetici od ottico-luminosi: in Colombo, De Vecchi, Boriani, del disciolto "Gruppo T" milanese, e in qualche aspetto della ricerca di alcuni componenti del "Gruppo N" padovano. Fontana, quindi, come convergenza di virtualità, come seminatore di idee, come catalizzatore della esigenza di superamento dei vecchi schemi; come artista che lucidamente - e con grazia inimitabile - aveva capito le

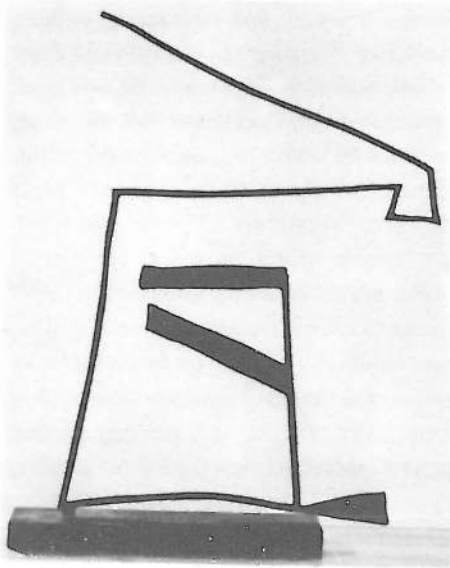
possibilità dell'utilizzazione delle moderne tecnologie (con un "quid" di poesia e di "dandismo" egocentrico che non troviamo nei diretti discendenti del concretismo), ma derivando queste possibilità - o innestandole - da o su una concezione dell'opera in parte ancora tradizionale (malgrado le sue dichiarazioni programmatiche); concezione però vivificata da un intelligente recupero della tradizione barocca e del meglio del futurismo. In altre parole: una storia italiana; una bella storia italiana che giustamente ha varcato i confini peninsulari.

Gualtiero Schönenberger

APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA

La vocazione non mai tradita all'avanguardia, con quanto di provocatorio e, necessariamente, di pubblico porta con sé, è certo tra le ragioni più scoperte della imponente letteratura critica su Fontana. Che a monte stia il suo lavoro, l'autenticità di presa e di significato del suo lavoro, è naturalmente fuor di discussione. Ma la sequenza, in vertiginoso crescendo dopo il '50, delle sue partecipazioni a mostre in veste di protagonista o di comprimario lungo i quasi quarant'anni della sua attività, dice di una notorietà spavalidamente cercata, oltre che meritata - e pagata del resto con un impegno bruciante di produttività. Il filo rosso della riflessione critica sulla sua opera passa proprio per questa lunga vicenda di 'personali' e di 'collettive' di cui è testimonianza nei cataloghi e nelle recensioni contemporanee su quotidiani e riviste specialistiche, secondo una dialettica d'interventi che riflette quella stessa interna al suo operare. Momenti di pausa, messe a punto di ipotesi precedenti o di nuove proposte interpretative rappresentano d'altro canto gli studi monografici, dai due lontani, e così lucidi, di Persico (1936) e di Morosini (1940), a quelli, tra i più recenti, di Giani (1956-'58), di Argan (1960), del De Bartolomeis (1967). Un cenno a parte è necessario per Crispolti, che con il saggio intitolato alla *Carriera 'barocca' di Fontana*, del '59 (pubblicato sul *Verri* e ristampato nel '63 da Scheiwiller), con gli scritti nei cataloghi della mostra dell'Aquila, *Aspetti della*

arte contemporanea (1963), e della mostra di Arezzo, *Sei pittori italiani dal 1940 ad oggi* (1967), quindi con il lungo articolo seguito alla morte dell'artista (in *Arte Illustrata*, 1968), ha dato forse il contributo più rilevante all'esegesi di Fontana. A lui va anche il merito di avere raccolto un vasto elenco bibliografico e di aver ordinato un'antologia critica per i cataloghi ora citati, bibliografia e florilegio che sono stati poi utilizzati, nel senso di una trascrizione alla lettera, da altri. Conoscendo bene le difficoltà da affrontare per portare a termine questo tipo di lavoro, non possiamo che essergli grati; e dico questo benché, pur avendo a mia volta fatto ricorso all'indispensabile traccia dei suoi repertori, metodologicamente non ne



Sculptura. 1934

condivida l'impostazione bibliografica non selettiva, né d'altro canto l'uso, non solo suo, di 'tagli' da testi di autori vari, riuniti in forma frammentaria in nome di un'informazione 'concentrata' di cui non so vedere l'utilità. Così, è stata l'esigenza di leggere nella stesura integrale il materiale critico su Fontana a spingermi al tentativo di rintracciarlo in progressione cronologica. Con un risultato a più risvolti, sui quali, a costo di uscir fuori dal discorso di fondo, desidero fermarmi un momento: anzitutto e una volta di più, una conferma della drammatica inadeguatezza degli strumenti di lavoro di cui lo storico dei fatti artistici contemporanei dispone, per lo meno a Milano, dove, in assenza di una Galleria d'arte contemporanea dotata di moderne attrezzature, la biblioteca comunale di storia dell'arte manca anche della documentazione più basilare; inoltre, ed è questa un'autoaccusa perché coinvolge gli addetti ai lavori, una nuova verifica della mancanza di rigore con cui si finisce spesso col procedere in ambito di arte contemporanea (e si potrebbe dire moderna, poiché è ben nota la situazione anche più catastrofica per l'Ottocento). Dalle fonti tra '30 e '40 relative a Fontana, ad esempio, quanti hanno potuto trarre dati di prima mano, se è vero che le indicazioni ricorrenti nei repertori bibliografici sull'artista risultano in più di un caso inutilizzabili perché inesatte? Questo sia detto, ripeto, senza intenzione polemica, semmai come autoaccusa, visto anche che gli ostacoli obiettivi a una maggiore scientificità di ricerca sono innegabili né saranno certo smentiti dai pochi appunti-campione che seguono - comunque 'in presa diretta'.

Tra le prime e più vive testimonianze sull'iniziale fortuna critica di Lucio Fontana, alla sua seconda mostra organizzata da Persico al Milione, quella del venticinquenne Birolli (in *L'Ambrosiano*, 9 febbraio 1931). Fra le testine in bronzo nichelato, più persuasive agli occhi dei più, e alcuni altri pezzi esposti - "una figura d'uomo accosciato, uno stallone" - egli si dichiara con decisione per i risultati plastici e sensuali di questi ultimi, di contro al "singolare carattere decorativo, per le vive colorazioni" delle prime. "E' curioso notare, aggiunge, come egli tenda allo schiacciato nelle sue statue... per valersi anche di mezzi eterogenei (segni di matita, ecc.), così da darci una composizione che sta fra la scultura e la pittura. Certo, egli tende a mettere sullo stesso piano verticale tutti i punti della sua scultura, tanto che non è sempre possibile scegliere più di una visuale". Il riconoscimento della sua "spiccata modernità", del suo andare "contro corrente", acquista un sapore particolare accanto al giudizio che Birolli dà sui disegni pure esposti di Spilinger, che gli appare invece "vicino alla pittura moderna lombarda" (come dire, a Carrà), in una posizione a un tempo "moderna e tradizionale". Su *L'Italia letteraria* (15 febbraio 1931), Dorfles derivava dal canto suo dalla stessa mostra l'impressione che, pur avendo il merito di tenersi lontano dal naturalismo fotografico come dalle prove, così diffuse e sempre mancate, di un surrealismo plastico alla Lipchitz o alla Archipenko, il giovane Fontana non arrivasse "nei suoi tentativi ad alcuna creazione definita. Sono deformazioni composte, a cui manca uno scheletro, ma che... rag-

giungono talvolta degli sviluppi di masse e di volumi movimentati e arditi". L'esposizione dell'anno successivo, sempre al Milione, con De Rocchi, vede su *Casa Bella* (gennaio 1932, pp. 55-56) l'intervento di Torriano. La sua opinione, espressa con ambiguità, è che Fontana, "dotato di un istinto plastico non comune" sembri "particolarmente inclinato all'espressione del carattere umano, che sa rendere nel suo essenziale con modi abbreviati e grezzi non privi d'efficacia rappresentativa".

Il suo talento "é quello di un osservatore pronto e perspicace piuttosto che di un inventore di simboli e allegorie". Rimane il rischio che "la sua prontezza intuitiva possa degenerare in facilità", come proverebbe la compresenza nel suo lavoro di "modi derivati dall'impressionismo, e cioè di contrapposti di luci e d'ombre, e insieme di forme di pieno risalto e tutto tondo". Contraddizioni, queste, giustificate dalla giovinezza dello scultore e riscattate comunque dalla sincerità d'ispirazione. Nel '34, l'anno in cui Fontana vince il concorso per il cartellone della Compagnia di Navigazione Italiana (la notizia é in un trafiletto de *L'Italia letteraria*, 20 dicembre), é Persico che sulle pagine della stessa *Italia letteraria* traccia un primo consuntivo dell'attività dell'amico. Ricordando le commissioni affidategli da Terragni per il Monumento ai Caduti di Erba e da Figini e Pollini per una statua da collocare nella "Casa dell'artista", Persico confuta con asprezza la pretesa mancanza di serietà contestata da più parti a Fontana: "Come potrebbe non fare sul serio Fontana che s'è messo a studiare Archipenko e Zadkine e De Fiori per uscire dai limiti di

un gusto morto e conquistare uno stile europeo?". "Lo stile di Fontana non é bizzarra, il cubismo, Henri Laurens per esempio, gli hanno giovato più di tutti i *rappels à l'ordre* di casa nostra". Proprio l'ostilità che s'è guadagnato, fino al rischio d'essere perseguitato "con l'ironia o la denuncia politica" gli garantisce "la libertà di non fare sul serio". Mentre questi taglienti, lucidissimi pensieri venivano rielaborati e svolti nello scritto monografico che, steso nel '35, non doveva vedere la luce che nel 1936 per le edizioni di Campo Grafico, dopo la morte prematura di Persico, mette appena conto accennare alla roca voce di Leonardo Borgese, il quale proprio nel '35 (*L'Italia letteraria*, 11 maggio) coglieva l'occasione della IV Sindacale di Milano, a cui Fontana partecipava con "due sculture astratte, due ritmi in cemento colorato nero e bianco l'uno, lilla e pistacchio l'altro", per suggerirne, dato l'innegabile buon gusto, l'utilizzazione "nelle vetrine di qualche elegante bottega di mode, per esempio in forma di appoggio per stoffe di lusso". A ben diverso livello si svolgeva di contro il vasto dibattito provocato nel 1938, dalle due mostre di ceramiche tenute da Fontana al Milione, un dibattito in cui intervenirono tra gli altri Rogers (in *Natura*, agosto 1938, pp. 29-32), Giulia Veronesi (in *Ceramiche*, 11/12 1938, pp. 98-99), Piovene (sotto lo pseudonimo di Vice, in *Corriere della Sera*, 28 dicembre 1938), Bini (in *L'Italia*, 27 dicembre 1938), Morosini (in *Corrente*, 31 gennaio 1939, n. 2, p. 5). Faceva seguito nel febbraio del '39 (*Le Arti*, 3), la prima analisi di Argan.

Marisa Emiliani Dalai

TRE TESTIMONIANZE

Accanto agli interventi critici, raccolti in questo numero speciale, abbiamo ritenuto opportuno inserire alcune testimonianze degli artisti. Allo scopo di rendere - pur nella necessaria brevità - questo contributo quanto più possibile articolato, c'è parso utile scegliere tre "generazioni": Fausto Melotti, suo compagno negli anni degli inizi; Enrico Baj, che gli fu vicino dopo il rientro dall'Argentina; Giulio Paolini, uno dei "novissimi".

fausto melotti

L'amicizia ha i suoi scrigni segreti.

Paradigma rimaneva il Partenone, oppure, un giorno la metafisica di De Chirico, un altro giorno Boccioni. Ma il fermento era nel negare tutto ciò che vedevamo, che sapevamo, addirittura ciò che facevamo; una illuminazione appariva e moriva in uno scatto d'insofferenza. Ciò che per anni ci avrebbe legati, ancora prima d'iniziare il nostro vero viaggio su strade diverse ma parallele, e a distanza di tanto tempo mi sembra esemplare, lo individuo nella convinzione che l'arte non nasce plasmata o forgiata nella materia: come Minerva nasce dal cervello. Opere conclamate ci si rivelano da un'idea artigianale, tutta prevedibile. Avevamo intuito che un muro invalicabile, il muro della poesia, chiude la cittadella dell'arte. Lì dentro le idee pas-

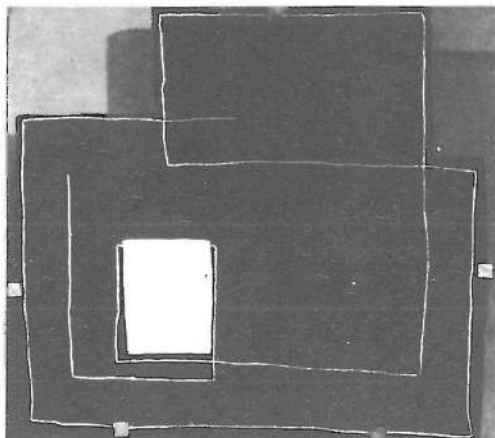
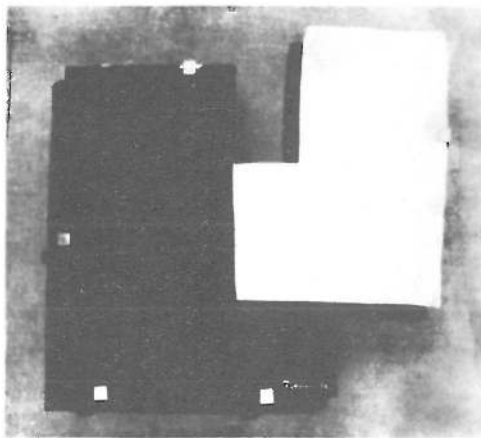
seggiavano nude.

Poi l'astrattismo. Nessun critico ci capiva, con l'eccezione si capisce del precursore Carlo Belli "vox clamantis in deserto". Poi l'abbandono di tutti.

Alla vigilia della guerra, sul ponte della nave che lo portava in Argentina, lo vidi allontanarsi verso un altro mondo.

Ritornò nel '47 con idee precise. Qui la guerra aveva sconvolto tutto. Quelle che oggi chiamiamo strutture, ridotte un groviglio, un tutto da capo. Lucio, felice dentro alle sue conquiste, capiva questo, e non capiva. Fortissimo, i suoi rimproveri saranno sempre delle ferite.

A un'ora precisa del quadrante della vita ci ha abbandonati. L'ippogrifo batte in terra lo zoccolo, attraversa le nubi e ritrovava l'azzurro.



L. Fontana: Tavolette graffite nero e bianco 1934

Vivo di fronte a me. Tra archivi e schede di quadri, tra cataloghi e riproduzioni varie, tra l'affastellarsi dei ricordi, delle avanguardie, delle donne, dei bambini, degli amici, ho una foto che mi è cara e me l'ha fatta il Mulas alla Triennale nel luglio '64. Ci siamo dentro io, il Fontana e il Duchamp spezzati e scomposti nel prisma d'un mio specchio rotto. C'è dentro tutto, dadismo, surrealismo, spazialismo, nuclearismo, tagli, buchi e vetri rotti.

Tra il "Tu m' " di Duchamp e i tagli di Fontana ci passa mezza storia dell'arte moderna da cui scaturisce la purezza assoluta di un gesto, nato per negazione e in opposizione, che diventa poi modulo assoluto di espressione lirica.

Non sto a parlar di purezza e di assoluto che non me ne intendo e non son degno. Per noi suoi amici, collaboratori o colleghi, talvolta polemici, talaltra uniti alle frontiere delle nuove avanguardie, l'espressione e la purezza era nella sua vita e nella sua disponibilità. Volevi vendergli un quadro? Lui te lo comprava. Volevi un suo quadro? lui te lo dava. Volevi una sua firma, per un manifesto, per una presentazione, per una battaglia da fare? firmava. Ti serviva la sua presenza per ampliare o qualificare una mostra? lui partecipava. Anche alla sua età, anche coi più giovani, anche coi giovanissimi.

Organizzavamo mostre e riviste assieme al Piero Manzoni, al Crippa, all'Yves Klein, al Joe Colombo, a Jorn, al Miriorama e a tanti altri: lui ci stava sempre e aiutava in ogni modo. Il primo quadro di Fontana in Francia, destinato a una mostra organizzata da Jaguer, lo portammo clandestinamente io e il Dangelo nell'inverno 1953 sotto gli occhi allibiti (per via dei buchi) dei doganieri di Modane e dopo una notte allucinante passata a Torino in un albergo di puttane e macros, raccomandatici dall'Ufficio Informazioni.



Baj, Duchamp, Fontana, Triennale '64

Forse per noi di quel momento milanese tra il '50 e il '60 particolarmente attivo per le avanguardie artistiche, l'opera di Fontana ha un diverso significato e sapore. Per noi ben più importante dei singoli quadri era lui stesso, la sua presenza alle nostre conferenze, le sue polemiche, gli scontri o le intese tra nucleari e spaziali, i collezionisti stranieri come Philippe Dotremont che cominciavano ad arrivare, i primi buchi venduti, la lotta cittadina contro il provincialismo di "Corrente" e tutta una miriade di altri ricordi, di incontri e di abbandoni.

Negli ultimi anni eravamo vicini di casa, io a Vergiate e lui a Comabbio, tra il lago Maggiore e quello di Monate. L'ultima volta che lo vidi disse che gli piaceva un certo mio quadro e mi domandò, esitante e timido come se osasse chiedere troppo, se poteva fare un cambio con me.

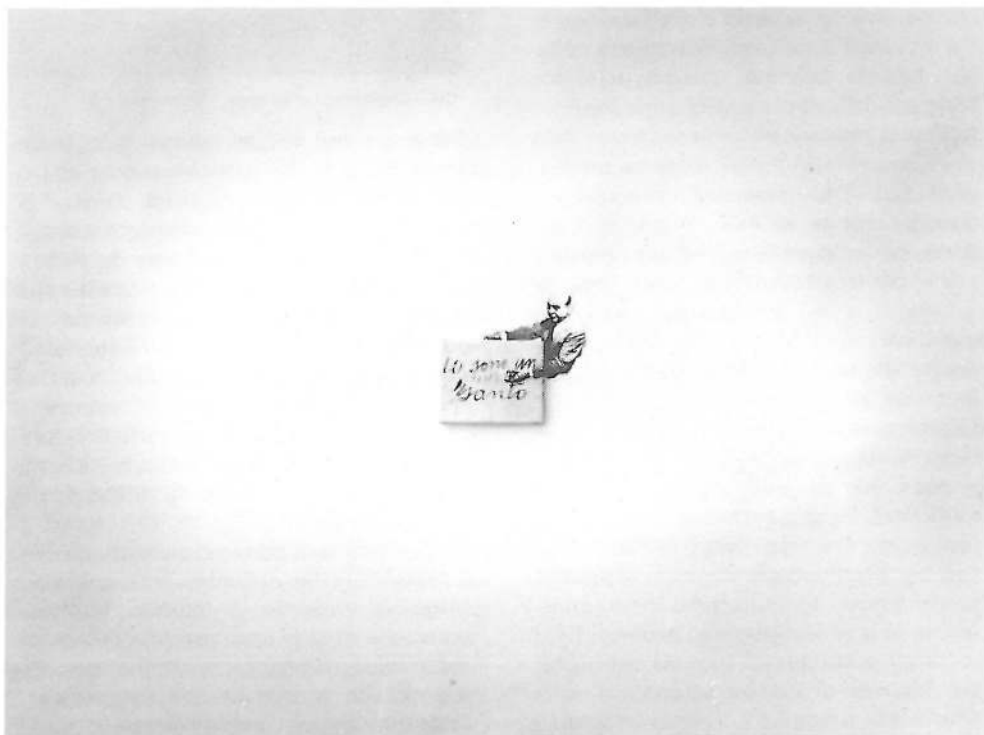
Poi lo vidi a Varese in clinica. Il giorno dopo era a casa sua a Comabbio, morto.

giulio paolini

Nel mese di febbraio del 1966 Lucio Fontana "vide" il cielo, incorniciato nella finestra del suo studio, dello stesso colore della tela che aveva davanti a sé.

Nel mese di maggio del 1969, in assoluta autonomia dalla Chiesa, ho aperto il processo di beatificazione di Lucio Fontana. L'iniziativa non ha finalità paradossali, né polemiche, e non intende annullare il senso stesso per cui è stata intrapresa. La vita e le opere di Lucio Fontana non costituiscono le sole attività a sostegno di questa

ipotesi. Ne è testimonianza, l'unica finora, un'immagine colta in quello stesso periodo: Lucio Fontana appare nello spazio (nel cielo) nell'atto di porgerci una tela, che ricordavamo abbandonata nel suo studio come tante altre. L'apparizione, più tardi, doveva mutarla in un'affermazione (in una verità): la tela ci fa ancora intravedere, seppur posta ad infinita distanza da noi ma forse proprio per questo in modo addirittura più leggibile, le sue parole autografe "Io sono un santo".



G. Paolini: Io sono un santo 1969

fontana e balla

Nel suo intervento, Enrico Crispolti ha avuto modo di accennare a Balla, quale "antenato diretto di Fontana nella gran linea di un'avanguardia peculiarmente italiana". Può essere interessante leggere questo giudizio di Fontana su Balla, in occasione della mostra di quest'ultimo, organizzata sette anni fa dalla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

LUCIO FONTANA
CORSO MONFORTE, 22
MILANO

Milano 8-5-63

Caro Crispolti -

Mi dispiace! ma proprio non c'è le facis a
far un giudizio anticritico su Balla, che
peratore la mostra di Torino mi a commosso,
dici pare incredibile che si mantenga sem-
pre vivo e creativo tanti come figurativi
come futuristi, certo che solo come un
artista come lui poteva dare tanti
apporti al Futurismo e a noi -

Complimenti a te a Viani e alla
Città di Torino per questa opera-
tiva mostra -

Ciao tu

Fontana

NOI CONTINUIAMO L'EVOLUZIONE DELL'ARTE

L'arte si trova in un periodo latente. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto. Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale. Conseguiremo agli sperimentatori la documentazione necessaria. Le idee non si rifiutano. Si trovano in germe nella società, poi i pensatori e gli artisti le esprimono. Tutte le cose nascono per necessità e son di valore nella loro epoca.

Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civiltà dalle sue origini. Il suo posto viene occupato progressivamente dal sistema opposto nella sua essenza e in tutte le sue forme. Si trasformeranno tutte le condizioni di vita della società e di ogni individuo. Ogni uomo vivrà in base ad una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente.

Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere. Da che furono scoperte le forme d'arte conosciute, in distinti momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe il suo sistema di ordinamento indipendente. Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si esprime tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscere. L'idealismo venne applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La ricerca consisteva in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consisteva in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate. Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si esprime da se stesso e che non può esser modificato dalle nostre idee. Necessitiamo di un'arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e all'esposizione di esperienze costantemente ripetute. Si concepi l'astrazione alla quale si arrivò progressivamente attraverso la deformazione. Però questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale. Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.

Le condizioni fondamentali dell'arte moderna si notano chiaramente nel secolo XIII nel quale comincia la rappresentazione dello spazio. I grandi maestri che compaiono successivamente danno nuovo impulso a questa tendenza. Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli. I barocchi fanno un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica. Si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo.

Giunti a questo punto dell'evoluzione, la necessità di movimento è talmente grande che non può essere corrisposta dalla plastica. Quindi tale evoluzione viene continuata per opera della musica. La pittura e la scultura entrano nel neoclassicismo, autentica palude nella storia dell'arte, e restano annullate dall'arte del tempo. Conquistato il tempo, la necessità di movimento si manifestò pienamente. La liberazione progressiva dei canoni diede alla musica un dinamismo sempre crescente (Bach, Mozart, Beethoven).

L'arte continua a svilupparsi nel senso del movimento. La musica mantiene il dominio durante due secoli e dall'impressionismo in avanti si svolge parallelamente all'arte plastica. Da allora l'evoluzione dell'uomo è una marcia verso il movimento sviluppato nel tempo e nello spazio. Nella pittura si sopprimono progressivamente gli elementi che non permettono l'impressione di dinamismo. Gli impressionisti sacrificano il disegno e la composizione. Nel futurismo vengono eliminati alcuni elementi ed altri persero la loro importanza rimanendo subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come unico principio ed unico fine. I cubisti negavano che la loro pittura fosse dinamica; l'essenza del cubismo è la visione della natura in movimento.

Quando la musica e la scultura uniscono il loro sviluppo nell'impressionismo, la musica si basa su sensazioni plastiche, la pittura sembra essere dissolta in un'atmosfera di suono. Nella maggioranza delle opere di Rodin notiamo che i volumi sembrano girare in questo stesso ambiente di suono. La sua concezione è essenzialmente dinamica e molte volte giunge ad una esacerbazione del movimento. Ultimamente non si è intesa la «forma» del suono? (Schoenberg) o una sovrapposizione o correlazione dei «piani sonori»? (Scriabin). È evidente la somiglianza fra le forme di Strawinsky e la planimetria cubista. L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte antecedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dell'astrattismo al dinamismo. Situato nel mezzo di tale transizione, non ha potuto liberarsi completamente dalla eredità rinascimentale. Si impiegavano i medesimi materiali e le medesime discipline per esprimere una sensibilità completamente trasformata. Gli elementi antichi vennero impiegati in senso contrario. Furono forze opposte che combatterono in una stessa battaglia. Il conosciuto e lo sconosciuto, l'avvenire e il passato. Per questo si moltiplicarono le tendenze, appoggiate a valori opposti e perseguendo apparentemente obiettivi diversi. Noi raccogliamo questa esperienza e la proiettiamo verso un avvenire chiaramente visibile.

Coscienti o incoscienti di questa ricerca, gli artisti moderni non l'hanno potuta raggiungere. Non disponendo dei mezzi tecnici necessari per dar movimento ai corpi, lo hanno dato solo in modo illusorio rappresentandolo con mezzi convenzionali. Si determina così la necessità di nuovi materiali tecnici che permettano di

giungere all'obbiettivo ricercato. Questa circostanza, unita allo sviluppo della meccanica, ha prodotto il cinema ed il suo trionfo è una prova in più riguardo all'orientamento preso dallo spirito verso ciò che vi può essere di dinamico.

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'era artistica dei colori e delle forme paralitiche è sorpassata. L'uomo si fa sempre più insensibile alle immagini inchiodate senza indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano più le esigenze dell'uomo nuovo, formato nella necessità dell'azione, nella convivenza con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. 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 umana, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e abbandoniamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio.

L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia. La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo simultaneo dei quali integra la nuova arte. Il colore in volume si sviluppa nello spazio adottando forme successive. Il suono prodotto da mezzi ancora sconosciuti. Gli strumenti di musica non rispondono alla necessità di vaste sonorità e non producono sensazioni dell'ampiezza richiesta. La costruzione di forme voluminose in mutamento mediante una sostanza plastica e mobile. Disposti nello spazio agiscono in forma sincronica, integrano immagini dinamiche. Esaltiamo così la natura in tutta la sua essenza. La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza. Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura nella sua necessità di vincolarsi ad essa per trovare nuovamente l'esercizio dei suoi valori originali. Chiediamo una comprensione esatta dei valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori sostanziali della natura. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l'uomo né gli altri animali né le altre forme. Queste sono manifestazioni della natura, mutevoli nel tempo, che cambiano e scompaiono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche sono soggette alla materia ed alla sua evoluzione. 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. Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Approfittiamo di ciò che l'uomo ha di naturale, di reale. Rinneghiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa. Ci troviamo così vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia. L'amore per la natura ci spinge a copiarla. Il sentimento di bellezza che ci dà la forma di una pianta o di un passero o il sentimento sessuale che ci procura il corpo di una donna, si svolge ed opera nell'uomo secondo la sua sensibilità. Rinneghiamo le emozioni particolari che ci producono determinate forme. La nostra intenzione è di riunire tutte le esperienze dell'uomo in una sintesi, che unita alla funzione delle loro condizioni naturali costituisca una manifestazione propria dell'essere.

Prendiamo come principio le prime esperienze artistiche. Gli uomini della preistoria che percepirono per la prima volta un suono prodotto da colpi battuti su un corpo vuoto, si sentirono soggiogati dalla sue combinazioni ritmiche. Spinti dalla forza di suggestione del ritmo dovettero danzare fino all'ubriachezza. Tutto fu sensazione negli uomini primitivi. Sensazione dinanzi alla natura sconosciuta, sensazioni musicali, sensazione del ritmo. La nostra intenzione è di sviluppare questa condizione originale dell'uomo.

Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove alloggiano tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, alloggia le nozioni riguardanti la natura dell'uomo. Così, nel trasformarsi il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nella forma di concezione dell'uomo.

L'eredità storica ricevuta dagli stadi anteriori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente. Il subcosciente modella l'individuo, lo integra e lo trasforma. Gli dà l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Tutte le concezioni artistiche sono dovute al subcosciente. La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subcosciente si sono adattate pienamente a quelle in quanto dovute alla concezione idealistica dell'esistenza. La coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, soppresso qualunque adattamento alle forme naturali. Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. 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. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato.

La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere.

La società sopprime la separazione fra le sue forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi. L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio. La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità.

dal volume dedicato al "Manifesto Blanco" edito dalla Galleria Apollinaire, 1966.

BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia particolareggiata rimandiamo al catalogo della mostra "6 pittori italiani dagli anni 40 ad oggi", a cura di Enrico Crispolti e Antonio Del Guercio, Arezzo 1967. Per il periodo successivo gli scritti su Fontana sono innumerevoli. Ci limitiamo a segnalare: Udo Kultermann: Nuove dimensioni della scultura. Ed. Feltrinelli, 1967 - Giulia Veronesi: L'arte moderna, fasc. n. 52 Ed. Fratelli Fabbri, 1968 - Enrico Crispolti: Arte illustrata, 1968 - Catalogo mostra "Aspetti del primo astrattismo italiano", a cura di Luciano Caramel. Monza, 1969 - Carla Lonzi: Autoritratto. Ed. De Donato, 1969.

BIOGRAFIA

- 1899 Nasce in febbraio a Rosario di Santa Fé in Argentina da genitori italiani.
- 1905 Si trasferisce in Italia.
- 1907 Frequenta l'Accademia di Brera di Milano.
- 1917 Viene arruolato nell'esercito (fino al 1918).
- 1921 Ritorna in Argentina.
- 1925 Lavora presso la Ditta del padre che possiede una cava di pietre (fino al 1927).
- 1927 Ritorna in Italia e studia all'Accademia di Brera (fino al 1929).
- 1930 Prima personale alla Galleria del Milione di Milano. Prende parte alla XVII Biennale di Venezia.
- 1931 Personale alla Galleria del Milione.
- 1932 Personale alla Galleria del Milione.
- 1933 Prende parte alla Quadriennale di Roma.
- 1934 Aderisce ad "Abstraction-Creation" con Fausto Melotti, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi. Personale alla Galleria del Milione.
- 1935 Primi lavori in ceramica ad Albisola. Personale alla Galleria del Milione.
- 1936 Si trasferisce a Parigi e lavora a sculture in ceramica per la Manifattura di Sevrés.
- 1937 Incontra Mirò, Tzara, Brancusi. Personali alle gallerie Jeanne Boucher di Parigi e del Milione di Milano.
- 1938 Personali alle gallerie Zack di Parigi e del Milione di Milano.
- 1939 Personale alla Galleria del Milione. Prende parte alla Quadriennale di Roma. Ritorna in Argentina, dove partecipa attivamente alle manifestazioni artistiche.
- 1946 Fonda a Buenos Aires, insieme a Jorge Romero Brest, Emilio Pettorutti, Attilio Rossi, Mario Soldi e Jorge Larco, la Accademia d'Altamira. Viene da lui ideato il Manifesto Blanco, sottoscritto da un gruppo di suoi allievi.
- 1947 In aprile rientra in Italia, a Milano. Pubblica, insieme a Kaiserlian, Joppolo, Milena Milani, il 1 manifesto "Spaziali". Prende parte alla Rassegna naz. arti figurative, di Roma. Ceramiche per un palazzo in via Senato a Milano, in collaborazione con gli arch. Zanuso e Menghi.
- 1948 Pubblica, insieme a Joppolo, Kaiserlian, Milena Milani, Tullier, il 2 manifesto "Spaziali". Personale alla Galleria Il Camino di Milano. Prende parte alla XXIV Biennale di Venezia.
- 1949 Presenta alla Galleria del Naviglio di Milano "un ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera". Personale alla Libreria Salto di Milano.
- 1950 Pubblica il 3 manifesto "Proposta di un regolamento" del Movimento Spaziale, con Milena Milani, Giani, Joppolo, Crippa, Cardazzo. Personale alla Galleria del Milione. Partecipa alla XXV Biennale di Venezia, alla Mostra intern. del disegno

- moderno a Bergamo. Soffitto per il padiglione Breda e decorazioni per quello Sidercomit, alla Fiera di Milano, in collaborazione con l'arch. Luciano Baldessari.
1951. Pubblica il Manifesto Tecnico, in occasione della IX Triennale di Milano. Pubblica, insieme ad altri il 4 Manifesto dello Spazialismo. Partecipa alla mostra "Primi astrattisti italiani" alla Galleria Bompiani di Milano, a quella per le opere del Duomo di Milano e alla 1 Biennale di San Paolo in Brasile. Decorazione spaziale al neon alla IX Triennale di Milano e decorazione di un cinema di Milano, in collaborazione con l'arch. Luciano Baldessari.
1952. Pubblica insieme ad altri il Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione. Personale alla Galleria del Naviglio. Partecipa alla Mostra della ceramica a Faenza. Decorazione spaziale per un cinema di Milano, in collaborazione con l'arch. Luciano Baldessari.
1953. In occasione della Mostra Spaziale, nelle sale del Ridotto, a Venezia, viene pubblicato il manifesto "Lo spazialismo e la pittura italiana nel secolo XX" firmato da Antonio Giulio Ambrosini. Personale alla Galleria del Naviglio.
1954. Partecipa alla XXVII Biennale di Venezia.
1955. Personali alle gallerie San Fedele di Milano e Zodiaco di Roma. Prende parte alla VII Quadriennale di Roma e alla mostra "Arte italiana contemporanea" a Madrid. Decorazione di una cappella a Milano, in collaborazione con l'arch. Zanuso.
1956. Prende parte alle mostre: "La Terra, il Ferro, il Fuoco" alla Galleria Pater di Milano, "Spazialismo" alla Galleria del Naviglio, "Especialismo" alla Galleria Bonino di Buenos Aires, ed ad una mostra alla Galleria 17 a Monaco di Baviera.
1957. Personali alle gallerie del Naviglio di Milano, Selecta di Roma, del Cavallino di Venezia, il Prisma di Torino. Prende parte alla mostra "Pittori moderni dalla Collezione Cavellini" alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, alla mostra "Scultura italiana del XX secolo" a Villa Mazzini di Messina e alla mostra "Arte italiana dal 1910 a oggi" alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera.
1958. Partecipa con una sala alla XXIX Biennale di Venezia. Prende parte al Festival di Osaka, alla mostra "Segno e materia" alla Galleria La Medusa di Roma e alla mostra "Moderne italiensk malerei" a Copenaghen.
1959. Personali alle gallerie del Naviglio di Milano, Pozzetto Chiuso ad Albisola, Stadler di Parigi, L'Attico di Roma, Notizie di Torino. Prende parte a Documenta II a Kassel, alla rassegna "Arte nuova" a Torino, alla Biennale di San Paolo in Brasile, al Premio Lissone e al Morgan's Paint a Rimini.
1960. Personali alle gallerie Schmela di Dusseldorf, Mc Roberts & Tunnard di Londra, del Disegno di Milano. Prende parte al Festival di Osaka, alla mostra "5 scultori" alla Galleria Civica di Torino, alla mostra "Dalla natura all'arte" a Palazzo Grassi a Venezia e a Amsterdam, alla mostra "Monochrome Malerei" a Leverkusen, alla mostra "Neue Malerei, Form Struktur Bedeutung" alla Stadtliche Galerie di Monaco di Baviera.
1961. Personali alle gallerie Jackson & Anderson di New York, Iris Clert di Parigi, Rive Droite di Parigi, Senatore di Stoccarda, alla Bezoekt di New York, del Triangolo di Roma, del Grattacielo di Milano. Prende parte alla mostra "Da Boldini a Pollock" a Italia 61 a Torino, alla mostra "Arte e contemplazione" a Venezia, alla Biennale dell'incisione italiana alla Bevilacqua La Masa a Venezia, alla mostra "Continuità" alle gallerie del Grattacielo di Milano e La Bussola di Torino, alla mostra "Italien contemporary sculpture a Tokyo, alla mostra "Salute to Italy" al Wordsworth Atheneum di Hartford, alla "Mostra della Critica italiana" a Milano e Roma, alla mostra itinerante "Explorers of Space" dell'American Federation of Arts di New York. Decorazione spaziale al neon per un padiglione dell'Esposizione Italia 61 a Torino in collaborazione con l'arch. Monti.
1962. Retrospectiva allo Städtisches Museum di Leverkusen. Personali alle gallerie Pater

- di Milano, del Leone di Venezia, all'International Center of Aesthetic Research di Torino, all'Ariete di Milano, a Mc Roberts & Tunnard di Londra, alla Tokyo di Tokyo, allo Zodiaque di Bruxelles, all'Apollinaire di Milano. Prende parte alla mostra "19 italienische Maler und Bildhauer" allo Stadt Museum di Wiesbaden, alla mostra "Group Zero Tentoonstelling Nul" allo Stedelijk Museum di Amsterdam, alla mostra "L'incontro di Torino" alla Promotrice di Torino, alla mostra "Strutture e Stile" alla Galleria Civica di Torino, a "Sculpture nella città" al Festival di Spoleto, alla mostra "Continuità" alla Galleria Levi di Milano, al Premio Marzotto a Valdagno. Progetta vestiti che vengono esposti alla mostra "L'objet" al Musée des Arts Décoratifs a Parigi.
- 1963 Retrospectiva a "Aspetti dell'arte contemporanea" al Castello Spagnolo a L'Aquila. Personali alle gallerie Il Centro di Napoli, all'Ariete di Milano, alla Gimpel Hanner di Zurigo. Prende parte alla mostra "L'Informale in Italia fino al '57" a Livorno e alla mostra "Gli artisti di Corrente" a Verona e a Milano.
- 1964 Personali alle gallerie Marlborough di Roma, Iris Clert di Parigi, La Polena di Genova, Blu di Milano, Pierre di Stoccolma. Prende parte alla mostra "Pittura a Milano dal 1945 al 1964" a Palazzo Reale di Milano, alla XXXII Biennale di Venezia, settore "Arte d'oggi nei musei", alla mostra "Sculpture in metallo" alla Galleria Civica di Torino, alla mostra "Painting and Sculpture of A Decade 54-64" alla Tate Gallery di Londra, alla XIII Triennale di Milano.
- 1965 Personali alle gallerie Notizie di Torino, Anne Abels di Colonia, Apollinaire di Milano, XX Siecle di Parigi, Bonnier di Losanna. Prende parte alla mostra "Nul 1965" allo Stedelijk Museum di Amsterdam.
- 1966 Partecipa con una sala alla XXXIII Biennale di Venezia dove ottiene il Gran Premio Internazionale per la pittura. Retrospectiva al Walker Art Center di Minneapolis, all'University of Texas Art Museum di Austin, al Centro de Artes Visuales dell'Istituto di Tella di Buenos Aires, al Museo Castagnino a Rosario di Santa Fé, alla Marlborough-Gerson Gallery di New York. Personali alle gallerie Jolas di Parigi, Notizie di Torino, Il Punto di Torino, del Leone di Venezia, Flaviana di Locarno, Apollinaire di Milano, La Polena di Genova, allo Studio Bellini di Milano. Prende parte alla mostra "Dada in Italia" al Padiglione Civico di Milano, alla mostra "Arte Italiano Contemporaneo" a Città del Mexico, alla mostra "Bianco più Bianco" alla Galleria L'Obelisco, di Roma.
- 1967 Personali allo Stedelijk Museum di Amsterdam, al Museum of Modern Art di New York, allo Stedelijk Museum di Eindhoven, al Louisiana Museum di Copenhagen, al Modern Museet di Stoccolma, a Il Bilico di Roma, alla Goethe di Bolzano, a La Bussola di Torino, al Giorno di Milano. Prende parte alla mostra "Arte moderna in Italia - 1915/1935" a Palazzo Strozzi a Firenze, alla mostra "6 pittori italiani" alla Galleria Comunale di Arezzo.
- 1968 Personale al Kestner Gesellschafts di Hannover. Muore in settembre a Comabbio (Varese).

NAC è in vendita presso le principali librerie.

Autorizz. del Tribunale di Milano n. 298 del 9 sett. 1968
 Sped. in abbonamento postale - Gruppo II

Lire 300